



# ACCADEMIA DEI ROZZI

# I primi trent'anni della Rivista: 1994-2024

di ALFREDO MANDARINI

Celebriamo, con malcelato orgoglio, i trent'anni (o meglio, i primi trent'anni) di vita della Nostra Rivista. Un grande traguardo che è stato reso possibile solo per il costante impegno di chi, in tutti questi anni, ha prestato tempo, competenza e passione.

La Rivista nasce da un'idea di Giancarlo Campopiano che ne fu il primo Direttore Responsabile, ed il numero "0" esce nel dicembre del 1994.

Facevano parte del comitato di Redazione, oltre allo stesso Campopiano, Ettore Pellegrini, Andrea Manetti e Menotti Stanghellini, poi allargato ad Imo Bibbiani e Alessia Campopiano

Dall'anno 2007 viene istituita la figura di coordinatore editoriale, ricoperta da Ettore Pellegrini.

Negli anni successivi si avvicendano nel ruolo di Direttore Responsabile Imo Bibbiani, Renzo Marzucchi, ed infine Maurizio Bianchini, tutt'ora in carica; e come coordinatore editoriale Mario Ascheri e poi Felicia Rotundo.

Del Comitato di Redazione, di cui ha fatto parte anche Mario De Gregorio, ne sono oggi componenti Mario Ascheri, Maurizio Bianchini, Alessia Campopiano, Piero Ligabue, Simonetta Losi, Andrea Manetti, Ettore Pellegrini, Felicia Rotundo, Vinicio Serino.

Come appare chiaro la continuità ha consentito di mantenere una linea editoriale coerente, senza trascurare una cresciuta esponenziale del prodotto, frutto di raffinata ricerca, puntuali approfondimenti, illustrazioni di vere e proprie scoperte, ricevendo un sempre maggior apprezzamento non solo nel nostro territorio, ma anche in qualificati consensi nazionali ed internazionali.

D'altronde hanno collaborato e collaborano alla Rivista studiosi di grandissimo livello quali, solo per qualche esempio, Giuliano Catoni, Alberto Cornice, Roberto Barzanti, Maria Assunta Ceppari, Enzo Mecacci, Patrizia Turrini, Mario Verdone, Pietro Torriti, Maria Antonietta Rovida, Marzia Pieri, Matthias Quast, Cecile Fortin-De Gabory, Margherita Eicheberg, Alessandro Falassi, Claudia Chierichini, Marilena Caciorgna, Paolo Nardi.

Ogni numero della Rivista è caratterizzato da articoli riguardanti principalmente personaggi illustri senesi e non, luoghi di interesse storico-artistico a Siena e provincia, senza dimenticare altre realtà italiane. Alcuni numeri sono stati dedicati ad avvenimenti o eventi specifici, rivestendo così la caratteristica eccezionale di monotematicità. Ricordo fra gli altri il numero 36 per celebrare i cinquecento anni dalla nascita di Giorgio Vasari, il numero 42 "Siena e la Grande Guerra" il numero 47 per celebrare i duecento anni del Teatro dei Rozzi, il numero 55 intitolato "Dante e Siena" per le celebrazioni del settimo centenario della morte del Poeta.

Ho piacere di concludere con le parole che hanno dato inizio alla storia della Rivista, quelle che scrisse Giancarlo Campopiano in occasione della presentazione del primo numero della Rivista, per spiegarne titolo e finalità:

*"Le abbiamo dato, di proposito, il nome della Istituzione che ne ha favorito la nascita volendo così far capire che con questa esiste un legame naturale e inscindibile.*

*Né altro titolo sarebbe più appropriato.  
Accademia dei Rozzi non può che richiamare*

*la storia, l'arte, la musica, la letteratura, il teatro, quello che nelle intenzioni è e sarà il contenuto della rivista.*

*È dedicata in particolar modo a Siena e ai Senesi che dei "Rozzi" sono conoscitori e del simbolo e del significato solo apparentemente astruso "chi qui soggiorna acquista quel che perde".*

*Ai senesi a cui è dato il privilegio di vivere immersi nell'arte e nella bellezza e per i quali momento di cultura è trovarsi nel Vicolo delle Carozze come in Piazza del Campo.*

*E siamo dispensati dal rituale della presentazione, per un verso inutile e per l'altro irriverente,*

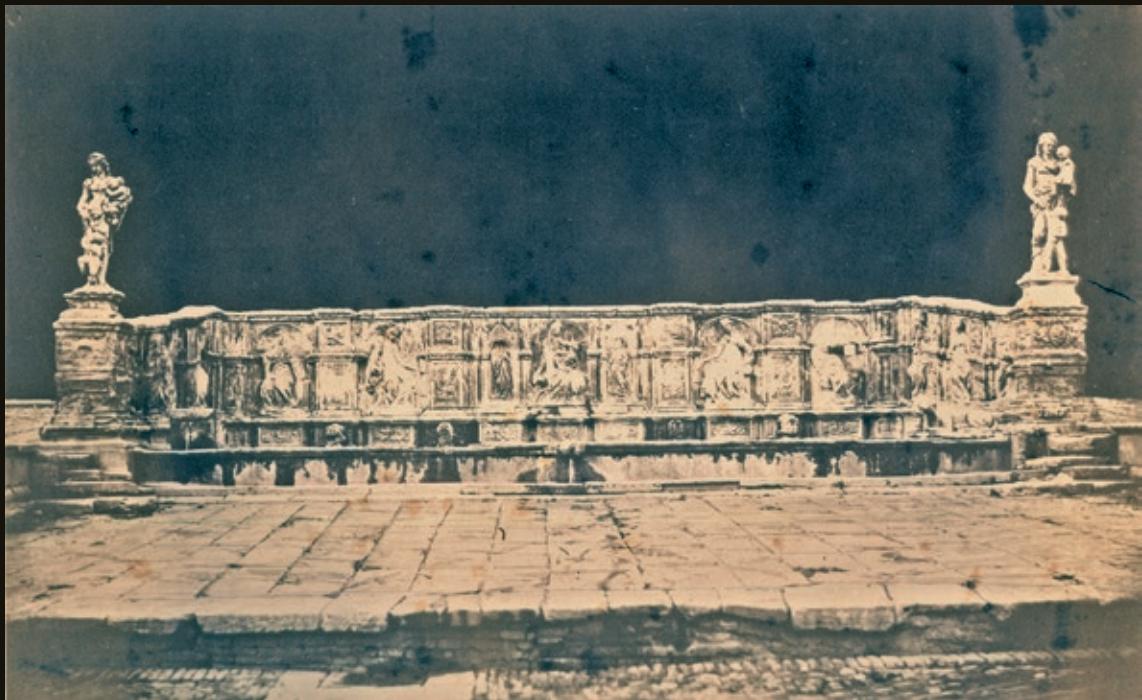
*perché nasce oggi, ma il suo nome è il più antico e "blasonato" che si possa ambire; e non ha bisogno di pubblicità così come non ha bisogno di ostentazione chi ha in sè la forza che gli deriva dalla storia e dalla tradizione.*

*Ma anche per un altro motivo non si è voluto dare un titolo diverso, perché non sia mai dissociata dalla Istituzione, ma che di Essa sia parte, come parte ne sono i testi teatrali e i documenti storici e perché mai faccia pensare ad una dipendenza o influenza esterna.*

*Siamo dispensati anche dal rituale dei ringraziamenti perché operare in qualche modo per fini culturali è premio a se stessi."*



Alcuni membri della redazione. Da sinistra: Maurizio Bianchini, Piero Ligabue, Mario Ascheri, Felicia Rotundo, Vincenzo Serino, Simonetta Losi, Ettore Pellegrini. Al centro l'Arcirozzo Alfredo Mandarini



1a. La Fonte Gaia di Jacopo della Quercia in piazza del Campo prima della rimozione nel 1859 (foto Archivio Alinari).



1b. La Fonte Gaia di Tito Sarrocchi in piazza del Campo inaugurata il 24 gennaio 1869 (foto Archivio Alinari).

# Tecnica d'esecuzione della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi

di STEFANO LANDI

Il cantiere di restauro della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi, appena concluso, è stato un'opportunità unica di studio e di approfondimento, che ha permesso di svelare la tecnica adottata dall'artista per realizzare la nuova fonte in sostituzione di quella di Jacopo della Quercia, ormai assai deteriorata.

Durante l'intervento di restauro sono state eseguite analisi mirate di tutte le superfici architettoniche e scultoree indagandone lo stato di conservazione, studiando gli interventi precedenti e le manomissioni, rilevando le mancanze e i distacchi e approfondendo gli aspetti di costruzione, di realizzazione e di composizione.

La magistrale Fonte Gaia di Tito Sarrocchi (1858-1868) non era mai stata coinvolta da un completo intervento di restauro; erano stati eseguiti solo interventi sporadici di manutenzione, con il rifacimento di alcuni dettagli scultorei, incollaggi delle lube e l'esecuzione di un trattamento di consolidamento (fluosilicati) da parte dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze negli anni Settanta del Novecento.

D'altro canto, Tito Sarrocchi aveva avuto modo di considerare il progressivo deterioramento dell'opera di Jacopo della Quercia a causa della natura del materiale lapideo, degli agenti atmosferici e degli eventi cittadini - fra cui le due corse annuali del Palio - e aveva quindi intuito come fosse prioritario realizzare la nuova fonte in modo che fosse resistente e duratura nel tempo.

## Caratteristiche tecniche della Fonte Gaia di Jacopo della Quercia

La grandiosa opera del primo Quattrocento (1408-1419) - che fece cambiare il nome dell'artista da Jacopo della Quercia a Jacopo della Fonte - era stata nei secoli oggetto di molteplici vicissitudini, fra cui vari spostamenti e ricomposizioni (degno di nota è il trasferimento presso la Loggia dei Nove<sup>1</sup>) ricostruibili grazie a preziose testimonianze documentarie testuali (archivistiche e bibliografiche) e visive (grafiche e, in tempi più recenti, fotografiche - foto 1a).

Durante l'ultimo intervento di restauro dell'opera rinascimentale, eseguito nel periodo 2000-2009, sono stati intrapresi studi specifici grazie all'analisi ravvicinata dei singoli rilievi e frammenti quattrocenteschi, posti in raffronto con i calchi in gesso eseguiti dallo stesso Sarrocchi, tutti ora raccolti nel complesso museale del Santa Maria della Scala di Siena in un percorso espositivo particolarmente efficace dal punto di vista narrativo e didattico. In quell'occasione è apparsa evidente la difficoltà d'impiego dei blocchi di marmo della Montagnola senese utilizzati per l'esecuzione della Fonte: essi misero alla prova l'artista, che dovette comporla tenendo conto della squadratura dei blocchi e prediligendo i pezzi di dimensioni più grandi e con meno difetti per le figure allegoriche e i gruppi scultorei, mentre per gli elementi architettonici si adoperò per affiancare e assemblare più blocchi, anche con l'ausilio di elementi di supporto in laterizio, al fine di conferire all'opera un aspetto strutt-

<sup>1</sup> Fabio Gabbielli, *La rimozione della Fonte dalla piazza del Campo e la sua ricomposizione nel Palazzo Pubblico. 1844-1904*, in: *La Fonte Gaia di Jaco-*

*po della Quercia. Storia e restauro di un capolavoro dell'arte senese*, Polistampa, Firenze, 2011, pp. 119-139.

turale e compositivo ordinato. Pochi sono infatti i blocchi monolitici: essi riguardano le due statue a tutto tondo di *Acca Larenzia* e *Rea Silvia* e il rilievo più importante, quello centrale con *Maria e Gesù Bambino*, il cui blocco comprende anche la nicchia corrispondente con gli elementi decorativi nei pennacchi. Tuttavia, proprio questo pezzo presenta un'importante lesione all'altezza delle caviglie della Vergine: a essa già Jacopo dovette far fronte tramite una fermatura con staffe metalliche, di cui oggi restano solo gli incassi.

Ancora, blocchi unici sono stati impiegati per i rilievi con la *Creazione d'Adamo*, la *Caccia dal Paradiso*, l'*Allegoria della Fede*, mentre le altre *Allegorie* mostrano l'impiego di un pezzo marmoreo per la figura e di due ulteriori pezzi per la relativa nicchia, con successivo assemblaggio. Fa eccezione il rilievo dell'*Allegoria della Speranza*, che tradizionalmente mostra una giovane fanciulla con lo sguardo rivolto verso l'alto a destra: questa figura risulta ricavata da un unico blocco, mentre il resto della nicchia – alle sue spalle – è stato eseguito con un ulteriore pezzo di marmo, indizio che non era in condizione di essere impiegato per intero. Anche gli angeli e le loro articolate edicole sono composti da vari elementi, permettendo di cogliere un disegno progettuale che si è modellato sulla base dei blocchi disponibili e impiegabili. Jacopo sapeva che tutti questi aspetti dovevano essere adattati e composti, come avveniva quando si eseguiva una scultura lignea, per cui la materia strutturale sarebbe stata solo un supporto destinato a essere trattato con cromie e arricchito da decori e dorature<sup>2</sup> per definire un'immagine la più verosimile possibile.

### Caratteristiche tecniche della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi

Il 29 luglio 1858 il comitato cittadino, su consiglio di Giovanni Dupré, commissionò

l'esecuzione della nuova Fonte a Tito Sarrocchi: essa sarà realizzata in più fasi, sulla base della disponibilità dei finanziamenti raccolti e dei tempi via via stabiliti.

Il primo incarico riguardò la realizzazione dalla fascia decorativa centrale, scolpita sia sul fronte sia sul retro.

Come accennato, Tito Sarrocchi provvide in primo luogo a realizzare i calchi in gesso dell'opera di Jacopo della Quercia direttamente in piazza: questa fase interessò non solo i gruppi scultorei e i rilievi con le scene bibliche e le figure allegoriche, ma anche tutti gli ornamenti per cui era ancora possibile individuare i volumi scultorei, così da poter acquisire tutte le informazioni possibili rispetto al modellato originario, da impiegare come elementi sostanziali e imprescindibili per l'esecuzione della nuova Fonte, integrando i volumi ormai perduti. In alcuni casi infatti i rilievi si presentavano in pessimo stato di conservazione, con fratture e perdite estese del modellato; è il caso dell'*Allegoria della Carità*, per la quale l'operazione di formatura fu realizzata in loco e previde una prima sigillatura delle fratture e dei volumi non significativi con l'ausilio di creta<sup>3</sup>, così da poter facilitare la realizzazione della controforma in gesso, eseguita a tasselli e successivamente trasferita nello studio dell'artista (concesso dai frati benedettini presso San Domenico già dal 1855, dopo la scomparsa dello scultore Enea Becceroni), così da facilitare le operazioni utili a ottenere la copia in gesso del rilievo di Jacopo (foto 2a). Una volta ricavato il modello in gesso, Sarrocchi integrò i volumi mancanti con ricostruzioni prima in creta e poi in gesso: se egli tentò di rispettare gli stilemi dell'autore quattrocentesco, non poté esimersi dal darne un'interpretazione artistica personale, influenzata dalla sua formazione e dai linguaggi accademici del suo tempo. Completato il modello in ges-

<sup>2</sup> Carlo Lalli, Andrea Cagnini, Natalia Cavalca, Federica Innocenti, Giancarlo Lanterna, Simone Porcinai, Maria Rizzi, - *La Fonte gaia di Jacopo della Quercia: le indagini del laboratorio scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure*, in op.cit., pp.190-202.

<sup>3</sup> L'analisi dei calchi in gesso permette di riscontrare i segni morbidi che assegnano le sigillature e su cui sono rimaste impronte alcune impronte, forse dell'artista che ha eseguito l'operazione, in contrasto con la scabrosità del marmo alterato.

so con le ricostruzioni e le rifiniture e ottenuta l'approvazione della committenza, lo scultore ne realizzò la replica, sempre in gesso, con la tecnica della forma persa, ottenendo così un modello perfetto (foto 2b) per la sua realizzazione in marmo.

Così ricorda il figlio Guido, testimoniando quanto egli fosse assolutamente consapevole dell'importanza nella scelta del materiale da impiegare rispetto alla Fonte rinascimentale: *“anziché adoperare i marmi nostrali, che per la loro eterogenea composizione sono soggetti a subire rapidamente le ingiurie del gelo e del caldo, mio padre adoprerò marmi di Serravezza e, per le parti architettoniche blocchi di tutto spessore, anziché incrostazioni sottili sovrapposte ad uno scheletro di muratura, come si era praticato per la costruzione della vecchia fonte.”*<sup>4</sup>

Tito Sarrocchi selezionò infatti il marmo di Serravezza per le sue caratteristiche intrinseche, essendo uno dei marmi di maggior valore per le sue qualità cromatiche (di bianco candido o con venature di varie cromie), cavato già dagli Etruschi e dai Romani, impiegato per la grande statuaria e

scelto personalmente da Michelangelo e dai più importanti scultori di tutti i tempi. Tale marmo risultava particolarmente adeguato per l'esecuzione della nuova Fonte Gaia, in quanto assai resistente agli agenti atmosferici e anche all'inevitabile presenza d'acqua nella vasca.

Numerosi blocchi di marmo di Serravezza giunsero così nello studio dello scultore, il quale selezionò e squadrò i blocchi migliori, prediligendo quelli con meno difetti (taroli, inclusi, cavità, fratture e venature) per i rilievi figurati: il pezzo di marmo più candido fu utilizzato per la rappresentazione centrale della *Madonna con Bambino* e dei due *Angeli* laterali, mentre le *Allegorie* risultano ricavate da blocchi che mostrano maggiori imperfezioni e difetti via via che ci si allontana dal centro (il rilievo della *Prudenza* mostra alcune venature vistose), impiegando il marmo maggiormente venato per i pilastri decorati. L'esempio più eclatante, riscontrabile già nelle foto dell'epoca, è rappresentato dal pilastro che separa l'*Allegoria della Giustizia* e l'*Allegoria della Carità*, sulle cui superfici - durante l'in-



2a. *Madonna con Bambino* - calco in gesso dell'opera di Jacopo della Quercia; 2b. *Madonna con Bambino* - modello in gesso di Tito Sarrocchi; 2c. *Madonna con Bambino* - modello in marmo di Tito Sarrocchi.

<sup>4</sup> Guido Sarrocchi - *Cenni biografici dello scultore senese Tito Sarrocchi*, p. 24.

tervento di pulitura - sono state osservate venature marroni particolarmente evidenti (foto 3).

Durante l'intervento di restauro è stato possibile rilevare sette blocchi monolitici costruttivi, scolpiti sul fronte e sul retro per la realizzazione dei cinque rilievi (*Madonna con Bambino*, *Allegorie della Fortezza*, *Prudenza*, *Giustizia*, *Carità*, con le rispettive nicchie, i pennacchi e le modanature inferiori), e due blocchi per le edicole con i due *Angeli*; i quattro pilastri posti tra le nicchie risultano invece eseguiti ciascuno con due blocchi di marmo uniti con malta di calce e staffe in rame. Si è infatti potuta constatare la modalità d'esecuzione rimuovendo uno degli elementi mobili della fascia superiore: sono state osservate due staffe fissate con piombo all'interno di incassi realizzati ad hoc (foto 4) e si presume che analoghi fissaggi siano presenti anche nella parte inferiore per stabilizzare la tenuta dei due

blocchi. Il pilastro così realizzato assume dimensioni maggiori e si presenta scolpito sul fronte e sul retro.

Una volta selezionato e squadrato il blocco marmoreo, l'artista vi affiancava il modello in gesso e ne avviava la riproposizione mediante la ripresa dei punti sia con i compassi sia attraverso l'utilizzo di uno strumento già in uso, che consentiva di riportare e confrontare le varie misure dal modello in gesso al blocco in marmo, procedendo per gradi dall'esterno fino a raggiungere il punto di riferimento del modellato all'interno del blocco di marmo. Si consideri che maggiore è il numero di punti di misurazione, maggiore è la definizione della copia, permettendo di realizzare volumi del tutto fedeli all'originale modello in gesso<sup>5</sup>.

Questa operazione fu eseguita dal Sarrocchi mediante colpi indiretti a percussioni con mazzuolo, subbia e gradina, mentre la materia fu modellata tramite una serie di



3. Pilastro in marmo con venature tra le *Allegorie della Giustizia e della Carità*.

10 <sup>5</sup> Peter Rockwell - *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, p.130.



4. Presenza di due staffe in bronzo fissate con piombo per contenere i due blocchi di marmo che costituiscono il pilastro.



5. Sezione e vista frontale dell'*Allegoria della Carità*.

scalpelli di varie misure e con l'impiego di scalpelli ad unghietto per i dettagli minuti e di punte di trapano a violino per i rilievi particolarmente lavorati.

Dall'analisi visiva sembra che le superfici siano state lisce ma non lucidate e dall'analisi chimica in sezione è emersa la presenza di ossalati, forse da attribuire a trattamenti protettivi (quali cere, oli o grassi), forse non tanto per una questione estetica quanto di protezione dall'acqua della fontana (foto 2c).

Le scansioni 3D acquisite prima e dopo l'intervento di restauro hanno permesso di visionare l'insieme dell'opera, mentre l'esecuzione di sezioni mirate ha consentito di verificare gli spessori interni: si è così potuto rilevare che tra i rilievi scolpiti sul fronte e sul retro la lavorazione si è spinta raggiungendo un assottigliamento del marmo anche di 8,7-10 cm, come nel caso dell'*Allegoria della Carità* (lo spessore è evidenziato in rosso nella sezione - (foto 5).

Gli intarsi bicromi della parte retrostante della Fonte, che nell'opera di Jacopo della Quercia erano previsti in verde serpentinite, sono stati da Sarrocchi realizzati in marmo nero di Montepulciano, che presenta alcune venature chiare<sup>6</sup>.

Gli incassi degli intarsi più piccoli (decori romboidali per la fascia superiore e quadrilateri per la fascia inferiore) sono stati realizzati a scivolo per una profondità di 2 cm circa, mentre la fascia continua che perimetra il retro è stata eseguita con più lastre di marmo nero di spessore 2 cm e conseguente incasso di 3 cm, realizzato con scalpello piatto.

Tito Sarrocchi conclude questa prima commissione dopo tre anni (foto 6), come da programma, posizionando i blocchi conclusi in un locale sotto la chiesa di San Domenico; tra agosto e settembre 1861 gli fu commissionata la realizzazione della fascia decorativa dei due parapetti laterali. Egli procedette con la stessa cura, scegliendo attentamente i diversi blocchi di

marmo di Serravezza, privilegiando i rilievi della *Creazione di Adamo*, della *Cacciata dal Paradiso*, delle *Allegorie della Speranza, della Temperanza e della Fede*, mentre il blocco dell'*Allegoria della Sapienza* mostra al centro evidenti venature.

Per questa fase operativa sono stati identificati sei blocchi monolitici, scolpiti sul fronte e sul retro per la realizzazione delle figure allegoriche e delle storie bibliche (in sequenza, da sinistra verso destra: *la Creazione di Adamo, la Sapienza, la Speranza, la Temperanza, la Fede, la Cacciata dal Paradiso* - (foto 7). Pur non avendo potuto effettuare altri sondaggi, si presume che i quattro pilastri siano stati eseguiti con la stessa tecnica dei precedenti, ovvero con due blocchi accoppiati.

Gli vennero poi affidate anche le ultime parti mancanti - ovvero le basi interne, le sei lupe, i due pilastri angolari, i due pilastri di testa e la cornice superiore - che furono concluse solo nel 24 febbraio 1865<sup>7</sup>.

Solo dopo che la commissione istituita dal comitato individuò la nuova collocazione dell'opera, al centro della piazza, furono avviati nell'agosto del 1867 i lavori per la realizzazione della vasca in muratura, che fu poi rivestita con lastre di marmo, sostituendo perimetralmente il bianco traversino della originaria Fonte con la grigia pietra serena al fine di dare maggior risalto alla nuova Fonte in marmo bianco. Tito Sarrocchi dovette quindi ancora attendere prima di poter trasferire tutti gli elementi costitutivi dai locali di San Domenico a piazza del Campo. Terminati il rivestimento della vasca e le mensole e i piedistalli per le lupe, venne quindi avviato l'assemblaggio dei vari elementi, eseguito in progressione dal basso verso l'alto; essi furono uniti con malta di calce e staffe in rame collocando prima le cornici modanate inferiori, su cui vennero poggiate i rilievi decorati, interponendo piccole lastre di piombo con il dopplice scopo di evitare il contatto diretto fra i blocchi durante il loro posizionamento e

<sup>6</sup> Ringrazio il professor Marco Giamello dell'Università di Siena Dipartimento di Scienze Fisiche, della Terra e dell'Ambiente per il supporto per l'individua-

zione dei materiali costitutivi.

<sup>7</sup> Guido Sarrocchi - *Cenni biografici dello scultore senese Tito Sarrocchi*, p. 23.



6. Cinque blocchi scolpiti del parapetto frontale dopo il restauro.

di mantenere uno spessore uniforme del giunto<sup>8</sup>. Successivamente venne montata la seconda fila di modanature, procedendo poi con la collocazione dei rilievi figurati dal centro del parapetto frontale verso l'esterno ad incastro con staffe di bronzo collocate nella sommità per sigillare e unire i vari blocchi. Fu quindi posto per primo il blocco centrale della *Madonna con Bambino*, seguito dai blocchi laterali dei due *Ange-*

*li* con le edicole, innestando poi ad incastro i pilastri laterali con funzione di stabilizzatori e successivamente le *Allegorie della Prudenza e della Giustizia*, poi nuovamente i due pilastri e poi le *Allegorie della Fortezza e della Carità*. A questo punto vennero posti i due pilastri angolari, costituiti da due blocchi marmorei monolitici, al fine di rafforzare la struttura e rendere compatto tutto il parapetto frontale. Il montaggio continuò

<sup>8</sup> La prassi operativa è estesa per la collocazione di tutti i blocchi, visto che è stata trovata anche interposta sotto la cimasa dei blocchi in marmo.



7. Sei blocchi scolpiti dei due parapetti laterali dopo il restauro.

poi in sequenza per i due parapetti laterali, collocando le due *Allegorie della Speranza e della Temperanza*, i due pilastri, le due *Allegorie della Sapienza e della Fede*, nuovamente i due pilastri e infine i due rilievi scultorei con la *Creazione di Adamo* e la *Cacciata dal Paradiso*. Il posizionamento finale dei due pilastri di testa, anch'essi monolitici, sigillò la composizione. La cornice superiore eseguita da Jacopo era stata realizzata con blocchi piccoli, fermati tra di loro con staffe in ferro che nel tempo, essendo esposte agli agenti atmosferici, avevano causato lesioni e macchie d'ossidazione. Facendo tesoro dell'opera del maestro, Sarrocchi adottò scelte maggiormente funzionali e strategiche impiegando blocchi grandi e compatti e molto utili a proteggere la struttura da infiltrazioni grazie a una composizione ad incastro mediante incassi maschio/femmina a scomparsa nei lati interni; anche in questa fase adottò un ordine che parte dal centro della composizione (al di sopra della *Madonna con Bambino*) ver-

so i lati, collocando infine le sei lube. Il lavoro di Tito Sarrocchi risultò così molto ordinato, gli assemblaggi appaiono eseguiti con grande cura e le piccole manomissioni che sono emerse negli anni testimoniano le difficoltà riscontrate durante l'assemblaggio: alcuni punti di montaggio non hanno infatti funzionato come previsto e sono stati riordinati mediante l'impiego di tasselli o di listelli, come nel caso dell'attacco perimetrale dei quattro pilastri ai parapetti (foto 8a-b), o come per i tasselli adiacenti alle *Allegorie della Fortezza e della Prudenza*; alcune porzioni delle cornici modanate sono state invece rimosse con la creazione di due tasselli in marmo a scomparsa (foto 9). Nel mese di giugno del 1868 l'artista concluse le ultime rifiniture<sup>9</sup> e il 10 dicembre 1868 la fonte fu consegnata dal Comitato al Comune di Siena, con ufficiale e solenne inaugurazione il 24 gennaio 1869. Come previsto dal progetto, dopo un anno fu realizzata la cancellata in ferro a protezione della nuova Fonte.



8. Dettagli dei tasselli e listelli posizionati per riordinare il contatto dei due pilastri di testa ai parapetti.



9. Posizione di due tasselli in marmo a scomparsa.



10. Dettaglio del tralcio con una ghianda.

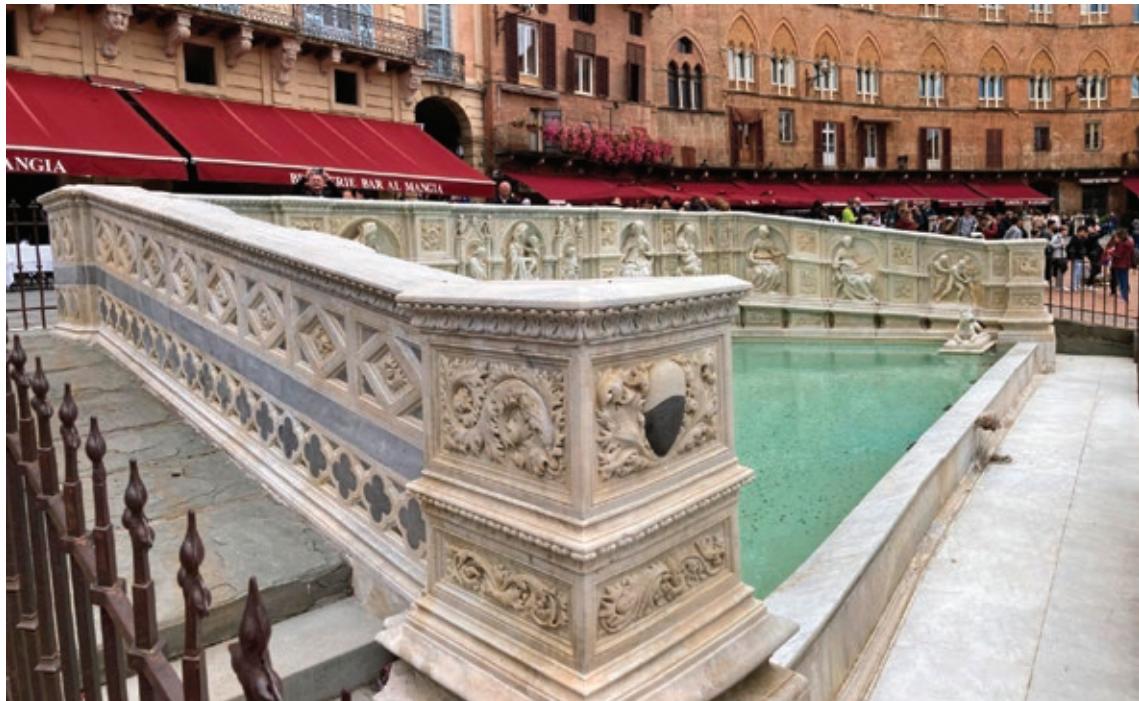
Durante il recente intervento di restauro alla Fonte Gaia di Tito Sarrocchi, le innumerose ispezioni ravvicinate hanno inoltre permesso di rilevare alcune conferme e smentite:

- non sono state trovate tracce della firma dello scultore, come era sua abitudine fare e come ci si aspettava di trovare. È emersa invece la presenza di un tralcio con una ghianda, scolpita a bassorilievo nella specchiatura sinistra dell'*Allegoria della Giustizia* (foto 10), chiaro riferimento a Jacopo della Quercia. Si tratta evidentemente di un rimando che Sarrocchi pone come segno di stima verso l'antico scultore, non a caso in corrispondenza della *Giustizia*. Ciò è confermato dal fatto che il rilievo originale di Jacopo non presentava tale elemento, quanto meno relativamente a ciò che si è potuto osservare in forma diretta e dedurre dalle fonti documentarie.

- è stata smentita l'ipotesi di reimpiego dei blocchi in marmo della Montagnola della Fonte quattrocentesca, che Tito Sarrocchi sembrava aver impiegato perché in

buono stato di conservazione. L'intera Fonte ottocentesca è stata infatti eseguita in marmo di Serravezza, vasca inclusa: sono ancora visibili alcune piccole porzioni non coperte dagli strati di vernici e di resine impiegate nel tempo quali isolanti.

- com'è noto, la nuova Fonte è mancante delle due sculture a tutto tondo di *Rea Silvia* e di *Acca Larenzia*. In passato ciò era stato attribuito a una ragione sia economica sia stilistica, sebbene ancora a metà Settecento *Acca Larenzia* fosse stata integrata in seguito a una caduta da Mazzuoli, indice dell'interesse che le due sculture rivestivano per la città. Fra le possibili ragioni per cui le due figure non furono replicate è ipotizzabile pensare che esse costituissero elementi d'intralcio visivo durante il Palio; ciò è suffragato dal fatto che anche durante questo intervento, nel corso del quale era stata ipotizzata la duplicazione delle due figure a tutto tondo per dare alla Fonte assoluta compiutezza, i senesi e i rappresentanti delle contrade abbiano manifestato il loro dissenso proprio per questa ragione.



11. La Fonte Gaia di Tito Sarrocchi dopo il restauro.

## RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere un sentito ringraziamento a tutti quelli che in questo periodo (2023-2024), a vario titolo, hanno contribuito alla realizzazione del restauro della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi: i funzionari della Soprintendenza competente – Dott. Gabriele Nannetti, Dott.ssa Letizia Nesi, Dott.ssa Liliana Muriello, Dott. Isacco Cecconi; i rappresentanti e funzionari del Comune di Siena - Sindaco Dott.ssa Nicoletta Fabio, Dott. Paolo Ceccotti, Geom. Alessandro Poggialini; i docenti dell’Università degli studi di Siena, Marco Giamello (Dipartimento di Scienze Fisiche, della Terra e dell’Ambiente), Fabio Gabbielli (Dipartimento di Storiche e dei Beni Culturali), Michele Baglioni (Dipartimento di Biotecnologie, Chimica e Farmacia); per il rilievo tridimensionale

delle sculture, da parte dello studio tecnico PROECO di Alessandro Benvenuti, In particolare, della Scuola Edile di Siena Dott. Giannetto Marchetti, Dott. Stefano Cerretani, Dott.ssa Alessandra Pieri, da specialisti nel settore di restauro dei materiali lapidei - Rest. Giuseppe Onesti, Rest. Elena Batazzi, e alle partecipanti al cantiere-scuola, Martina Bongini, Sara Ferradini e Julia Ndoni.

## BIBLIOGRAFIA:

Enrico Toti, Sara Dei - *La Fonte Gaia di Jacopo della Quercia*, 2011, Firenze

Guido Sarrocchi - *Cenni biografici dello scultore senese Tito Sarrocchi*, Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri Cit., 1924, Siena

Peter Rockwell - *Lavorare la pietra. Manuale per l’archeologo, lo storico dell’arte e il restauratore*, 1989, Roma



1. Lodovico Zdekauer.

# Lodovico Zdekauer (1855-1924), un personaggio da ricordare.

## Centenario del grande storico di Siena, fervido collaboratore dei Rozzi

di MARIO ASCHERI

Tempo fa si ricordava il caso di un rozzo dimenticato, il Giovanbattista Bartali ideatore del *Diario Sanese* ben noto sotto il nome di Girolamo Gigli. Questa volta siamo a un caso diverso ma per certi versi altrettanto paradossale. Un personaggio che per una serie di motivi ha finito per essere quasi ignorato: *cherchez la femme?* No, in questo caso una benemerita istituzione, che potrebbe rimediare senza grandi difficoltà alla vicenda di oltre un secolo fa: l'Università di Siena.

Basterà dire in sintesi che Lodovico Zdekauer è stato probabilmente, a giudicare sui tempi lunghi, lo storico se non più prolifico, il più innovativo su Siena, lo storico cui dobbiamo essere grati per avere diffuso la storia della città in modo affidabile entro un pubblico internazionale avviando una svolta metodologica profonda negli studi storici senesi.

Eppure è assai poco conosciuto a Siena e, possiamo ben dire, poco riconosciuto soprattutto in tale sua qualifica. Tutta una serie di circostanze ha cospirato per tenerlo in ombra, anche se tra gli studiosi a livello internazionale fu molto conosciuto fin dalle prime opere a fine Ottocento ed egli continua anche oggi ad essere utilizzato per alcuni scritti ancor sempre validi. Da leggere e da rileggere. Per la ricchezza delle fonti utilizzate, il metodo sicuro nell'accertamento dei problemi e il modo chiaro di esporre i risultati della ricerca.

Tra le decine e decine di pubblicazioni, sono sempre utili ad esempio la sua edizione del 'Costituto del Comune di Siena del 1262', oppure i suoi contributi sulla vita pubblica e la vita privata dei Senesi nel se-

colo XIII (nati come conferenze ai Rozzi), oppure ancora il volume sull'Università di Siena nel Rinascimento e la bella sintesi su 'Il mercante senese nel Dugento', ancora poco nota nonostante i suoi contenuti innovativi per l'origine: una conferenza (non ai Rozzi, però). Senza dimenticare i suoi studi pionieristici sulla storia della criminalità e sulla Giustizia, in un'epoca in cui certi temi erano ritenuti anacronistici o affrontati solo in modo polemico, con radicati pregiudizi illuministici e anticlericali.

Ma allora, come si spiega la sua scarsa notorietà a Siena? Qualche anno fa personalmente mi impegnai per fargli almeno intitolare una piazza o una via, ma mi si rispose che il nome era impronunciabile... potevo insistere? Chiaramente, non basta a chiarire il suo 'oscuramento'. Qualche aspetto significativo della sua 'fortuna' lo si può chiarire, auspicando che in corso d'anno si possa ritornare sulla sua opera in modo più meditato.

Rampollo di una famiglia colta e benestante di Praga, Lodovico poté venire in Italia per soddisfare il suo desiderio di studio, il sogno che da secoli era comune all'élite degli studiosi nord-europei. Dopo gli studi a Praga e a Vienna, approdava infine a Roma, presso il noto Istituto archeologico germanico. Attratto dalle istituzioni comunali si dedicò, piuttosto intensamente, negli anni '80, alla storia di Pistoia, dove lo aiutò l'amicizia di Luigi Chiappelli, noto studioso, tra l'altro di Cino.

Il suo approccio istituzionale e filologico delle fonti di storia pistoiese lo segnalarono per la libera docenza che lo fece chiamare

# IL CONSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

**DELL' ANNO 1262**

PUBBLICATO

SOTTO GLI AUSPICI DELLA FACOLTÀ GIURIDICA DI SIENA

DA

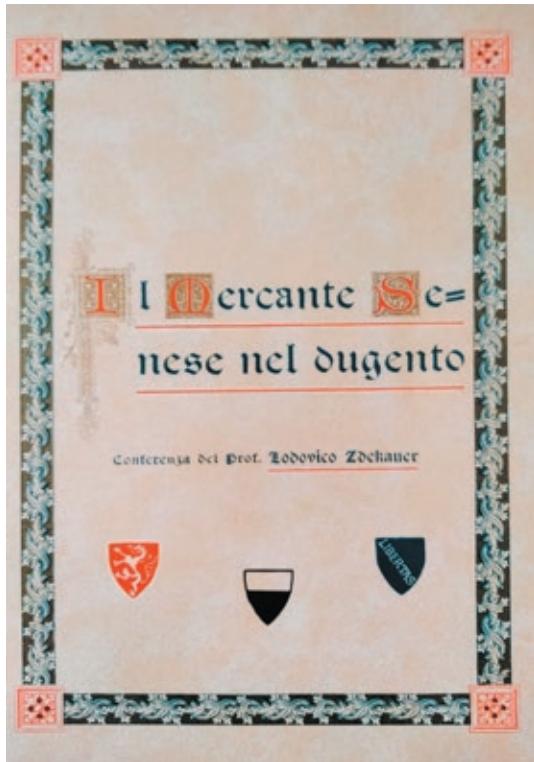
## LODOVICO ZDEKAUER

Prof. incaricato nella R. Università



MILANO  
**ULRICO HOEPLI**  
Libraio-editore della R. Casa

—  
1897



3. *Il Mercante Senese nel Duecento*. Conferenza del prof. Lodovico Zdekauer tenuta alla Camera di Commercio di Siena.



4. *La vita privata dei senesi nel Duecento*. Conferenza del prof. Lodovico Zdekauer tenuta all'Accademia dei Rozzi il 20 febbraio 1896.

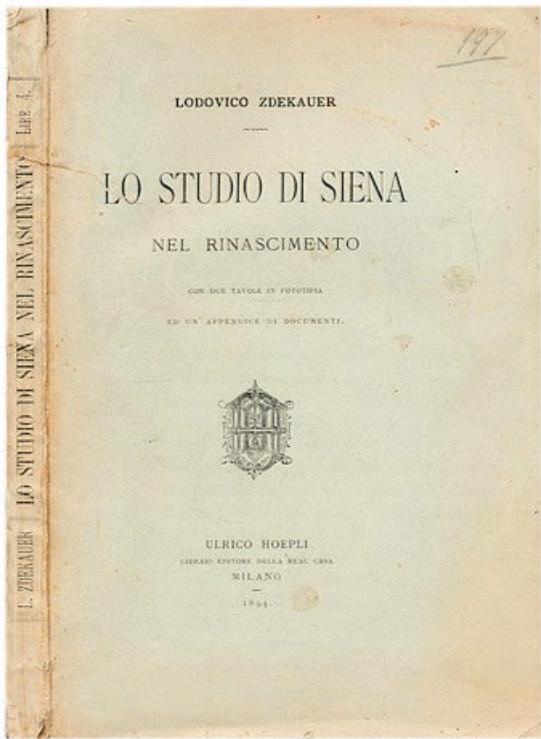
dalla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Siena nell'anno accademico 1888-89. Qui come docente rimase solo fino al 1896, ma con una attività strepitosa sulla storia senese continuata anche dopo il trasferimento a Macerata.

A Siena il concorso a cattedra di Storia del diritto l'aveva vinto Carlo Calisse (anch'egli conferenziere ai Rozzi), mentre Zdekauer a Macerata trovò un ambiente favorevole lasciando un ricordo radicato, anche dopo il definitivo trasferimento a Firenze, ove sperava possibile un miglioramento delle precarie condizioni di salute sue e del figlio. A Macerata infatti è stato anche recentemente ricordato con un bel convegno e un volume di studi in cui è presente Paolo Nardi, il fine studioso di fonti senesi (e non solo) e di storia dell'Università senese che dello Zdekauer da tempo indica il robusto profilo, sbagliando la motivazione universitaria dei suoi problemi.

La predilezione del Praghese per la storia senese continuò anche dopo il trasferimento di cattedra, perché il rientro a Siena gli

era periodicamente promesso e, soprattutto, perché il Duecento gli parve un secolo d'oro per la storia della città. Siena di quel tempo meritava un impegno privilegiato: la predilezione della città per l'Impero, i suoi mercanti operosissimi, la grande vittoria militare all'Arbia e i capolavori artistici non gli lasciavano dubbi. Ma fu lui ad evidenziare anche gli splendori dell'Università nel Quattrocento con il fondamentale libro su *Lo Studio di Siena nel Rinascimento* pubblicato a Milano (Hoepli, 1894).

I suoi contributi di ricerca furono pubblicati soprattutto nel "Bullettino senese di storia patria", la rivista che era pubblicata dall'Accademia dei Rozzi (i nobili Intronati si erano dissolti nel 1802, forse in conseguenza degli eventi politico-sociali di quegli anni) e negli "Studi Senesi", l'unica rivista umanistica dell'Università, pubblicata dalla Facoltà giuridica. Ma i molti legami storici di Siena con la Val d'Elsa lo sollecitarono ad effettuare studi notevoli che trovarono ospitalità nella "Miscellanea storica della Valdelsa" e la sua straordinaria operosità e la



5. *Lo Studio di Siena nel Rinascimento* pubblicato a Milano (Hoepli, 1894).

collaborazione con il direttore dell'Archivio di Stato senese e sindaco di Siena Alessandro Lisini lo indussero a molti scritti di occasione (sempre validi però), ad esempio per nozze o nella *"Miscellanea storica senese"*.

I suoi contributi sono stati in questo modo così variegati e a volte diffusi in poche copie che è persino difficile dar conto del loro titolo e numero. Nel necrologio pubblicato nel *"Bullettino"* senese del 1923, evidentemente sfalsato rispetto all'anno effettivo della morte, Guido Mengozzi annunciava una sua bibliografia che apparve nell'anno successivo nell'autorevole *"Archivio storico italiano"* a cura di Chiappelli.

Mengozzi aveva riconosciuto la sua “mente agile e geniale”, il suo “metodo sicuro, colore vivace da scrittore” ribadendo, lui che di fonti storiche senesi sapeva tanto, i suoi “profondi e geniali studi”. Ma il rapporto con Siena si era allentato e l'Università non aveva interesse a ravvivare un ricordo imbarazzante. Che cosa Zdekauer pensasse ce lo dice l'amarezza con cui scrisse di quella ingiustizia concorsuale nei suoi *Ricordi*, pubblicati a Pistoia soltanto nel

1998: “Compresi che l'Italia, a cui avevo dedicato la mia vita, era un'Italia ideale”. Per lui la “Italia reale, mal governato Paese” non doveva più inquietarlo “per ingiustizie e iniquità”. Era meglio “continuare nel culto dei miei ideali (...). Ero stato forse troppo intransigente (...) cominciai a compatire e a comprendere meglio la pochezza umana e i difetti classici degli italiani miei contemporanei”.

Il carattere forte e altero non dovette aiutarlo in vita. Dopo la morte, il suo pendoralismo Siena-Macerata non facilitò il suo ricordo, e non è da escludere che anche il nuovo corso politico degli anni '20 avesse già affievolito il ricordo di questo studioso che pur divenuto cittadino italiano rimaneva comunque di origine straniera e di Paesi divenuti nemici. Comunque la sua trattazione sui mercanti, conferenza del 1900, venne ripubblicata ancora nel 1925 dalla Camera di Commercio di Siena dove era stata pronunciata originariamente, mentre l'organizzazione culturale cittadina subiva reiterati interventi innovativi.

Avvenne allora la cessione del *“Bullettino senese di storia patria”*, non potendo per legge essere pubblicata una rivista storica da un'istituzione privata come i Rozzi, all'Istituto comunale di storia e di arte divenuto infine Accademia degli Intronati, l'illustre istituzione del passato recuperata nel clima culturale fortemente tradizionalista del colto Fabio Bargagli Petrucci.

Oggi i tempi sono maturi per riconoscere la positiva presenza di Lodovico Zdekauer nel passato di Siena, e per i Rozzi un doveroso impegno è ritrovarne le tracce. Nel 1904, ad esempio, nell'anno in cui era membro della Commissione senese di storia patria che si occupò della mostra rimasta famosa sull'Arte Antica Senese, il 4 giugno alle ore 21 nella Sala degli Specchi tenne una conferenza su *'Origine e storia della Congrega dei Rozzi'*. Dato che Lodovico era abituato a parlare solo a ragion veduta, è facile immaginare che la sua conferenza fosse stata preparata con cura.

Sarebbe un bel tributo alla sua memoria riuscire a trovarla per darle adeguata pubblicazione.

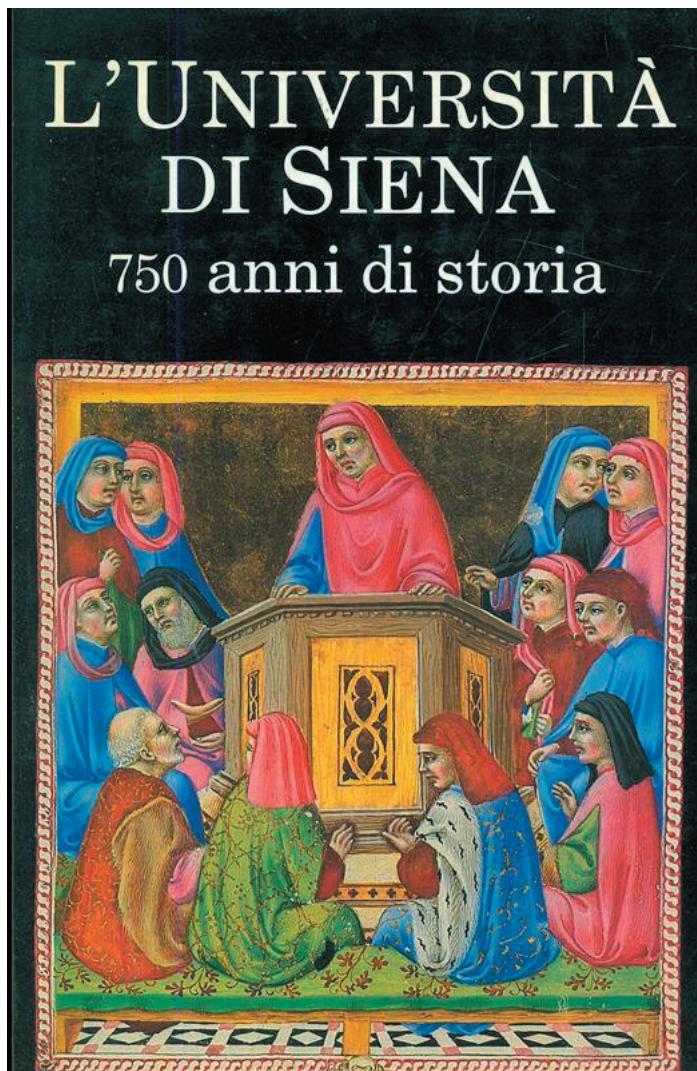
## BIBLIOGRAFIA SELETTIVA

Uno studioso di questo livello ha naturalmente avuto un necrologio nelle principali riviste storiche del tempo ed è presente nella *Enciclopedia italiana* e in *Wikipedia* con sottolineatura del contributo dato alle scienze archivistiche. In particolare rinviamo alla voce di Paolo Nardi, *Zdekauer, Lodovico* in *Dizionario dei giuristi italiani*, II, Bologna 2013. pp. 2087-2088, e al volume *Lodovico Zdekauer. Discipline storiche e innovazione fra Otto e Novecento*, Ancona – Fermo, Deputazione di storia patria per le Marche, 2016.

Il rilievo degli studi di storia universitaria di Zdekauer è ben percepibile sia nel volume curato da Giovanni Minnucci e Leo Kouta, *Lo Studio di Siena nei secoli XIV-XVI. Docu-*

*menti e notizie biografiche*, Milano, Giuffrè, 1989, che in quelli di Autori Vari su *L'Università di Siena 750 anni di storia*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1991 (ove nell'indice degli autori citati ricorre con molti richiami e non solo per le pagine del più rilevante per il tema: Duccio Balestracci, *Ricerca e insegnamento della storia nell'Università di Siena fra Otto e Novecento*, pp. 195-206) e di Peter Denley, *Commune and Studio in Late Medieval and Renaissance Siena*, Bologna, Clueb, 2006.

Per il suo lavoro di storia ebraica rinvio al recente *Dentro e fuori Ghetto. Vita e cultura ebraica a Siena in età moderna*, a cura di Davide Mano e Ilaria Marcelli, Ministero della Cultura. Direzione Generale Archivi, Roma 2023 (scaricabile in open access al sito del Ministero).



6. Libro promosso dall'Università di Siena per celebrare i suoi 750 anni di storia (Cinisello Balsamo 1991).



1. Mino Maccari, Palio dell'Assunta del 1970 (Museo Contrada della Selva).

# Il fascismo “atipico” di Mino Maccari e il suo rapporto con la città di Siena\*

di MASSIMO BIANCHI

Mino Maccari nasce a Siena il 24 novembre 1898 in via San Girolamo 1 e fin da bambino denota una naturale e certa predisposizione per il disegno. Finiti gli studi secondari si iscrive all’Università di Siena ma lo scoppio del primo conflitto mondiale lo porta a partecipare alla guerra come ufficiale di artiglieria di campagna. Terminata la Grande Guerra torna a Siena e si laurea in Giurisprudenza nel 1920.

Essendo praticamente a ridosso dell’instaurazione del regime fascista - erano, infatti, già ampiamente attivi i fasci di combattimento - Maccari, molto attento a quanto avvenuto in Italia e in Europa a seguito dei trattati di pace del 1919, decide di prendere parte all’avventura fascista iscrivendosi nel 1921 al fascio di combattimento di Colle Val d’Elsa<sup>1</sup>.

Inizia qui il suo rapporto ambiguo con il regime fascista e con la figura dello stesso

Mussolini. Sarà un rapporto che vedrà Maccari in un primo tempo come sostenitore della violenza squadrista - parteciperà attivamente, infatti, agli scontri sociali in Italia e alla Marcia su Roma nel 1922 - e poi come aspro critico della strada borghese intrapresa dal Partito Nazionale Fascista (Pnf) con il processo di normalizzazione e di epurazione degli squadristi più accaniti voluto da Mussolini. La posizione di Maccari nei confronti del fascismo e di Mussolini è quindi ondivaga, soprattutto negli anni tra il 1924 e il 1925: i suoi articoli su “Il Selvaggio”, periodico che arriverà a dirigere, vanno dall’esaltazione all’estrema impazienza per la politica fascista. Già nel settembre del 1924, in un articolo intitolato “Gli ex nulla<sup>3</sup>”, esprime la sua amarezza per la volontà di Mussolini di calmare gli animi e di bloccare le violenze degli squadristi dopo l’uccisione, avvenuta il 12 settembre, del deputato fascista

\* Il presente contributo, opportunamente rivisto e dotato di apparato critico, è stato preparato dal sottoscritto in occasione dell’incontro organizzato congiuntamente dalla Contrada della Torre-Circolo Culturale I Battilana-Biblioteca Comunale degli Intronati dal titolo *Ritratto di Mino Maccari in occasione del 125° anniversario della nascita. Il legame con la città di Siena e la Contrada della Torre*, che si è svolto il 14 novembre 2023 negli spazi museali della Contrada. Dopo i saluti iniziali del Vicario Generale della Contrada Mauro Balani, l’incontro è proseguito con gli interventi dei relatori Raffaele Ascheri (Presidente della Biblioteca Comunale degli Intronati) e Massimo Bianchi (Università di Siena). Moderatore Luca Bonomi (Presidente del Circolo Culturale “I Battilana”). Desidero ringraziare anche in questa sede i Provveditori all’Archivio della Contrada della Torre, in particolare Maria Vittoria Ciampoli, per avermi permesso la consultazione dei documenti citati in questo breve saggio. Ringrazio anche il dottor Amleto Rossi per le

ricerche bibliografiche utili ai fini della stesura di questo lavoro.

<sup>1</sup> Un ottimo contributo sulla vita e l’opera di Mino Maccari è il recente volume di F. M. Pistoia, *Mino Maccari senese spavaldo*, con la prefazione di R. Barzanti, Effigi Edizioni, Arcidosso, 2022.

<sup>2</sup> Nel 1924 viene chiamato da Angiolo Bencini per collaborare con la nuova rivista da lui finanziata “Il Selvaggio”. Maccari vi pubblicherà xilografie e linoleografie dal gusto satirico, poi dal 1926 assumerà la direzione della stessa rivista dopo l’allontanamento di Bencini.

<sup>3</sup> M. Maccari, *Gli ex nulla*, in “Il Selvaggio”, n. 10, 14 settembre 1924, p. 1. *Gli ex nulla*, nella visione di Maccari, sono quegli squadristi, “selvaggi”, che si sono avvicinati alla politica solo grazie al fascismo. Tuttavia, la nuova strada intrapresa da Mussolini, quella normalizzatrice, a loro non piace in quanto la loro idea di rivoluzione era quella di eliminare completamente le istituzioni liberali, borghesi e il bolscevismo.

Armando Casalini; la normalizzazione del movimento non piace a Maccari e, sempre con la sua consueta ironia, chiede al Duce *“il permesso di tornare nel nulla”*<sup>4</sup>.

Quella del Maccari politico è una figura di cui si è sempre parlato molto poco per due ragioni fondamentali. La prima è che durante il periodo fascista, lo stesso regime tenderà a censurare il pensiero di Maccari - e in generale di tutti coloro che appartenevano al movimento “Strapaese”<sup>5</sup> - la seconda è che durante la Repubblica si cercherà di insabbiare il suo pensiero politico e le vicende a esso collegate per esaltare la figura del Maccari artista.

Certamente Maccari rappresenta, insieme a qualche altro, l'autentico “primo fascismo”, quel fascismo che dal delitto Matteotti in poi dovrà cambiare per forza la propria faccia per sopravvivere e dovrà scendere a patti con quella borghesia tanto odiata negli anni dei fasci di combattimento. Maccari rappresenta il fascismo storico, quello dei primi anni, denominato “diciannovista”. Egli stesso scrive: *“Bisogna essere diciannovisti nel '19, nel '26, nel '34 e finché Dio ci darà fiato”*<sup>6</sup>. L'artista senese sarà un “diciannovista” peculiare: antimodernista, antiborghese, antiamericano, marcata-mente tradizionalista e popolare, guarderà con estremo interesse ai lavori più umili, come quelli manuali e quelli nei campi, contrapponendoli alla visione che porterà il regime a un intenso urbanismo e industrialismo.

Maccari esprimerà le sue idee riguardo alla rivoluzione fascista sulla sua rivista *“Il Selvaggio”*. Tale rivista, da cui non si può prescindere se si vuole analizzare il suo spirito politico, sarà la voce soprattutto di quegli ex squadristi, sedotti e abbandonati dal regime, che continueranno a portare avanti le loro idee rivoluzionarie non più tramite gli assalti ai circoli rossi ma tramite vignette satiriche che, non di rado, prenderanno di mira proprio Mussolini e i suoi gerarchi<sup>7</sup>. Questi sovversivi saranno proprio coloro che andranno poi a ingrossare le file della sinistra antifascista<sup>8</sup>. È comunque da notare che già alcuni teorici dello Stato nuovo (vedi Ardengo Soffici e lo stesso Maccari), nel periodo antecedente alla prima guerra mondiale, avevano teorizzato uno Stato senza le istituzioni borghesi, uno Stato di popolo e, pur avversando socialisti e comunisti, non escludevano un'alleanza con tali forze per abbattere il nemico comune, ovvero la borghesia. In particolare, si pensava che anche il popolo comunista e socialista, in quanto popolo antiborghese, avrebbe dovuto essere assorbito dal fascismo e in particolare nel primo squadrismo<sup>9</sup>. Lo stesso squadrismo che Maccari esalta in alcune sue opere; egli, infatti, su *“Il Selvaggio”*, nel luglio del 1924 scrive: *“[...] lo squadrismo è, tra i vari aspetti del movimento fascista, non soltanto il più simpatico,*

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>5</sup> Movimento culturale nato in Italia attorno al 1926 caratterizzato per il suo spirito patriottico ma con un marcato accento ruralista, tradizionalista, localista, provinciale e cattolico. Obiettivo principale di questo movimento era la creazione di un'Italia con dette caratteristiche; creazione che sarebbe dovuta avvenire tramite il regime fascista. Maccari, insieme a Longanesi e a Malaparte, fu uno degli esponenti più importanti di questo movimento culturale che si espresse soprattutto nelle due riviste *“Il Selvaggio”* e *“L'Italiano”*. Insieme al movimento Stracittà, costituirà una delle due linee principali della cultura letteraria nell'Italia fascista.

<sup>6</sup> G. Callaioli, *Mino dal Colle. L'“impolitico” di Strapaese*, Petrartedizioni, Pietrasanta (Lu), 1998, p. 12.

<sup>7</sup> La diffidenza di Maccari nei confronti di Mussolini si nota, naturalmente, anche da alcuni articoli che compaiono su *“Il Selvaggio”*. Ad esempio, nell'ultimo numero del 1930, datato 15 dicembre e che avvisava i lettori dello spostamento della sede del giornale da

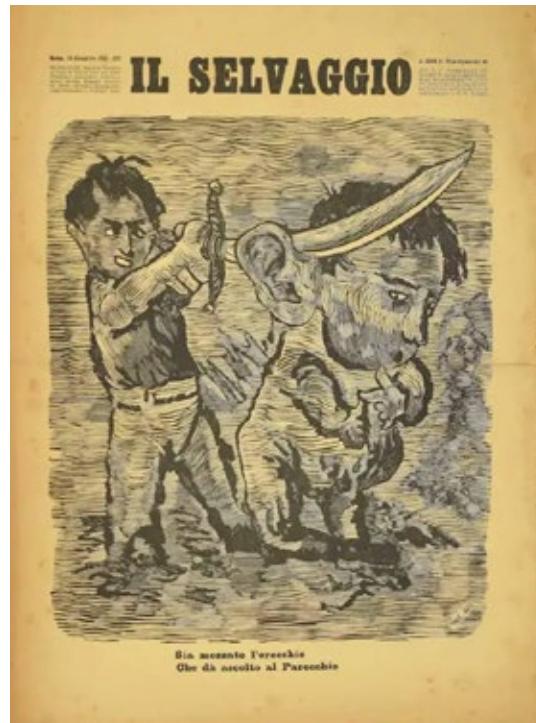
Siena a Torino, Maccari scrive: *“Questo non è il primo numero del 1931, ma l'ultimo del 1930; il primo numero della nuova annata uscirà fra pochi giorni in Torino, dove il Selvaggio ha posto la propria sede in Via Pietro Micca 12. Il trasferimento non implica mutazione alcuna nella natura e nel carattere del nostro vecchio quindicinale, tanto è vero che la redazione senese, in Piazza Umberto I, rimarrà in piedi come prima. Gli amici stiano sicuri: la funzione del Selvaggio, tanto a Colle di Val d'Elsa quanto a Firenze o a Torino, rimane la stessa, cioè nazionale. Serviremo, come abbiamo servito, la causa della Rivoluzione secondo le nostre forze e secondo le nostre possibilità, cercando di essere migliori e più degni dei compiti che Mussolini ha assegnato alle nostre generazioni di combattenti e di squadristi.”* Cfr. N. Trotta, M. A. Grignani, a cura di, *Il gusto della fucileria: lettere 1927-1982 con un'appendice di testi di Romano Bilenchi e Mino Maccari*, Cadmo, Firenze, 2010, p. 36.

<sup>8</sup> P. Buchignani, *La rivoluzione in camicia nera: dalle origini al luglio 1943*, Mondadori, Milano, 2006, p. 141.

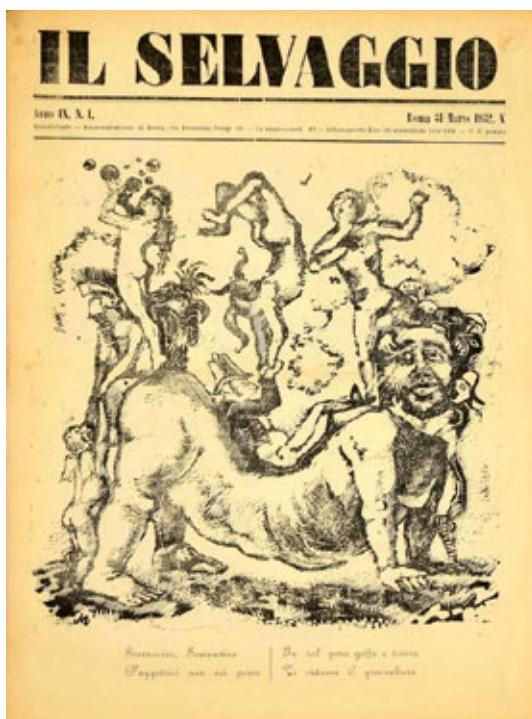
<sup>9</sup> *Ibid*, p. 411.



2. "Il Selvaggio", 13 luglio 1924.



3. "Il Selvaggio", 13 dicembre 1935.



4. "Il Selvaggio", 31 marzo 1932.



5. "Il Selvaggio", 11 luglio 1932.

ma quello più importante e il più vivo. Nessuno oserà negare che tranne la parentesi garibaldina, la gente italiana era ormai schiava di una lunga tradizione panciafichista, borghese e pantofolata. [...] Contro tanto rammollimento e tanta mediocrità, la prima reazione è la settimana rossa di Ancona; poi sorgono i fasci rivoluzionari interventisti, poi la guerra italo-austriaca, infine il fascismo sotto l'aspetto dello squadrismo. Il compito del quale [...] è quindi ben più vasto e più importante che non sia stata l'azione antibolscevica<sup>10</sup>". Una visione - come diremmo oggi - essenzialmente "machista", visto che sempre nello stesso numero de "Il Selvaggio" Maccari scrive: "Si tratta di difendere la tradizione guerriera della nostra razza: di fare degli italiani dei maschi<sup>11</sup>". Sempre ne "il Selvaggio", anche se non direttamente da Maccari, ma possiamo ritenere che sia una diretta propagazione del suo pensiero vista la sua influenza nel giornale, viene esaltata la figura di Garibaldi combattente e dittatore (nel senso di avversione al liberalismo), di Garibaldi "virile" e che agiva secondo i suoi impulsi. Allo stesso modo viene invece quasi denigrata la figura che la tradizione liberale e democratica ha passato per molti anni all'opinione pubblica, quella cioè di un Garibaldi "pagliaccio buffissimo inverniciato di democrazia<sup>12</sup>". Garibaldi viene quindi preso a esempio da Maccari e dai suoi seguaci come un ardimentoso precursore dello squadrismo; una linea di pensiero che "Il Selvaggio" manterrà anche negli anni Trenta<sup>13</sup>.

La linea che terrà Maccari, e quindi di riflesso anche il suo periodico, sarà molto distante dal fascismo istituzionale promosso da Mussolini dopo la Marcia su Roma e proprio questa dissidenza verso il fascismo ufficiale porterà al sequestro di un paio di numeri de "Il Selvaggio" nel 1925.

<sup>10</sup> M. Maccari, *Squadristo*, in "Il Selvaggio", n. 1, 13 luglio 1924.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> F. Giannelli, *L'eroe castrato*, in "Il Selvaggio", n. 6, 16 agosto 1924.

<sup>13</sup> Per un approfondimento sul collegamento tra Garibaldi e lo squadrismo si veda la storia a puntate *Vita di Pisto* che verrà pubblicata su "Il Selvaggio" da Romano

"Il Selvaggio" sarà la casa soprattutto del movimento culturale "Strapaese" a cui Maccari aderirà: questo movimento culturale, nato intorno al 1926, porta con sé ideali di fedeltà alle proprie tradizioni, alla propria terra, alle proprie usanze. Il Maccari, fascista, "diciannovista" e strapaesano è antimodernista, perché il modernismo vorrebbe sradicare tradizioni e usanze; è antiamericano, perché gli Stati Uniti sono l'incarnazione della modernità; è localista, perché proprio quella locale è la dimensione vera del fascismo dei vecchi *ras* epurati dal regime, quel fascismo che aveva imparato a stare vicino ai cittadini. Proprio questo "diciannovismo" mai sopito viene fuori prepotentemente nel primo periodo di crisi del regime, quello successivo al delitto Matteotti nel 1924. In quel momento i duri e puri fascisti valdelsani, tra cui naturalmente Maccari, vedono l'occasione di uscire dalla propria precarietà sociale e politica per riprendere il filo di quella rivoluzione interrotta dal compromesso tra Mussolini e la borghesia, prima tanto osteggiata. Portare a compimento la loro rivoluzione significa scagliarsi, non contro i socialisti, ma contro la grande borghesia e i liberali che invece sono acquiescenti col fascismo governativo<sup>14</sup>. Queste idee porteranno Maccari anche a un momentaneo allontanamento dal Pnf; infatti, tra il 1925 e il 1926, collaborando con la rivista fiorentina "Rivoluzione fascista", Maccari pubblicherà delle vignette non gradite a Mussolini che gli costeranno perfino la revoca della tessera del Partito (verrà poi riammesso nel luglio 1926).

A simpatizzare per le teorie di "Strapaese" saranno anche alcuni gerarchi fascisti come Giuseppe Bottai, che vedrà in Maccari - e negli altri "strapaesani" - dei possibili alleati per il suo "fascismo revisionista"<sup>15</sup>. In realtà, le simpatie di Bottai per Maccari non

Bilanchi nel 1931. È un romanzo biografico che narra la storia di un garibaldino di Colle Val d'Elsa che fin da giovane veste la camicia rossa e questo lo porterà da adulto ad abbracciare lo squadrismo.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>15</sup> S. Busini, *La passione politica di Mino Maccari nelle pagine de "Il Selvaggio"*, Boccacci, Colle Val d'Elsa, 2002, p. 80.

sono ricambiate<sup>16</sup>; infatti, nei primi anni del Ventennio, il vero punto di riferimento dei “selvaggi” è Farinacci - almeno fino a quando egli non diventa segretario del Pnf (12 gennaio 1925) e parte integrante del processo di normalizzazione del fascismo - mentre saranno proprio Bottai e Massimo Rocca a essere presi di mira dagli impropri su “Il Selvaggio”<sup>17</sup>. A loro verranno riservati insulti quali “dottrinari a oltranza” e “fascisti per isbaglio”<sup>18</sup>.

Il “diciannovismo” di Maccari lo si intuisce da quanto egli scrisse in *Orgia* (Siena, 1918). In quest’opera, antecedente all’ingresso ufficiale di Maccari nel fascio di combattimento di Colle Val d’Elsa, egli scrive: “Chiamo giovanotti intelligenti coloro i quali [...] non si vergognano di quella vocazione al teppismo, alla baraonda, all’irrequietezza, all’immoralità goliardica, la qual vocazione è in fondo a ogni cuore umano; che mettono spesso da parte la serietà, e dimenticano la “carriera”, l’“avvenire”, il “cómpto della vita”, per dedicarsi al culto dell’oscenità, della sbornia e del cazzotto”<sup>19</sup>.

Per capire quanto fosse viscerale l’attaccamento di Maccari al primo fascismo possiamo leggere quanto scrive su un settimanale fascista “l’Assalto” nel 1927. Egli descrive cosa, secondo lui, è diventato il fascismo - e cosa sia per molti italiani - dopo la Marcia su Roma, ossia “una pappa scodellata”<sup>20</sup>, ovvero un movimento che non rispecchia più le aspettative delle origini. Le stesse origini sanguigne che Maccari rivendica, in quanto diretto partecipante di tante battaglie: “[...] per me il Fascismo significa anni di vita: azioni, risse, polemiche e fazioni mi hanno sempre visto presente, e se ho fatto il mio dovere nella squadra del mio Fascio rurale, ho anche attivissimamente preso parte alla cosiddetta “vita di partito” capeggiando, agitandomi, compromettendomi in ogni

modo [...]”<sup>21</sup>. Tuttavia, la figura del Maccari “diciannovista” va inquadrata nel più ampio contesto della rivista da lui per lunghi anni diretta: “Il Selvaggio”. Egli scrive: “Del resto, il Selvaggio è buon testimone di questa mia partecipazione a capofitto nella grande e bella bufera. Tutto ciò io ho fatto da artista e non mai da aspirante a “carriere politiche”: di fatti nel Partito conto quanto il due a briscola”<sup>22</sup>. L’istinto di quel Maccari non è tanto quello dell’uomo politico ma è soprattutto quello dell’artista; un’artista che vedeva nel fascismo “una ragione di vita, una cosa mia, anche, voluta da me, che interessando me interessava la mia arte”<sup>23</sup>. Il fascismo ha quindi un enorme richiamo nella vita artistica di Maccari in quanto egli credeva fermamente che nello stato fascista gli artisti come lui potessero essere parte integrante, mentre, di contro, nel precedente stato liberale gli stessi erano relegati in una situazione di anarchia<sup>24</sup>. Tuttavia, questa speranza d’inclusione degli artisti all’interno del nuovo corso fu vana. Maccari stesso scrive: “lamento l’eccessiva impronta esclusivamente politica che nel Fascismo permane e che lo rende inattivo in campi, che a mio parere, sono ben più fecondi, come è il campo artistico [...] dove impostori, trafficanti e ciarlatani imperano spudoratamente”<sup>25</sup>.

Maccari proverà anche l’estremo tentativo di portare la sua arte o, meglio, la sua ideologia politica racchiusa nella sua arte, all’interno del Gran Consiglio. Infatti, egli stesso propone a Mussolini di aprire la porta della massima istituzione fascista a un artista, ricevendo però un diniego dal Duce<sup>26</sup>. Il convincimento di Maccari per un fascismo più vicino al popolo e più strettamente rurale, più vicino soprattutto all’idea che Maccari stesso aveva del fascismo fin dalla sua prima adesione a quello che sul finire della

<sup>16</sup> Per comprendere i reali rapporti tra Giuseppe Bottai e Mino Maccari assai utile è il recentissimo volume di A. P. Bottai, *Mussolini io ti fermo. Storia leggendaria di Giuseppe Bottai. Scelse la patria, combatté i nazisti*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2023.

<sup>17</sup> M. Maccari, *Benito Mussolini e i Selvaggi*, in “Il Selvaggio”, n. 3, 26 luglio 1924, p. 1.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

seconda decade del Novecento era ancora un movimento, emerge anche dalla sua riluttanza ad aprirsi alla nuova “*civiltà straniera e nordica, che sta guastando il cuore e il palato di tanta gente, e prepara un'internazionale non meno trista di quella rossa*<sup>27</sup>”, contrapponendovi “*quell'Italia paesana di cui troppi parlano senza credervi*<sup>28</sup>”. Maccari, sempre “dicianovista” nell’animo, lavora per sfuggire da quell’effimera altezzosità che il regime si è voluto dare; egli lo fa tenendo fede alla propria terra e rimanendo “selvaggio” e invita tutti i giovani che abbiano veramente a cuore la nazione a seguirlo in questa battaglia “strapaesana”.

In conclusione, possiamo riassumere la visione politica di Maccari nell’ossimoro “un fascista che guarda a sinistra”. Egli, infatti, è uno di quegli studiosi, pensatori, artisti, che hanno un atteggiamento di sinistra nella misura in cui non vorrebbero, o non avrebbero voluto, mai fissare la rivoluzione per cui hanno dato il sangue in un recinto istituzionale<sup>29</sup>. La sua proposta di Italia, e quindi di fascismo, è quella di un paese rurale, antimoderno, cattolico; una proposta che, però, come si è visto, si è tradotta più in opere artistiche e letterarie, spesso con una marcata vena satirica, che in un autentico programma politico da contrapporre a quello dei fascisti più vicini all’idea del fascismo normalizzato, sia per via della posizione periferica in cui vengono relegati fin da subito i “selvaggi” sia per la loro mancanza di sensibilità politica.

Il più evidente e alto punto di contatto di Mino Maccari con Siena ovviamente non può che essere rappresentato da due distinti momenti, forse tra loro collegati, come l’assegnazione nel 1969 allo stesso Maccari del Mangia d’Oro, premiato come cittadino vis-

suto quasi costantemente “all’estero”, cioè oltre le mura, ma mantenendo nel sangue lo spirito e il carattere senese che si è manifestato sempre in ogni sua opera di giornalista o scrittore, di disegnatore umorista e di pittore<sup>30</sup>. “*Quello che non ha fatto è stato l'avvocato*”, come disse scherzando Carlo Fontani nelle pagine de “*Il Campo di Siena*”<sup>31</sup>: parole riprese dal suo relatore del Premio Mangia Mario Verdone<sup>32</sup>.

Nel 1970 la pittura del drappellone per il Palio di agosto fu poi affidata dal Comune di Siena a Mino Maccari. Commemorando il centenario di Roma Capitale, anche in questo caso Maccari riuscì a essere innovativo perché nel suo tipico stile bozzettistico aprì per la prima volta la tipologia del drappellone all’immagine della corsa in azione, cogliendo in una prospettiva verticalizzata l’attimo della partenza con evidenti sui fantini i colori delle Contrade partecipanti. Forse non tutti sanno che il primo bozzetto proposto da Maccari era fin troppo esplicito e forse troppo ironico con un bersagliere sullo sfondo di Porta Pia che con la baionetta infilzava un papalino, in riferimento al tema specifico. Tale scena sopravvisse, seppure marginalmente, nella versione definitiva appena accennata in basso nel drappellone<sup>33</sup>. Da sottolineare che con il Palio di Maccari venne a consolidarsi in maniera definitiva una nuova era nel conferimento della realizzazione della pittura dopo la scelta di Marte nel 1969 che realizzò un Palio molto originale con un mix di tecniche che andavano dalla fotografia alla serigrafia<sup>34</sup>. Una volontà di cambiare che colse per primo Roberto Barzanti, per il quale era arrivata l’ora per una pittura laica disponibile certamente a interpretare simboli e araldica ma intenta

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> S. Lanaro, *Appunti sul fascismo «di sinistra». La dottrina corporativa di Ugo Spirito* in “*Belfagor*”, vol. 26, n. 5, 1971, pp. 577-599. Link: <http://www.jstor.org/stable/26142482>.

<sup>30</sup> L. Nardi, *I premi del “Concistoro del Monte del Mangia” 1952-1985*, Edizione Azienda Autonoma di Turismo di Siena, Siena, 1985, pp. 55-56.

<sup>31</sup> C. Fontani, in “*Il Campo di Siena*”, 13 agosto 1969.

<sup>32</sup> Si veda anche M. Guazzi, *Siena nel cuore. I premi del Concistoro del Monte del Mangia 1986-2009*, Betti Editrice, Siena, 2009, p. 159.

<sup>33</sup> Si veda la scheda del Palio di Maccari contenuta in *Pallium. Il drappellone verso il XXI secolo*, a cura di L. Betti, Betti Editrice, Siena, 1993, p. 44.

<sup>34</sup> M. Barni, *Il Palio e le suggestioni del tempo*, in *Pallium*, cit., pp. 7-8.

soprattutto a risolvere in creatività libera la preparazione del drappellone. Una nuova era - che qualcuno chiamò, con una pessima definizione, del "Palio d'autore" - nella quale, salvo eccezioni, si decise da quel momento in poi di affidare il palio di luglio ad artisti senesi, o comunque orbitanti nel panorama culturale cittadino, e quello di agosto invece ad autori ben più noti a livello nazionale e internazionale, che ha tuttavia consentito ai musei contradaioli di poter ospitare esempi delle più poliedriche espressioni artistiche permettendo di guardare ai drappelloni come a vere e proprie opere d'arte<sup>35</sup>.

Il legame di Mino Maccari con la Contrada della Torre è poi testimoniato da alcuni documenti conservati nell'archivio della Contrada per cui il Vicario Vanna Gafforio Lurini l'11 agosto 1969 esprime all'avvocato Maccari il più vivo compiacimento del popolo tutto della Contrada della Torre per l'alto riconoscimento che la città di Siena volle conferirgli con l'assegnazione del Mangia d'Oro di quell'anno<sup>36</sup>. La città con quel gesto volle dimostrare il profondo apprezzamento per l'opera pittorica e caricaturista del suo insigne concittadino, stimato e apprezzato nel mondo intero. La Contrada della Torre - sottolineò il Vicario - aveva però motivi di particolare compiacimento e orgoglio perché aveva l'onore e il vanto di averlo visto nascere nel proprio territorio e di annoverarlo così tra i suoi figli migliori. La lettera terminava con l'invito per la cena del 15 agosto alla presenza di dirigenti e contradaioli per ricevere l'abbraccio del rione di Salicotto. Il 19 agosto 1969 il giornale le "Nuove Cronache di Siena" titola infatti "Festeggiato nella Torre Mino Maccari", riportando la cronaca di quella serata.

Il 4 maggio 1983 è poi la volta del Priore Benito Guazzi a invitare Maccari al banchetto di apertura dell'anno contradaiolo per il successivo 15 maggio presso la sede della Contrada<sup>37</sup>. Invito al quale Maccari risponde con lettera autografa dicendosi ben lieto di partecipare, anche se non riteneva di meritare questo pensiero che tuttavia accettava con immenso piacere sia come senese sia come Torraiolo.

Peraltro, all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso fu avviato un progetto da parte della Contrada della Torre di acquisizione di opere grafiche dei principali artisti italiani e stranieri, realizzate in via esclusiva per la Contrada stessa. Alla base del progetto vi era un duplice obiettivo: quello di arricchire il proprio museo di una sezione dedicata all'arte contemporanea e quello di offrire ai contradaioli la possibilità di acquistare opere importanti a condizioni di particolare favore<sup>38</sup>. Per questo motivo, il successivo 5 luglio 1983 sempre il Priore Benito Guazzi comunicava a Maccari che, in occasione di una recente Assemblea, il popolo della Torre aveva manifestato il desiderio di richiedere la sua disponibilità a realizzare un'opera grafica da mettere a disposizione dei torraioli e Mino Maccari aderì donando una xilografia accolta entusiasticamente dal popolo della Contrada<sup>39</sup>.

La presa di contatto con il Maestro Maccari - ricorda Marcello Venturini, allora addetto alle attività culturali della Contrada con una sua personale memoria - fu resa possibile grazie alla disponibilità del dottor Alessandro Magnoni, gestore della Galleria *L'Aminta*: ai molti incontri con i dirigenti della Contrada, che si svolsero nella villa dell'artista al Cinquale, partecipava spesso anche Nemo Galleni, il suo storico torcoliere, che permise ai dirigenti torraioli di as-

<sup>35</sup> Si veda L. Betti, *Una nuova era*, in *Pallium*, cit., pp. 5-6.

<sup>36</sup> Archivio Contrada della Torre (d'ora in avanti ACT), V.F.7, 1969.

<sup>37</sup> ACT, V.F.10, 1983.

<sup>38</sup> La prima opera fu donata dal Pittore Fabrizio Clerici

e consisteva in una litografia che rappresentava un alfiere in costume classicheggiante che impugnava una bandiera con il simbolo dell'elefante. A questa fece seguito la donazione di Mino Maccari. Purtroppo, il progetto complessivo fu poi interrotto nel 1985.

<sup>39</sup> ACT, V.F.10, 1983.



6. Lettera del Vicario della Contrada della Torre a Mino Maccari in data 11 agosto 1969 (Archivio della Contrada della Torre).

sistere perfino alla progressiva realizzazione della xilografia con il passaggio dei sei colori di base<sup>40</sup>. L'opera creata da Maccari aveva il titolo augurale di "Daccelo!" e volle interpretare il momento della vittoria del Palio con grande sensibilità e partecipazione emotiva del Maestro. L'opera aveva al centro un cavallo con cavaliere che riprendeva il motivo prevalente del drappellone da lui dipinto nel 1970 e vinto dalla Contrada della Selva. Due grandi acquarelli, realizzati come lavori preparatori di questo drappellone, furono

poi donati alla Contrada in aggiunta alle cento copie numerate della xilografia, alle sei prove di autore e alle cinque matrici. La sesta matrice, come d'uso, fu "biffata", per evitarne la riproduzione. Grande risalto al lavoro di Maccari fu espresso durante la presentazione pubblica, alla quale lo stesso Maccari non poté prendere parte per motivi di salute, dal Sindaco e dall'Assessore alla Cultura del Comune di Siena e dal Soprintendente ai beni culturali. Il 27 dicembre 1983 il Priore comunicò a Maccari che le prenotazioni per la sua opera erano assai numerose, ringraziandolo così per aver permesso di realizzare una iniziativa culturale assai prestigiosa, fornendo alla Contrada anche un consistente aiuto in un momento di rilevante impegno finanziario<sup>41</sup>.

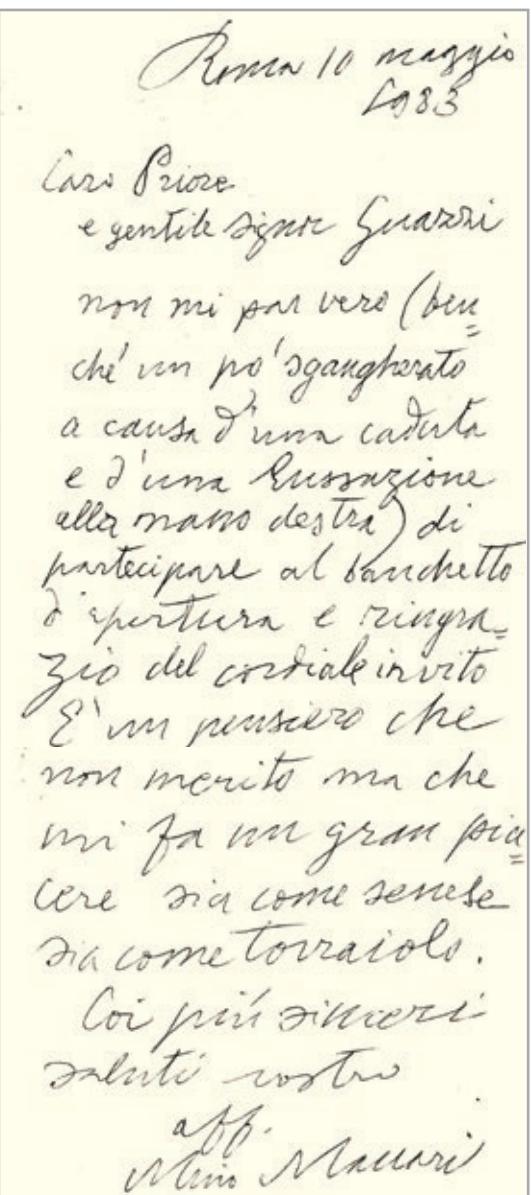


7. Lettera del Priore della Contrada della Torre a Mino Maccari in data 5 luglio 1983 (Archivio della Contrada della Torre).

<sup>40</sup> Mino Maccari era nato nel 1898 in Via San Girolamo 1. A quell'epoca la sua abitazione era indiscutibilmente compresa nel territorio della Contrada della Torre e Maccari si considerava anch'egli un contradafio a pieno titolo. In questo non fu mai sfiorato dal dubbio. Il Maestro Maccari amava anche precisare che era nato vicino al Vicolo di "Cane e gatto", con riferimento al suo carattere anticonformista e polemico. Una epigrafe posta all'ingresso del palazzo dove nacque lo definisce come "Artista tra i maggiori del Novecento, senese spavaldo". Marcello Venturini, all'epoca

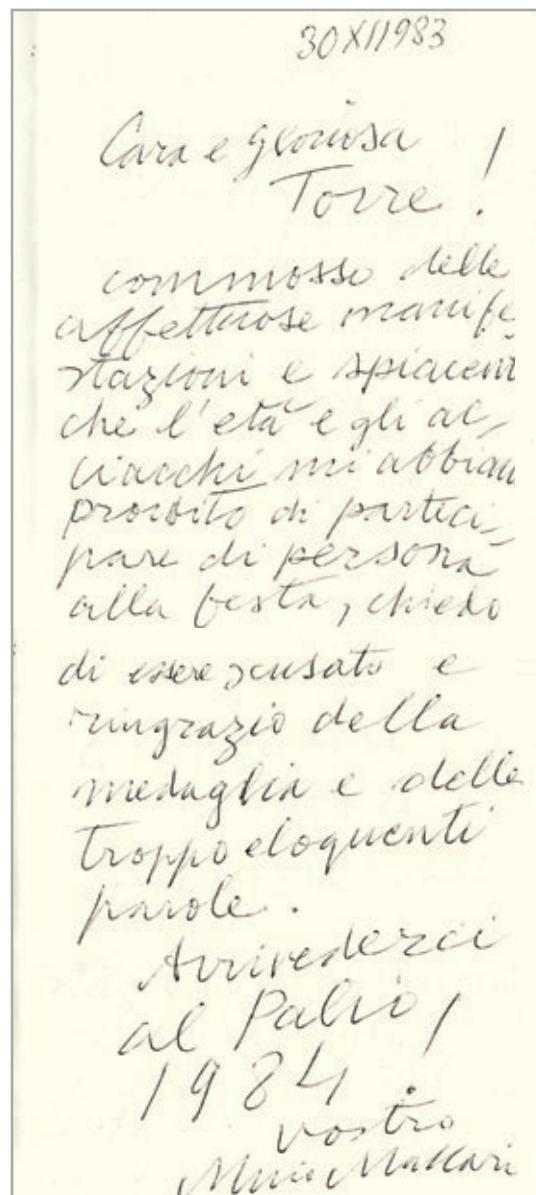
responsabile delle attività culturali della Contrada, in una sua testimonianza in copia presso l'Autore, ricorda che "gli incontri con Maccari avvennero sempre all'insegna di una grande cordialità. La conversazione con lui era piacevole e stimolante. In un'occasione mi disse che lui, Longanesi e gli altri intellettuali e artisti a loro vicini non erano fascisti, ma iperfascisti, e cioè una cosa diversa dal fascismo. Riconobbi che l'affermazione aveva un suo fondamento, ma aggiunsi che essi forse servivano al fascismo per il loro prestigio e per una parvenza di tolleranza".

<sup>41</sup> ACT, V.F.10, 1983.



8. Lettera di Mino Maccari al Priore della Contrada della Torre in data 10 maggio 1983 (Archivio della Contrada della Torre).

Maccari, dal canto suo, replicava con lettera autografa il 30 dicembre 1983, nella quale si diceva commosso per le tante manifestazioni di affetto ricevute e ringraziava



9. Lettera di Mino Maccari al Priore della Contrada della Torre in data 30 novembre 1983 (Archivio della Contrada della Torre).

del dono di una medaglia che la Contrada gli aveva voluto riservare, salutando e dando appuntamento a tutti al Palio dell'anno successivo<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> ACT, V.F.10, 1983.



1. Francesco Vanni, *Storie di Giuseppe l'Ebreo*, 1596 - insieme e particolari - (Museo Monte dei Paschi di Siena).



# Fatti e misfatti a Siena nel Seicento.

## Le memorie di un ebreo senese (1625-1633)

di CECILIA PAPI

Un testo molto vivace e realistico su alcuni anni del Seicento a Siena merita di essere riconsiderato. Un po' forse per essere incentrato su minimi fatti quotidiani apparentemente anche di scarsa importanza, un po' perché attinenti a una comunità poco nota o non sempre apprezzata, i ricordi di un tale Giuseppe da Modena sono rimasti poco noti nonostante dia informazioni anche su Firenze e su pratiche regionali. Si parla di litigi, risse, obblighi contrattuali non adempiuti, grandi amicizie e feroci inimicizie, di invidie e maledicenze ma lasciamo al lettore il piacere di scoprire questo testo.

Giuseppe era solo un rigattiere ebreo di scarsa cultura, come attestano i suoi ricordi, sul quale la ricerca è tutta da fare, a quanto pare<sup>1</sup>. I motivi di interesse di un testo 'popolare' come il suo erano scarsi per tanti studiosi.

Esso fu però ritrovato da Cecil Roth (1899-1970)<sup>2</sup>, un notevole studioso inglese

che ne seppe apprezzare la singolare vivacità e lo pubblicò per intero<sup>3</sup> ma in una rivista di studi ebraici, per cui rimase escluso dalla circolazione nelle riviste di storia non specialistiche per essere poi utilizzato solo recentemente<sup>4</sup>.

A confrontare l'onomastica presente in questa fonte e nel recente volume di studi ricordato si conferma che quel mondo antico fosse molto complesso. Nel volume, a parte il nostro Giuseppe, non figurano ad esempio i Meniati e Bonaventura Galichi, e Salomone Pelagrilli compare come Palagrilli. C'è quasi da pensare, come confermano i cambi improvvisi di soggetto narrante, che lo scrittore operasse su dettatura e avesse scarsa conoscenza della comunità.

Il testo quindi non è solo colmo di curiosità e perciò si presenta qui in un italiano a noi contemporaneo per renderlo facilmente leggibile e favorire lo studio dei suoi contenuti<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Si veda ora la ricca raccolta di studi *Dentro e fuori il ghetto. Vita e cultura ebraica a Siena in età moderna*, a cura di D. Mano e I. Morelli, Roma, Ministero della cultura, 2023 (anche on line nel sito).

<sup>2</sup> Fu valente studioso della cultura ebraica, sia come docente che come editore (di una *Enciclopedia ebraica*, ad esempio) e storico dei suoi corrispondenti in Inghilterra, Spagna e Italia, ad esempio, ma anche di temi connessi, come l'Inquisizione.

<sup>3</sup> Sotto il titolo *Memorie di un ebreo senese (1625-1633)*, in "La Rivista mensile di Israele", V (1930), pp. 287-309. Grazie a un soggiorno fiorentino poté scrivere su *L'ultima Repubblica fiorentina* (1925, in ital. 1929), un grande tema anti-tirannico adatto per un giovane *liberal*.

<sup>4</sup> La fonte rimase ignota al "Bullettino senese di storia patria". Si v. poi, invece, M. Cassandro, *Gli ebrei e il prestito ebraico a Siena nel Cinquecento*, Milano, Giuffrè, 1979; Siena ha spazio anche nel suo *Spazio*

*urbano e comunità urbane nell'Italia centrosettentrionale nel Cinque e Seicento*, in *Studi storici Luigi Simeoni*, 54 (2004), pp. 57 ss.; poi P. Turrini, *La Comunità ebraica di Siena. I documenti dell'Archivio di Stato dal Medioevo alla Restaurazione*, Prefazione di M. Ascheri, Siena, Pascal, 2008, ad ind.

<sup>5</sup> I chiarimenti linguistici effettuati sono pochi: ordinano per *comesero*, aggredi per *sframoni*, ritorno per *tornata*. Spesso si è riportata la forma linguistica attuale anche se l'originale è perfettamente comprensibile: coperta per *cuperta*, oro per *horo*, avuto per *auto*, doppi per *dopi*. Sono stati sostituiti i pronomi usati erroneamente: le per *gli*, li per *gli*. Sempre al fine di migliorare la comprensibilità del testo sono stati inseriti elementi di punteggiatura e aggiunti nuovi capoversi. Si sono però conservati i dubbi di lettura indicati da Roth con punti interrogativi, nonché le note esplicative, aggiungendone alcune nuove siglate con le iniziali.

## Memorie di Giuseppe da Modena

«Ricordo che nell'anno 1625 venne il Granduca a Siena, e fu fatto riscossore della roba<sup>6</sup> messer Abramo Pesaro, e messer Bonaventura Galichi, e da me pretesero un paio di lenzuola, un padiglione, una coperata e un capezzale, doppia richiesta rispetto ad ogni altro, e io gli diedi tutto quello che chiesero e mi fu buttata, detta roba, in mezzo di strada da detto Abramo tre volte con gran disprezzo e arroganza e mi dissero che detta roba non era ricevibile, e volevano roba migliore, e detta roba aveva un valore di più di dieci scudi, e nel medesimo tempo per farmi disprezzo e danno mi mandarono gli sbirri e ordinaroni loro di farmi il pegno, e non pigliare detta roba della quale ricevetti più considerazione dalla corte che da loro, e presero la medesima roba e non mi fecero pegno, e vollero una lira, e molte volte detto Abramo si è vantato del detto disprezzo. Il tutto ho messo a memoria per tenere a mente piacere e dispiacere.

Ricordo che nell'anno 1625 comprai da messer Salamone Palagrilli quattro libri chiamati *Rabbénū Moscé*<sup>7</sup> per un prezzo di sette scudi, e dopo che io me ne andai fuori da Siena per causa dei lacri(?) che su ne avevo, il suddetto aggredì mio fratello dicendogli che mi aveva dato pegno detti libri per tre scudi e glieli cavò di mano, e gli diede un testone per volta e una volta per dargli insieme uno scudo, si fece pagare da mio fratello con un paio di piccioni, e dopo il mio ritorno gli ho voluto rendere gli stessi denari e ce ne mise mezzi e non me li ha voluti mai rendere. In più dopo il mio ritorno, che fu nell'anno 1629, desinò molte volte con mio fratello all'osteria e gli prestò un testone sopra un *homasc* e il *Mishnē*, e io volli riscuotere; se li fece vendere assolutamente per poco prezzo. Il tutto ho scritto per ricordo.

Ricordo che nell'anno 1631 fui richiesto da Donna Violante Galletti che le dovessi fare un servizio per farle vendere un certo oro bruciato e oro rotto, e i denari desiderava darmeli in mano, la qual cosa non mancai di fare del tutto e le feci vendere detta roba e nei medesimi giorni mi venne l'occasione di comprare una masserizia da un tale messer Lorenzo in Firenze, tiene camera locata dai Tedeschi, che aveva un importo di circa ottanta scudi, e io andai da detta Donna Violante per proporle questo negozio, e le dissi che se lei voleva sborsare tutto il denaro in detta masserizia io le avrei dato metà guadagno da quello che avrei ricavato, e lei accettò questa proposta e mi diede 30 scudi in contanti e una collana con altri ori affinché io la impegnassi, ed erano circa quattro once d'oro e le impegnai da Nicolino orefice per 25 scudi, e dopo questo andai a contrattare detta masserizia, e non fummo d'accordo e tornai a casa, e resi subito a detta Donna Violante i 30 scudi in contanti datemi, dicendole che la compera non era riuscita, come era la verità, e gli ori che mi aveva dato, che avevo impegnato per 25 scudi, le dissi che se me li avesse lasciati nelle mani le avrei usato cortesia di qualcosa all'anno, e così si fece. E all'inizio dell'anno mi chiese 10 scudi di guadagno su 25 scudi e la restituzione della roba; io le risposi che non doveva chieder 10 scudi di guadagno su 25 scudi, perché avrebbe avuto il quaranta per cento, ma dissi che le avrei dato piena soddisfazione e la pregai di non levarmi detta roba di mano perché non era il momento per me di riscuotere, dato che in quel tempo avevo pagato quindici scudi una promessa che avevo fatto per il marito a messer Antonio Lorenzoni. E lei rispose di non volere aspettare, nemmeno menarmi buono a nulla di detta promessa che pagai per il marito, e si fece per dotta<sup>8</sup>, e mi cavò la cattura per cento scudi con la restituzione di detta roba, e otto giorni prima di *Purim*

<sup>6</sup> Riscossore della roba=raccoglitore degli omaggi per il Granduca.

<sup>7</sup> Nome dato popolarmente in Italia al *Mishnēh Torah* di Maimonide.

<sup>8</sup> Vorrà dire 'perduta'?

che fummo 5391-1631 mi fece scassare la casa da tre birri, e mi buttarono l'uscio per terra alle due di notte, dando loro per cento scudi l'incarico di sgombrarmi la casa. Alla qual cosa si interpose messer Laudadio Rietti e messer Abramo Meniati per accomodare le nostre differenze, e la condanneremo a pagare le spese ai famigli, per un importo di sedici lire e quindici scudi la condanneremo a pagare scudi seci<sup>9</sup> conforma di ciò ho scritto, e prima che mi togliesse detta cattura mi tolse un arresto di cento scudi, e mi fece sgombrare la bottega, e promise per me messer Francesco fornaio a San Martino.

Il tutto ho messo a memoria che per i benefici fatti ne ho ricevute queste ricompense.

Io ricordo che nell'anno 1631 mossi lite contro messer Salamone Milano mio suocero; prima della lite gli feci fermare dei beni che aveva in deposito Isacco Meniati, e prima che io entrassi in promessa pregai il signor Isacco di non promettere<sup>10</sup>, perché se io avessi avuto una sentenza a me favorevole avrei dovuto necessariamente andare contro di lui, dato che a nessuno piace pagare per altri; saremmo così diventati nemici mentre ora eravamo amici. E lui mi rispose: se a Dio piacendo avrai sentenza in favore, tu sarai pagato, e non avere sospetto che noi veniamo in tali convenienti, e aggiunse che non poteva fare a meno di promettere. E io andai a trovare Abramo figlio di Isacco e gli dissi le stesse parole che avevo detto al padre, e lui mi diede la medesima risposta. E dopo pregai a lungo tutti e due e cercai di rifiutare per promessa anche suo padre per giustizia, e non potei fare a meno di pigliare. Così feci la causa e ottenni la sentenza in favore di cento piastre.

E Salvadore Galichi si appellò, cosa che faceva per Salamone, e anche io mi appellai. E quando detto Abramo Meniati sentì che io avevo avuto la sentenza in favore e che il detto Salvadore si era appellato, mi venne a trovare e mi chiese di cavare di promessa

suo padre, altrimenti mi sarebbe stato contro in questa causa e in qual si voglia particolare. Io gli risposi che bisognava pensare a non promettere, se non voleva pagare per altri. E per fargli vedere che desideravo fargli cosa gradita, gli avrei dato tempo un anno e più se ne avesse avuto bisogno, finché lui non fosse andato contro il signor Milano al fine di non rimetterci di suo. E lui mi rispose che non voleva niente da me, solo che io lo liberassi dalla promessa, altrimenti lui avrebbe agito come meglio credeva.

Ricordo che mentre io ero in Lombardia, Abramo Meniati traviò mio fratello perché gli vendesse roba di bottega e di casa, e lui gli vendette roba per più di duecento scudi, e lo traviò a giocare in casa sua propria più di quanto gli faceva pigliare ai mercanti, e gli faceva scialacquare e giocare quatrtini, e in più gli prestava denari a usura su pegno, e poi comprava il medesimo pegno a mezzo prezzo. E dopo che io fui tornato a Siena gli chiesi notizie di detta roba e la dette in pegno a mio fratello, in particolare la roba damascata che teneva in pegno. E lui mi dette roba per ventotto scudi che non valeva quindici, ma dato che era roba antica di casa, mi convenne riacquistarla anche se costava più di quello che valeva. E per voce pubblica e per informazione avuta da più persone, ho saputo che guadagnò con mio fratello duecento scudi. Il tutto ho messo a memoria.

E nell'anno 1630 venne qui a Siena un *Robì* chiamato *Robì* Elia da Vignola, il quale avevo conosciuto a Modena e anche al detto paese, e per favorirlo mi obbligai, mentre passava da qui, a farmi insegnare a leggere. Gli avrei dato quindici lire l'anno. Nei primi tempi del suo soggiorno lo portai all'osteria e pagai per lui molte volte per fargli cosa gradita. E fu messo davanti a mio suocero e mio cognato signor Toscano e me, e per i servigi fatti fu fermato dalla Comunità per circa due anni. E in questo tempo fece grande amicizia con il signor Abramo Meniati,

<sup>9</sup> Forse l'autore intendeva 'sedici'?

<sup>10</sup> Cioè 'garantire per i beni tenuti'.

e a me non mi dava più lezione, nemmeno si curava più della mia amicizia, disinteressandosi di me. E al momento della partenza gli dovevo nove lire, ma non era mia volontà dargliele per molte ragioni dette sopra. E detto Abramo, avendo roba mia in mano, mi trovò in piazza e mi disse di pagare detto *Robì* altrimenti mi avrebbe fatto pagare con forza, e siccome Abramo aveva roba mia in mano, mi convenne pagare quattro lire e cinque mi rimasero da dare. Quando il *Robì* se ne andò via da Abramo si fece donare cinque lire. E disse a detto *Robì* che facesse riscuotere detti denari a un Tedesco<sup>11</sup> suo discepolo, e così il detto *Robì* fece. E gli chiese di usare ogni mezzo per riscuotere da me detti denari. E il medesimo Tedesco così facendo mi mandò a chiamare molte volte minacciando di farmi bastonare se non portavo i denari, e detto Abramo ogni giorno andava dal detto Tedesco a ricordargli la minaccia fatta a me. E a lungo andare detto Tedesco si stancò e non gli diede un quattrino. Questo ho scritto a memoria, giudicando che si è voluto favorire un forestiero solo per fare del danno a me.

Ricordo che quando io arrivai a Modena nell'anno 1625, erano lì Salamone e Raffaello Nepi. Essendoci la fiera a Sassuolo ci andai e comprai alcune pelli conce in quel paese per un prezzo di 67 lire e le portai a Modena, e le detti a conservare al detto Salamone, e gli chiesi pochi denari finché non mi fossero arrivati da casa, e lui mi prestò cinquanta lire. Quando gli richiesi le suddette pelli date in serbo per mandarle a Siena, mi dissero che le avevano vendute per le medesime 50 lire a me prestate e che ci avevano scapitato lire 17 e le avevano vendute senza la mia commissione.

E dopo pochi giorni Raffaello andò a Sassuolo a stare con altri e io, il *Chippùr* del medesimo anno, ebbi l'occasione di cambiare alloggio e andare in casa di un altro *Jehudì* per i molti torti ricevuti. E facendo i

conti gli rimase da dare al mio padrone 22 lire. Dato che il signor Salamone non stava più con Hosigli<sup>12</sup> e stava in casa con me, mi propose di andare a trovare Raffaello a Sassuolo, per avere un prestito, facendosi forte delle dodici lire che aveva e uno zecchino che gli mancava per arrivare alle 22 lire. Così andammo a trovare Raffaello e gli raccontammo il fatto, gli chiesi in prestito uno zecchino e non mi poteva dire di no avendo lui vinto dieci toleri<sup>13</sup> ma non aveva avuto il denaro che il padrone gli doveva. E non mi poteva prestare lo zecchino per dopo il *Chippùr*, voleva andare a casa e con i suddetti denari voleva farsi un vestito e un colletto. E io per mio decoro e per dare soddisfazione al mio padrone di casa, mi adoperai affinché suo fratello si togliesse di dosso un gibone di cimbello stampato e un paio di calzette di filaticcio, e io gli diedi un taglio di colletto di pelle di fiore perché mi prestasse detto zecchino. E le dette pelli erano di valuta di cinque lire. Ricevetti un grande torto per tale azione e per questo ne feci memoria.

Alcuni giorni dopo venne l'occasione che uno degli Usigli, chiamato Lemacino: ci dette da vendere più pezzi d'oro presi nella sua bottega e ci guadagnai, in più volte, circa 30 scudi. E poiché detto Salamone mi prestava quattrini, facemmo a mezzo, ma trovandomi io in necessità di denari, mi presi anche la sua parte che erano circa quindici scudi. E presentandosi l'occasione che ambedue vennero a Siena, mi richiese uno scritto dei detti denari il quale non mancai di fare. E una volta fattoglielo, subito vennero a Siena, pubblicarono lo scritto dicendo che mi avevano prestato i soldi in contanti in Lombardia. E per detto scritto, mia madre e mio fratello gli fecero molte cortesie, dandogli alloggio nel mio proprio letto, perché loro erano in meschinità e non avevano letto dove dormire. E poi mia madre gli diede a pigione la casa al medesimo prezzo cui la dava il Cristiano, e la pigione era da scontare a detto scritto.

<sup>11</sup> 'Todesco' nel testo.

<sup>12</sup> Elijah Usigni, rabbino di Modena.

<sup>13</sup> 'Talleri'.

Io rientrai a Siena nel 1629 e il signor Abramo Meniati mi mandò la polizia ai Regolatori<sup>14</sup> per 84 lire, e io gli mandai la polizia perché uscisse di casa. Non sapendo che cosa fare per non uscire di casa, facemmo pace.

Nello stesso tempo ero debitore alla signora Fiore Galetti di una pezza di mussolina di venti lire, e mi entrò in tenuta Raffaello Nepe. E in questo tempo il detto Raffaello se ne andò a Grosseto e io gli diedi da vendere alcune robe di bottega a denari cifatti<sup>15</sup>. E quanto tornò da Grosseto gli chiesi i denari della roba che mi aveva venduto: e lui mi rispose che non mi voleva dare nulla, se prima non pagava detta Fiore, ovvero che io le avessi levato di tenuta. Gli risposi che non gli conveniva farmi tale affronto, dato che non aveva ancora ricevuto né danni né affronto da me, e se lui avesse pagato per lui, stava in casa mia, avrebbe potuto scontare la pigione in ogni modo. Nonostante tutte queste ragioni, non mi volle dare niente se prima non avessi pagato donna Fiore: questa azione mi è sembrata un grande affronto, più di qualsiasi altra, e per questo ne ho fatto memoria.

Ricordo che il 25 marzo 1632 fui catturato da Abramo Pesaro e suo fratello e diede commissione agli sbirri che dovessero pigliare per tenuta Isacco Galicho o Rubino Frosolone<sup>16</sup> altrimenti mi avrebbero sgombrato la casa. Fui catturato per 20 scudi per resto dei 30 scudi che gli dovevo dare; i medesimi denari, solo per dodici scudi, risultavano da un mio scritto che loro avevano. Questi dodici scudi sono: 30 lire che dovevano avere da Marone Michele in Firenze più 26 lire prestate a mia madre quando io ero fuori dal paese; il totale fa dodici scudi. E dodici scudi dovevano avere da Salamone e Raffaello Nepi, come risultava da uno scritto, di cui esiste memoria nel presente libro. E per questo scritto gli demmo tanto ciambellottino bianco a una lira al braccio e loro lo vendettero a dodici soldi al braccio, e tre scudi per un ferraiolo di settino nero

che mi aveva dato da vendere, tre scudi per una pezza di masolino che Abramo dette a Framinio Galetti mio zio; e io garantii per lui: così in tutto sono trenta scudi, mi rimase da avere venti scudi. Mi mandò la polizia tre giorni prima di *Purim*. La sera di *Purim* mi trovò fuori dal portone di Prospero, ero in compagnia di Rubino Frosolona e Moise Saliero, e mi disse che voleva fare come Papa Sisto che quando volle cacciare i giudei dal suo Stato gli mandò la notizia la sera di *Purim* e così voleva fare con me così che non avessi un buon *Purim*. Ma per non essere giudicato dalle persone non mise in atto quanto aveva minacciato. Ma otto giorni prima di *Pésach*, come ho detto sopra, mi trovò in casa di Abramo Meniati e minacciò di farmi stare per otto giorni in prigione per detti debiti, e minacciò di usare il suo diritto di creditore per farmi stare in prigione 4 giorni di *Pésach*. E il giorno dopo mi fece catturare in casa, per umiliarmi maggiormente, così che io non gli dessi la garanzia di sei mesi. Il tutto ho messo a memoria, per avere io ricevuto il detto torto e affronto in più modi. Primo: non mi si doveva mandare la polizia otto giorni prima di *Pésach*; secondo: non si doveva accordare con Abramo Meniati dicendogli che mi mandasse la polizia anche lui per uno scritto che aveva detto Abramo contro di me di 20 scudi; invece mi mandarono la polizia tutti e due insieme. Terzo: non mi doveva sconvolgere la sera di *Purim* come fece. Quarto: non mi doveva far catturare in nessun modo dato che loro, cioè il detto Abramo, aveva in mano di mio cento scudi di cervietti di Bolzano e venticinque scudi di *Sefahrim* che non erano segnati nelle carte. Quinto: non mi doveva far catturare otto giorni prima di *Pésach*. Tutti questi affronti me li fece perché io l'ho messo davanti alla Confraternita per la liberazione dei prigionieri, in particolare quelli per debiti, che lui aveva in odio, così mi fecero detti affronti. Il tutto ho messo a memoria.

<sup>14</sup> Regolatori, ufficio comunale finanziario con svariate competenze.

<sup>15</sup> ‘cifatti’ nell’originale.

Ricordo che nel mese di luglio 1632 comprai da Chichio stracciaio più pezzi di damasco nero usato alla presenza di Moise Galletti e Prospero Arcidosso, i quali in quel tempo lavoravano per Abramo Pelagrilli nella bottega di sotto dove abito io, che io gliela detti in affitto. E detto Moise e Prospero dissero che ne volevano una parte, non avendo io comprato nel mio proprio uscio, e io per non voler discutere gli risposi che gliela avrei data quando mi avessero reso i denari che mi costava. E accettando lui tal partito, rispose che io aspettassi detto Abramo Pelagrilli che mi avrebbe dato il denaro. E così aspettai che venisse Abramo e quando arrivò gli dissi se voleva detto damasco e mi rispose che voleva vedere e glielo feci vedere. Disse che non lo voleva e me lo ridette. Alcuni giorni dopo tagliai detto damasco nella mia bottega, Abramo era presente e me ne rubò un pezzo e ne fece tagliare tanti baretini da un *Jebudi* romano chiamato signor Lazaro de Importanza e a lui li fece cucire. E il giorno della Madonna della Torre<sup>17</sup> che eravamo il ... 1632 mi mostrò uno dei detti baretini belli e fatti del medesimo damasco, e subito riconoscendo che era roba mia gli chiesi dove aveva avuto il damasco. E lui andando a ritroso non mi volle dire, e io gli risposi che in nessun modo gli volevo rendere se non mi avesse detto da chi lo aveva avuto perché nel medesimo tempo mi fu rubata una banda con finimento d'argento di tafettà, capilino e altra. Allora mi rispose che aveva comprato da Prospero Arcidosso, e io gli risposi di volerlo mostrare al detto Prospero e sapere da lui se glielo aveva venduto e gli avrei reso il detto baretino. E trovando io Prospero gli domandai se era vero che avesse venduto il detto damasco al detto Abramo e lui rispose, presente il medesimo Abramo, e disse: qui Abramo mi è venuto a trovare e mi ha detto di dirti che gli ho venduto e io gli ho risposto che non volevo fare questa cosa perché non è vero; non gli ho venduto nulla, ma io fui presente quando tu tagliavi

questo damasco e lui era in bottega tua e ne vide cadere un pezzo e corse a prenderlo e ne fece tagliare tre berettini. E io sentendo così dissi al detto Abramo: io non ti voglio rendere il berettino perché è roba mia e non è vero che l'hai comprato da Prospero come dicevi. E volendo lui levarmelo di mano con la forza, arrivammo a fare a pugni e ci divisero e lui non ebbe il berettino. La sera a ora di *Minhà* mi affrontò detto Abramo Pelagrilli con suo padre e Giuseppe suo fratello e mi misero le mani addosso dicandomi: rendimi il mio berettino o voglio tanto sangue. E io gli risposi: se fosse tuo te lo avrei reso, ma è roba mia e non te lo renderò mai. E vedendomi io tre addosso mi rifugiai nella bottega del signor Samuello Nisim, presi un paio di forbici da uomo e le detti nel petto di Abramo dicendo: stai indietro e non mi state tre addosso. E lui sentendosi dare le forbici nel petto gridò: so' morto! E si buttò a terra. Ma non gli avevo fatto male nessuno. E io dubitando di non averlo ferito, volli ritornare a San Martino, mi raggiunsero a sei braccia lontano da San Martino, Abramo e suo padre mi tennero e Giuseppe suo fratello mi diede una coltellata nelle reni e mi ferì a morte. Stetti a letto 23 giorni con medici e due cerusichi. Prospero Arcidosso e Moise Galetti mi si misero contro dicendo che non era stato né Salamone né Abramo suo padre, ma che era stato Moise suo fratello, e questo lo dissero perché Moise era minorenne e non poteva essere condannato. Ma non era vero e giurarono il falso. Quella ferita mi costò più di venti scudi.

Ricordo che il 29 *Chislev* 5393, che fu il primo di novembre 1633, il giorno di Ognissanti<sup>18</sup> passò a miglior vita mio figliolo chiamato *Shabbathai*. E quando fu il momento di seppellirlo, il signor Angniolo Semilini mi venne a chiedere se avevo comprato tavole e terra per sotterrare il mio figliolo, io gli risposi di no, ma che avevo mandato mio zio *Efraim* e mio fratello a provvedere

<sup>16</sup> Probabilmente i figli delle due persone qui menzionate.

<sup>17</sup> Torre, una delle storiche Contrade di Siena.

<sup>18</sup> La data ebraica è errata; *Kislev* è scritto invece di *Heshvan* e 5393 per 5394. Con queste correzioni la coincidenza è esatta.



2. Il Ghetto di Siena (foto di Paolo Lombardi).

a tutto quello di cui c'era bisogno, essendo l'ora tarda e il giorno d'Ognissanti, come ho detto sopra, non trovarono nessuno aperto. Quando ritornò il signor Angniolo gli dissi che essendo festa non avevano potuto fare nulla e che dicessero ai *Membunim*<sup>19</sup> che era-

no Samuello Blanis e Raffaello Galichi e che provvedessero loro come obbligati in queste occasioni. E il signor Angniolo mi rispose a loro nome che mi avrebbero dotato di tutto, ma che io gli dessi o pegno o denari. Io dissi che se avessero trovato la roba io avrei

<sup>19</sup> Cioè 'massari'.

trovato il denaro. Mi convenne mandare mio fratello che pregasse un mercante di aprire bottega per darmi quello di cui avevo bisogno, e così fece. Il tutto ho messo a memoria perché è usanza, quando uno muore ricco o povero che sia, le *Haverim*<sup>20</sup> devono provvedere a tutto e se i parenti del morto non hanno denaro disponibile in quel momento, lo devono prendere dalla Confraternita. Così è sempre usato, come appare nel libro delle riscossioni del *Chillàb*<sup>21</sup>. A me cercarono di farmi un affronto non seguendo questa usanza.

Ricordo che il giorno 9 aprile 1634 fui carcerato per 18 scudi per una promessa che avevo fatto per mio fratello; fui carcerato su istanza di Agustino Franci. Essendo otto giorni prima di *Pésach* e non avendo io comprato il grano per le *Mazòth* né altre provviste né avendo denari o altro, mi raccomandai a Dio e poi a Salamone e Raffaello Nepi pregandoli di garantire per me per un tempo di sei mesi. E non avendo coraggio di dirmi no, mi risposero che volevano da me un pegno equivalente: mi richiesero la *Hazakàb* (diritto di privilegio)<sup>22</sup> di casa sotto dove io abito per diciotto scudi, che io non la avrei data per cinquanta scudi! Misero in uno scritto che io avevo tempo sei mesi, se non avessi pagato dopo quattro detta *Hazakàb* (latinizzato in *jus gazagà*) sarebbe stata sua anche se loro non avevano pagato niente. Così, essendo io carcerato nei suddetti giorni, mi convenne acconsentire; andammo per garantire e fummo ambedue rifiutati dal magistrato che non ci consentì di portare qualcuno che provasse quanto dicevamo. Andarono a cercare qualcuno che provasse e trovarono Francesco fornaio a San Martino che acconsentì e si mise il ferraiolo<sup>23</sup> per venire. E trovandosi là Rubino Frosonona che sfornava le sue *Mazòth*, in quel

tempo era Amministratore della Comunità, invece di dire qualche parola per sollecitare che mi facesse il servizio, disse perché non ce ne andassimo: “Se ve ne andate voi me ne vado anche io”. E quando il non ebreo (*goi*) sentì questo, posò immediatamente il ferraiolo e non volle venire. E quando Salamone e Rafaello si furono allontanati da detto *goi*, detto Rubino gli disse di non garantire perché ne avrebbe avuto solo danno. Il giorno seguente detti Salamone e Rafaello tornarono da detto fornaio dicendogli di venire a fare il servizio; quello rispose che non voleva più garantire e che trovassimo qualcun altro. Dopo sei giorni, volendo uscire, mandai quattro vestiti di bottega al detto fornaio perché garantisse e, con grande fatica, mi fece il servizio. Ho messo a memoria il tradimento di detto Rubino, devo prendere ad esempio dai Nepi che vollero garantire senza avere un pegno. Mi vollero obbligare in questo modo con uno scritto: conviene dare quattro vestiti al fornaio.

Ricordo che l'anno 1633, Donna Stella del già Salamone Toscano ragionava di maritarsi con Salvadore di Isacco Galichi: il matrimonio lo trattava Donna Angniola di Moise Rietti. E nel medesimo anno mi morì Anna mia moglie sorella di Donna Stella, morì di parto e fece un figlio maschio, feci detta Donna Stella madrina e suo padre (mio suocero) fu il padrino. Detti il figlio a balia a Donna Dianora mia zia, che abita davanti a Donna Stella, si prendeva cura del mio figliolo e lo teneva in casa tutto il giorno per il grande affetto che portava a me e al mio figliolo suo nipote, la quale (mia zia) diceva, prima di sposarsi, che voleva lasciare la sua dote di cento scudi a frutto per il mio figliolo. E oltre a questo andavo liberamente in casa sua e nella sua camera con dimestichezza e affabilità, per il grande

<sup>20</sup> Cioè ‘Confraternite’.

<sup>21</sup> Cioè ‘Comunità’.

<sup>22</sup> Gli ebrei non potevano possedere proprietà immobiliari, la sola protezione che aveva contro la rapacità del padrone cristiano era data dall'adattamento delle antiche regole della *Hazakah* o diritto di

privilegio. Non si permetteva all'ebreo di occupare la casa di un corrispondente sfrattato. Il diritto del conduttore fu di fatto legalizzato da papa Clemente VIII. Come una qualunque effettiva proprietà poteva essere alienata, lasciata in eredità o data in dote.

<sup>23</sup> Cioè ‘cappa cerimoniale’.



3. La sinagoga di Siena, ristrutturata e ampliata su progetto di Giuseppe del Rosso inaugurata nel maggio 1786.

affetto e la famigliarità che mi dimostrava. E un giorno fui chiamato dal signor Angniolo Semiline che mi portò fuori dal Ghetto e mi disse: "Sai che tua cognata parla di sposarsi con Salvadore Galico. Però ti consiglio che se lei ha in mano qualcosa di tuo, fattelo restituire, perché se si confida con Salvadore durerai fatica a levargliela di mano". E io gli risposi che ci avevo tutto il mobilio di mia moglie e rami e ottoni di casa mia. Ma io avevo di suo (di mia zia) alcune cose che mi aveva dato in custodia quando era rimasta vedova, me le aveva date per il sospetto che venissero o mandassero i fratelli del marito a inventariare la roba e poi gliela levassero. Per questo la diede in custodia a me: quella roba poteva valere circa venti scudi e avevo anche alcune polizze del monte che parlavano di vesti e zimarre di suo uso; mi erano rimaste dette polizze affinché io gliele riscattassi. Parlai con il detto Angniolo su quanto sopra, dicendo che se lei mi avesse reso la mia roba, io le avrei reso la sua. E quando avessi creduto che avesse fatto il matrimonio con Salvadore come si diceva, avrei fatto qualsiasi cosa per disturbarlo, se avessi saputo di non recarle alcun dispiacere dopo che avesse ricevuta la roba; volevo mandare la sua ai fratelli del morto perché non finisse nelle mani di detto Salvadore. Di questa cosa, che io facessi questa azione, e disturbassi detto matrimonio, il signor Angniolo era molto contento perché lui voleva male e odiava detto Salvadore anche se gli parlava e faceva l'amico. L'odio che portava detto Angniolo a detto Salvadore era perché detto Angniolo andò all'acqua buona<sup>24</sup>, lui con tutta la sua famiglia, l'anno 1623, e non lasciò nessuno in casa sua, il detto Salvadore consigliò Angniolo di Donato Semilini di andare in casa dello zio mentre quello era fuori e rubargli un poco di denari. Il detto Angniolo eseguì quanto suggerito e scassò una cassa del detto zio e ci trovò un sacchetto con mille piastre e ne prese cento. Quando lo seppe detto Salvadore minacciò

di fargli la spia, e detto Angniolo gli dette venti piastre perché tenesse il segreto. E con questi denari andò a puttane: un sabato sera alle cinque di notte fu preso in casa di una puttana con i denari in tasca. Gli furono dati tratti di corda sia a lui che alla puttana, ma rimasero ambedue uniti e non confessarono, e uscirono senza essere condannati per il grande *Scijihad* che dette suo padre<sup>25</sup>. Il ladrocinio di Angniolo Semilini fu scoperto quando Angniolo parlò con tal Abramo Cohèn, marito di Fiore dei Levantini; furono in disaccordo nello spartire detti denari e in tale occasione si scoprì il fatto: per questo Angniolo portò odio a Salvadore.

Angniolo faceva da ambasciatore fra Donna Stella e me, e dimostrava sempre di essere dalla mia parte, e mi comunicò che detta Stessa mi voleva dare ottanta scudi per pareggiare i nostri conti. Così incaricò Abramo Meniati di farmi l'ambasciata alla presenza di Angniolo, detto Abramo mi fece l'ambasciata e mi disse che Salvadore non voleva ne facesse altre e mi fece chiamare davanti al Capitano di Giustizia. Io comparii con il mio procuratore, che era il dottor Marzochi, e il Capitano di Giustizia mi fece un grande torto dicendomi che era informato del mio fatto e se io non rendevo quello che domandava detta donna, lui minacciò di volere farmi battere e di mandarmi in galera. Io gli risposi che era male informato e c'era gente che mi voleva male, e tutto quello che io avevo al mondo lo aveva detta donna perché glielo avevo dato in custodia, dato che lei era mia cognata e perché mio fratello non disperdesse la roba. Il Capitano ribattendo mi disse che non dovevo avere l'ardire di rispondergli, che mi avrebbe messo in una segreta, e che rendessi tutta la roba di detta donna in particolare le polizze del monte. Gli risposi per la seconda volta: "Signor Capitano se lei non vuole che dica le mie ragioni, non posso giustificarmi. In quanto alle polizze del monte che lei (la donna) dice di avermi dato, ecco qui questo scatolino di polizze del monte che lei mi ha

<sup>24</sup> Forse le terme.

<sup>25</sup> Rapporti carnali tra ebrei e cristiani erano considerati quasi come un delitto contro natura, erano puniti

con la morte o la mutilazione. Nel caso descritto non pare ci fosse la prova decisiva e gli imputati non avrebbero confessato.

dato, non sono passati quindici giorni che io gliele ho date in custodia, come le ho dato altra roba. Il Capitano me le levò di mano e disse: dato che confessi di averle avute da lei, devi provare di avergliele date e che siano tue, se tu non lo proverai ti castigherò come ti ho detto. E dette polizze del monte furono lette alla presenza di Donna Stella, e lei disse che erano le sue. E il Capitano mi dette un termine di quindici giorni per provare che le polizze fossero le mie, altrimenti le avrebbe restituite a detta Stella, e così fummo licenziati. Voltandomi al mio procuratore gli dissi che mi consigliasse cosa dovevo fare in questa situazione, e come mi dovevo difendere dato che mi sembrava difficile provare che sedici o diciotto polizze erano mie dato che la maggior parte delle cose contenute in quelle carte era roba antica di casa.

E lui mi rispose che gli era difficile difendermi, dato che non potevo provare quello che dicevo, e poi avevo contro il Capitano, mi consigliò di trovarmi qualcuno di cui mi fidavo. E io gli risposi che tutti gli Ebrei si vedono male uno con l'altro, e non avrei trovato nessuno. E lui mi rispose che avrebbe cercato un accordo con il procuratore della parte contraria, cosicché io non dovessi stare sotto il volere del Capitano. Mi piacque il consiglio e dissi che mi sarei rimesso in tutto e per tutto a lui, e così detta Stella si contentò affidandosi al suo procuratore. Fu fatto il compromesso davanti agli ufficiali della Mercanzia. E mentre si stava per sentenziare detta Donna Stella fece venire da Roma un decreto di Hérem<sup>26</sup>. Quando si seppe, vi furono molti che avrebbero voluto che fosse rigettato e tra essi vi erano Clemente e Abramo Pesaro. E in quel tempo era Parnàs<sup>27</sup> detto Clemente e per dimostrare che loro non volevano che questo decreto si rigettasse mi fecero chiamare dal Va'ad<sup>28</sup> alla presenza di Prospero Semilini, Isacco del Borgo, Clemente Pesaro, Riubino Frosolona, Samuello Nissim, Isacco Gallichi, Salamone Milano,

padre di detta Stella, e altri del Consiglio, e mi dissero: "Sapete bene che Donna Stella per le pretese che ha con voi e per non avere cosa mostrare, ha fatto arrivare un decreto da Roma. Ma noi siamo sicuri che tutti diranno quello che sanno, così come farete voi, per non cadere in una situazione ancora più grave, per questo abbiamo voluto usare la delicatezza di chiamarvi qui, davanti a tutti questi signori, per dirvi del gran pericolo che comporta rigettare un decreto di scomunica come questo, dato che in questa benedetta Chehillàh<sup>29</sup> una cosa così non è mai successa. Inoltre, che Dio mi guardi, di tutto questo ne potrebbe risentire l'intero Cahàl<sup>30</sup> e come si suol dire ce la rifa il giusto per il peccatore".

Mi fecero un sermone con queste e altre parole e ognuno disse il suo parere; io stetti molto bene a sentire. Poi quando ebbero finito, gli risposi: "Vi ringrazio, signori, per aver usato la delicatezza di chiamarmi in questo santo luogo per questa causa, e in risposta io vi dico che non voglio niente da nessuno, ed è vero che io mi ritrovo alcune cose di Donna Stella, ma lei ha di mio molto più in mano. Ma in ogni modo intendo dare ogni soddisfazione sia a tutta la Comunità che a detta Donna Stella perché non si dica che per il mio amore sia nato un disordine nelle Comunità. Inoltre chi vuole essere un buon giudeo deve seguire la *Dinàh Israèl*<sup>31</sup> e così sono pronto a rimettere a ognuno il suo, a meno che il Consiglio non crei un tribunale rabbinico, tanto di quello che si pretende da me quanto di quello che io pretendo da lei: e su questo credo che nessuno possa dire il contrario".

E allora quelli che mi volevano male e desideravano si rigettasse rimasero stupefatti dalla mia risposta e tutti d'accordo risposero "Barùch tihjeh, parlate molto bene", e si rivolsero a Salamone Milano e dissero: "Potete dire alla vostra figliola che Giuseppe vuole stare alla legge di Israele". E lui rispose: "E io accetto in luogo della mia figliola". E così ce

<sup>26</sup> Cioè un decreto di punizione/scomunica dal Tribunale rabbinico di Roma.

<sup>27</sup> Cioè 'Amministratore'.

<sup>28</sup> Cioè 'Consiglio della comunità'.

<sup>29</sup> Cioè 'Comunità'.

<sup>30</sup> Cioè 'Corpo Politico'.

<sup>31</sup> Cioè 'la legge di Israele'.

ne andammo tutti: e detto Salamone andò a dire alla sua figliola quello che si era stabilito nel Consiglio, e lei fu d'accordo con quello che aveva detto suo padre e così dette la parola alla presenza di Prospero, Isacco del Borgo e Clemente uno dei *Memunim*<sup>32</sup>. Quando Salvadore lo seppe mandò a dire a detta Stella che ora che era arrivato il decreto non voleva stare più alla legge di Israele, e che io avrei avuto utilità di non cadere in quel decreto e di rendere a Stella tutto quello che io avevo di suo, e non lei quello che aveva di mio: e mandò a dire al Consiglio che non voleva fare altro. Il Consiglio andò a trovare Salamone Milano e sua figlia ribattendo che chi vuole essere un buon giudeo deve rimettersi, per ogni questione, alla legge di Israele, tanto più che suo padre aveva dato la sua parola alla presenza di tutta la Comunità. Lei rispose che il caso specifico non aveva nulla a che fare con suo padre, che lei era vedova e sapeva difendere i suoi interessi da sola, e non voleva fare niente altro. Le fu risposto che se lei non voleva seguire il decreto rabbinico la cosa doveva essere reciproca, sia per quello che lei doveva a me che quello che io dovevo a lei. Ma lei replicò che non voleva seguire la legge di Israele per quello che il *Din*<sup>33</sup> aveva dichiarato in suo favore. E tutto il Consiglio se ne andò con grande sdegno perché lei aveva violato la promessa fatta a tutta la Comunità e gli dispiaceva che si rigettasse questo decreto perché non era mai intervenuto su queste questioni che portano odio e scontri.

Dopo tre giorni al momento di *Shabat*<sup>34</sup> arrivarono Salamone Milano e Salvadore Galichi con tutti gli sbirri e con un preccetto del vicario in mano perché non fosse impedito che il decreto di scomunica non si rigettasse. Prima che venissero a scuola se ne avvide Abramo Pesaro il quale andò a scuola ad avvisare tutta la Comunità di uscire perché non sentissero leggere detto decreto. Quando furono a mezze scale si incontrarono e furono tutti fatti tornare indietro a

forza e l'uscio fu chiuso di fuori. Clemente Pesaro cercò di fare opposizione per uscire e levò molti piantonati e pugnali agli sbirri. Allo stesso tempo Salamone ebbe molti piantonati dagli sbirri. Nello stesso tempo giunse il Bargello e gliene dette altri a spada ignuda. Altri fecero resistenza cercando di uscire dalle finestre, nel medesimo tempo Bonaventura Galichi che era *Hazàn*<sup>35</sup> quella mattina, prese il decreto in mano e si mise a leggere alla finestra della scuola perché tutti erano usciti, e mentre leggeva Salvadore suo nipote gli teneva una torcia nera in mano e tutto colava sul capo di Bonaventura mentre leggeva. A scuola rimase Salamone Milano, Salvadore, Buonaventura, Abramo da Bologna e un tale Abramo il romito, e Sforzo Nissim, e tre o quattro altri che non mi ricordo; questi battevano sui banchi, gli altri che erano fuori dalla scuola e le donne si misero in ginocchioni gridando: "Per il capo di chi legge e di chi l'ha fatto venire!". I ragazzi tiravano torsoli e sassate alle finestre in direzione di Buonaventura mentre questo leggeva, dicendogli: "Per il tuo capo!".

In quel giorno furono fatti tanti strepiti e pianti, quando uscirono dalla scuola detto Milano e Salvadore e Bonaventura tutti gli gridarono dietro dicendogli per 'il capo suo' e tutte le ingiurie più nefande. E a detta Stella tutti a una sola voce dicevano: "Tutto questo chiasso è per quella puttana poltrona". E per le grandi ingiurie che le diceva tutto il Consiglio, le convenne togliersi dalla finestra, non poteva farsi vedere né alle porte né alle finestre, per far finire tutto questo le toccò inviare cinque o sei richieste al Capitano di Giustizia affinché nessuno la molestasse né con le parole né coi fatti, sotto pena di venticinque scudi. Anche a me mandò una richiesta, così la gente si calmò.

E tutta la Comunità fu d'accordo con Salamone Milano e con Salvadore e Bonaventura Galichi che aveva letto il decreto. Ma Prospero Semilini non fu d'accordo perché Isacco Galichi era suo parente e si era anche

<sup>32</sup> Cioè 'delegati'.

46 <sup>33</sup> Cioè 'tribunale'.

<sup>34</sup> Cioè 'preghiera del mattino'.

<sup>35</sup> Cioè 'cantore'.

adoperato per farlo venire a Siena dopo il suo fallimento. Prospero si interessò molto di questo caso, scusandosi per dover prendere una posizione ma, dato che era stato obbligato dal Rav, non poteva esimersi dal farlo. Consigliò alle persone di dire tutto quello che sapevano senza pregiudizio, consigliava a tutti di indicare non solo chi avesse la roba di detta Stella, io o altri, e invece non scrivere se detta Stella avesse qualcosa di mio o di altri perché lui non lo avrebbe potuto accettare. E io, sapendo che detto Prospero si mostrava parziale su questo fatto, andai da zio Efrem pregandolo di dirmi quello che sapeva di questo caso particolare. E lui mi disse che avrebbe studiato il caso e mi chiese un libro chiamato il Caro<sup>36</sup> che io gli portai, e dopo che lo ebbe studiato mi disse di stare tranquillo perché lui non avrebbe tenuto conto di questo decreto per più ragioni. La prima era che non erano state fatte tutte le cose che dovevano essere fatte, la seconda che la Comunità non era stata consenziente, la terza perché non era stato inteso dalla Comunità, la quarta che non vi era *Moniban* e, anche se ci fosse stato, erano tutti parenti fra di loro e persone interessate, e altre ragioni che ora non ricordo. Io gli replicai che non mi mettesse nei guai, lui mi disse di avere fiducia in lui, così feci e non volli fare denuncia. Dopo tre giorni Prospero Semilini ebbe in mano tutte le denunce fatte da uomini, donne e ragazzi; lui le presentò agli arbitri e facemmo il compromesso; lasciai anche in mano ai signori del Capitano di Giustizia tutte le polizze del monte. Mi ordinaronon di provare, entro dieci giorni, che detta roba mi era stata data in conto dote. Io feci chiamare Angniolo Semilini e Rubino Frosolona che erano stati stimatori di detto mobile. Rubino disse che non si ricordava di niente e non voleva venire ad esaminare,

perché lui era lo zio di detto Salvadore e non si voleva mettere contro il nipote. Madama Fiore del già Laudadio Galetti prese le mie difese perché lei era presente quando fu stimato il mio mobile, e in buona coscienza lo poteva riconoscere perché in quel tempo Salvadore Milano abitava in una sua casa. Mi disse che la facessi citare e lei avrebbe esaminato con imparzialità; diceva questo anche se Salvadore le aveva toccato la scarsella e le aveva anche dato uno schiaffo. Così la feci citare insieme a Angniolo Semilini, dopo e averli fatti citare si pentirono tutti e due di essersi offerti per farmi questo servizio, anche se avevano fatto una cosa lecita e giusta. Per avere la determinazione degli arbitri passò molto tempo, per rispetto loro gli ufficiali emisero una sentenza a me contraria dicendomi che era trascorso il tempo del lodo e tutti e due i pegini valevano più di ottanta scudi.

E questo ho messo a memoria dicendo che si trovano in questo mondo solo uomini finti e traditori, e ho messo ancora a memoria che nel medesimo anno del detto decreto morì la moglie di Prospero Semilini, Amadio Betarbo, giovane di trentacinque anni; Arone Emiglio giovane di diciotto anni, e era *Hathàn* con la figliola di Bonaventura Gallichi; la madre di detto Salvadore morì otto giorni dopo il parto di un figlio maschio; a me morì un figlio maschio di dieci mesi; morì la moglie di detto Bonaventura che aveva letto il decreto; abortì un figlio maschio la moglie di Rubino Frosolona; abortì un figlio maschio la moglie di Clemente Pesaro; morì Abramo Pesaro che in quel tempo era Amministratore della Comunità. La sera uscì e la mattina si ammalò e morì dopo diciotto giorni. Pregherò Dio che mi lasci una buona vita a me e a tutto Israel, che Dio ci scampi dai traditori, *Amen, chen je razon.*»

<sup>36</sup> Cioè il compendio legale del rabbino Joseph Caro, il famoso *Sciulhàn Arùkh*.



1. Anonimo dipintore senese, 'Tavoletta' Biccherna n.88 Casseri e Fortezze, 1440, Museo delle Biccherne, Archivio di Stato di Siena.

# L'enigma Alfei, pittore montalcinese e (forse) spia della Repubblica di Siena

di STEFANO CINELLI COLOMBINI

La storia del pittore montalcinese Francesco di Bartolomeo Alfei è davvero singolare, e un bel libro appena pubblicato di Anabel Thomas mette in luce dei risvolti che meritano una riflessione. Si tratta di *The Art and Government Service of Francesco di Bartolomeo Alfei c. 1421-c. 1495: Visual Propaganda and Undercover Agency for the Republic of Siena*, edito da Amsterdam University Press. La mole di documenti citati nel testo è impressionante: si tratta di un lavoro di ricerca di qualità molto elevata. Peccato che l'editore abbia dedicato scarso spazio alle immagini e alle foto dei documenti, comunque puntualmente citati.

Poco di quello che sappiamo di Alfei appare coerente. Compare nei documenti con l'assegnazione di una commessa molto importante come era un affresco per la Fraternità di Santa Maria degli Angeli e la Compagnia di San Francesco. Quel lavoro gli viene assegnato intorno al 1450, quando aveva circa trent'anni, ed è talmente di alto livello che dopo che Alfei non l'ha portato in fondo venne assegnato a Sano di Pietro. Alfei non completò il lavoro. Vari documenti attestano che gli venne intimato di terminarlo ma non successe nulla. Non ci sono documenti di una richiesta di rimborso degli anticipi né una causa, come era usuale in questi casi. Forse i documenti sono andati perduti, ma se ci fosse stato un contenzioso è probabile che qualche traccia sarebbe rimasta. È strano, come è strano sia che un pittore così giovane abbia ottenuto un lavoro così prestigioso, come è strano che non lo abbia terminato; qualunque suo collega avrebbe affrontato ogni sacrificio pur di mettersi in mostra davanti all'intera città, eppure lui rinunciò.

Alfei è citato dai grandi storici dell'arte dell'Ottocento. Ne scrivono Ettore Romagnoli, Gaetano Milanesi, Scipione Bichi Borghesi e Luciano Banchi che gli attribuiscono sei o sette opere di buona qualità, che poi gli esperti posteriori hanno ritenuto dipinte da un Maestro dell'Osservanza (non meglio identificato) o opere giovanili di Sano di Pietro, perché Alfei è stato ritenuto incapace di simili pitture. Non ho la competenza tecnica per valutare le attribuzioni, per cui mi limito a notare i giudizi diversi in tempi diversi. Ovvero, anche qui qualcosa di non coerente.

E le incoerenze non si fermano qui. Alfei aveva abbandonato una commessa importante, cosa che avrebbe dovuto nuocere molto alla sua reputazione, eppure solo pochi anni dopo (nel 1455) la Repubblica senese gli affidò la realizzazione di mappe di Orbetello che era sotto assedio. Perché? Non era un cartografo né un ingegnere. Vero però che i pittori dipingevano mappe, ma non si conoscono altre sue opere di cartografia. Alfei non era un esperto, eppure quelle mappe servivano all'esercito senese per cui dovevano esser fatte a regola d'arte.

Tra il 1458 e il 1462 fu coinvolto negli importanti lavori per la costruzione di un nuovo ponte sull'Arbia, un'opera essenziale per la Repubblica di Siena perché permetteva l'accesso in ogni stagione alla parte meridionale del territorio dello Stato. Difficile capire quale ruolo potesse avere un pittore nella realizzazione di un ponte, ma è vero che avrebbe potuto realizzare pitture nella edicola che si trovava al suo centro che dalle stampe esistenti appare minuscola.

Vari documenti testimoniano di un altro tipo di lavoro di Alfei, ovvero quello di pittore di insegne della Repubblica di Siena in varie parti dello Stato. Lavoro curioso perché lo stemma che avrebbe dovuto dipingere è la Balzana senese, cioè un semplice scudo metà bianco e metà nero, un'opera ampiamente alla portata di qualunque imbianchino locale. Anche l'altro elemento araldico della Repubblica è semplice da realizzare, perché è uno scudo monocromatico azzurro con sopra la scritta in giallo "Libertas". Non ha alcuna difficoltà tecnica. Perché pagare un pittore inviato da Siena e impegnarlo per qualche tempo? Anche qui c'è qualcosa di non coerente.

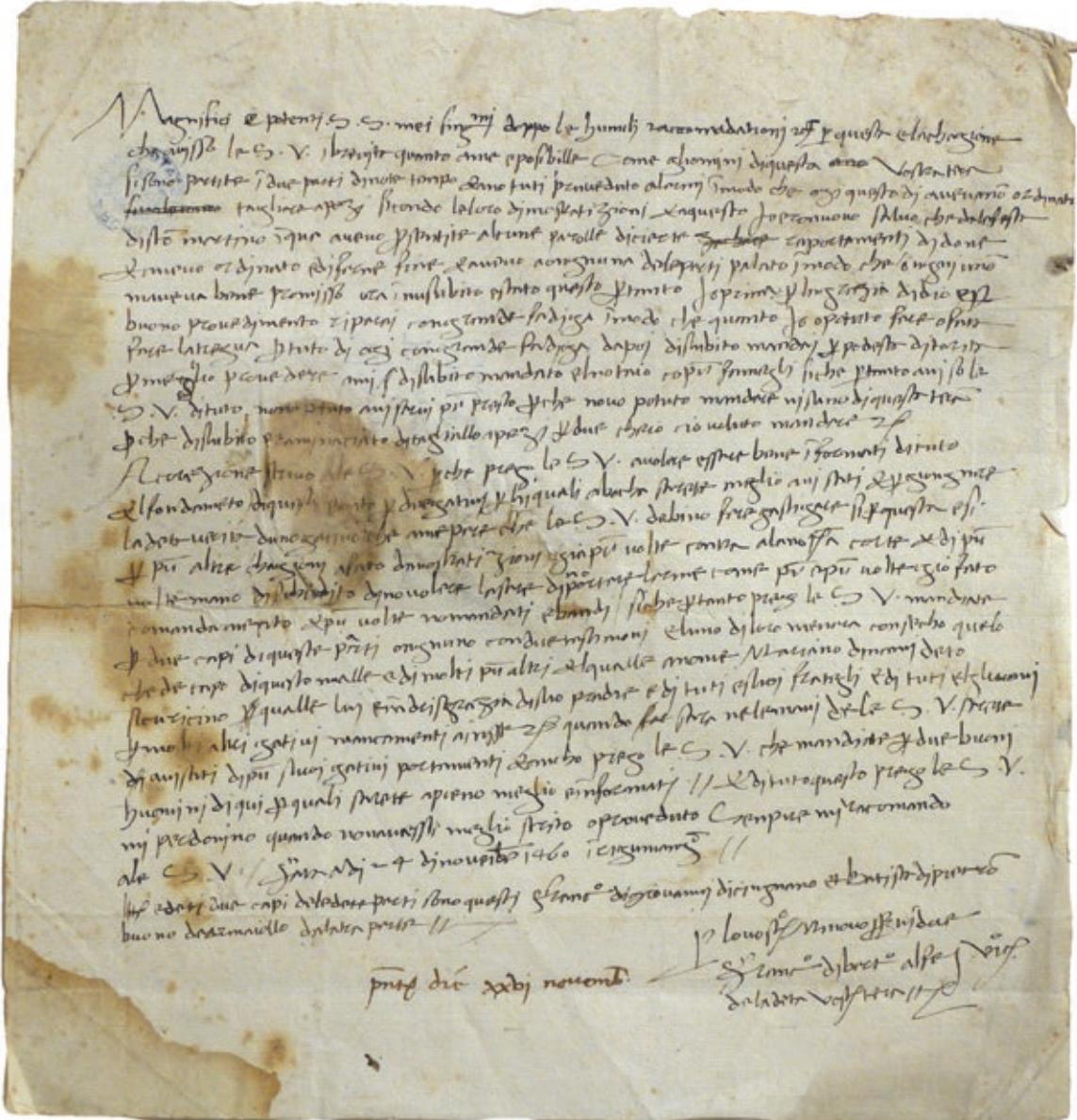
Sia nel caso delle mappe che in quello del ponte o di queste commesse, il lavoro, il costo pagato e il tempo impiegato non paiono proporzionati al compito. Per cui è legittimo il sospetto che si tratti di una copertura di pagamenti per qualcos'altro, anche se la scarsa documentazione conservata e la distanza temporale che ci separa dagli eventi non permettono una risposta certa.

Certi però sono i rapporti dell'Alfei con numerosi personaggi altolocati della Repubblica di Siena che non solo gli affidano incarichi nel corso di tutta la sua vita ma lo lodano anche per scritto definendolo uomo affidabile, di valore. Toni inconsueti per un semplice pittore di basso livello, che sono presenti anche in un documento del Concistoro. Alfei viene descritto però dagli attuali storici dell'arte come un modesto imbrattatele, un pittore fallito incapace di opere di buona qualità e nulla più. Questo stona con la stima dimostrata per scritto da vari esponenti della Repubblica di Siena. E non si tratta di personaggi di secondo piano, perché Leonardo Benvoglienti era un soggetto al vertice del ceto dirigente, la famiglia Tricerchi ricopriva incarichi militari (e non solo) di primissimo piano, come i Martinozzi e il vescovo Ottieri che teneva la sede di Chiusi, vitale per i critici confini meridionali, e più volte rappresentò la Repubblica in trattative con la Santa Sede. Come poteva un pittore dilettante avere rapporti con dei VIP di questo livello? Perfino oggi sarebbe improbabile, ma nella società del '400 appare impossibile.

Perfino l'origine è singolare. Il cognome Alfei non è toscano e dopo di lui non compare più nei documenti senesi e montalcinesi. Oggi è assente in provincia di Siena. È un cognome marchigiano, diffuso anche nel Lazio per via della storica presenza marchigiana nella capitale. Che ci faceva un marchigiano nella Repubblica di Siena? Come faceva uno straniero, il cui unico pregio era una modesta capacità pittorica, ad avere rapporti e commesse lucrose?

In una fase avanzata della sua vita Alfei si vede affidare incarichi di governo. Nel 1460 fu vicario a Rigomagno, nel 1466 vicario di Montorgiali, forse fu castellano a Castiglion d'Orcia, nel 1469 e 1481 scriba della gabella a Montalcino e nel 1484 vicario di Vergelle. Di questi incarichi resta traccia, ma la penuria di documenti dell'epoca rende plausibile che non fossero gli unici ad essergli stati affidati. Si tratta di incarichi minori ma di prestigio, politicamente delicati e, soprattutto, lucrosi, e per questi motivi in genere erano affidati a membri del ceto dirigente senese. Di nuovo si pone la domanda: perché affidare qualcosa di ambito a un imbrattatele che oltretutto era di origine straniera? E che, di conseguenza, non poteva vantare né connivenze importanti né affidabilità garantita dalla gens di appartenenza.

Nel suo libro Anabel Thomas rileva diverse incoerenze e avanza la supposizione che la panoplia di incarichi diversi e molto variegati dell'Alfei altro non fossero che la copertura di una attività di spionaggio per conto della Repubblica di Siena. Nel Medioevo le spie erano vitali e gli italiani erano maestri in quel settore. Ogni Stato ne aveva una quantità perché i *media* non erano stati ancora inventati, e anche solo per conoscere quello che accadeva i governanti disponevano solo delle relazioni dei loro addetti inviati in ogni dove. Castellani, camerlenghi, podestà, gabellieri, ambasciatori e altri simili. Ma quei personaggi erano estranei ai luoghi (era voluto, per ridurre il rischio che facessero gli interessi propri) e distanti dalla popolazione, per cui spesso non avevano fonti affidabili. Per questo tutti gli Stati gestivano vaste reti di informatori, o spie se preferite, composte da soggetti che avevano due caratteristiche:



2. Lettera spedita da Francesco di Bartolomeo Alfei il 24 novembre 1460, da Rigomagno. Archivio di Stato di Siena, Concistoro 1999, no. 27, fol. 1r.

erano ben introdotti all'interno delle comunità dove agivano, perché altrimenti non avrebbero avuto fonti, ed erano fedeli allo Stato più che a loro. Inoltre, in un mondo fatto quasi esclusivamente di contadini stanziali, quelli che si muovevano senza buone ragioni erano facilmente individuabili e guardati con sospetto. Un pittore era una spia perfetta. Con la scusa delle opere si poteva muovere ovunque senza destare sospetti e una certa curiosità era spiegabile con l'attitudine artistica. All'epoca non c'erano molti altri soggetti con caratteristiche altrettanto adatte.

Nel suo libro Anabel Thomas argomenta che un incarico di spia spiegherebbe tutte le incoerenze della storia di Alfei. La sua vicinanza di tutta una vita con Leonardo Benvoglienti pare avvalorare questa ipotesi, perché il Benvoglienti fu un personaggio con incarichi che imponevano di avere a che fare con spie. Pare plausibile, quindi, anche se non lo sapremo mai con certezza, che abbia ricoperto un ruolo importante nello spionaggio senese. È improbabile che si possano trovare nei documenti prove certe di un incarico di spia affidato ad Alfei perché, ancora oggi, nessuno conosce

3. Lettera spedita da Francesco di Bartolomeo Alfei da Asciano, il 24 ottobre 1482. Archivio di Stato di Siena, Concistoro 2050, n. 16, 49/2000, fol. 1r.

l'identità delle spie a meno che non siano colte in flagrante. Però alcune sue lettere sopravvissute descrivono in modo molto chiaro ed utilizzabile le persone e i luoghi dove Alfei si trovava ad operare, e paiono molto più dettagliate di quanto sarebbe stato necessario per mancati pagamenti o per richieste generiche. Paiono più l'equivalente di moderne relazioni di indagini.

Tendo a concordare con la opinione di Anabel Thomas anche per un’ulteriore dettaglio, che ho notato e che rafforza l’ipotesi. L’attività di Alfei (a parte la commessa originaria dell’affresco per la Fraternita di Santa Maria degli Angeli) è legata a Montalcino e comunque a località non lontane. Il cognome marchigiano è perfettamente coerente con Montalcino, perché dai docu-

menti esistenti si notano varie controversie riguardanti traffici con le Marche, e la viabilità tra il sud della Repubblica senese e le Marche passava da Montalcino per cui è probabile che quei traffici fossero un quasi monopolio montalcinese. Questo può giustificare la presenza di una famiglia marchigiana proprio a Montalcino.

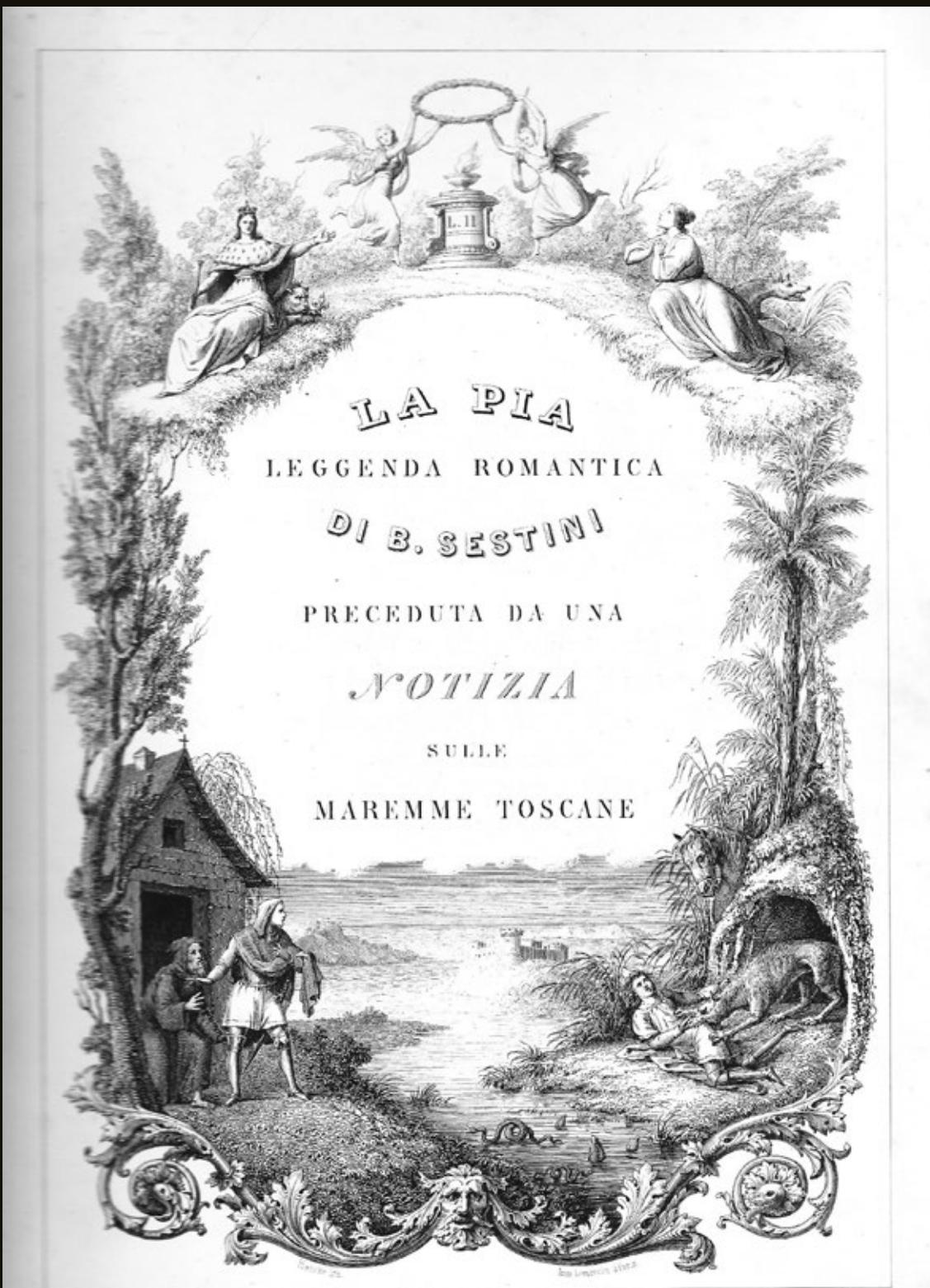
Molte delle commesse e delle attività documentate di Alfei collegano a Montalcino e nelle sue immediate vicinanze o in località con rapporti consolidati con Montalcino. Un nativo montalcinese poteva avere parenti, colleghi d'affari della propria famiglia o persone connesse in qualunque modo che lo potevano informare. Diversi senesi importanti con cui Alfei ebbe rapporti erano connessi strettamente con Montalcino, vi avevano proprietà e vi avevano ricoperto incarichi.

Scriveva Agatha Christie, la celebre autrice di romanzi gialli sulla scorta dell'antica saggezza, che un indizio è un indizio, due indizi sono una coincidenza, ma tre indizi fanno una prova. E nel caso di Alfei di indizi ce ne sono molti più di tre, e sono coerenti tra di loro. Questo enigma storico e pittorico è affascinante, ed è merito di Anabel Thomas averlo riportato alla luce.

Francesco di Bartolomeo Alfei è stato considerato dagli storici dell'arte un pittore minore, incapace di realizzare le opere che gli erano state attribuite. Per dare una paternità a quei dipinti è stato evocato un pittore non identificato, il Maestro dell'Osservanza (il grande mistero della storia dell'arte senese del Quattrocento), e poi sono state considerate opere giovanili di Sano di Pietro. Per il Maestro dell'Osservanza le attribuzioni a lui sono basate su ricerche e studi importanti ma non c'è traccia della sua persona anche se non c'è scarsità di documenti per quel periodo: un artista di quel livello avrebbe do-

vuto comparire. L'ipotesi che alcune opere dell'Alfei siano in realtà giovanili di Sano di Pietro è autorevolmente appoggiata, ma le perplessità rimangono. Non certo dal punto di vista artistico, perché per gli studiosi che la sostengono è indiscutibile, ma solo da quello cronologico. Le opere del Maestro dell'Osservanza coprono un arco di tempo che va dal 1425 al 1450, un periodo forse un po' troppo lungo per la fase giovanile di un artista. C'è anche una parziale sovrapposizione con le opere di Sano di Pietro, che iniziano dal 1443 e, a differenza di quelle del Maestro dell'Osservanza, sono firmate. È uno degli enigmi classici della storia senese sul quale il bel libro di Anabel Thomas offre spunti interessanti, mentre l'ipotesi che l'Alfei fosse una spia potrebbe spiegare i lavori abbandonati, gli incarichi più adatti a un imbianchino che a un pittore, i piccoli incarichi di governo del territorio e anche il "basso profilo". Nessuno nota un imbrattatele, ma i movimenti di un grande pittore sono visibili. Nulla avrebbe impedito ad Alfei di realizzare, nei lunghi periodi tra un impegno noto e l'altro, le opere che gli erano state attribuite e gli importanti "patronati" di cui godeva gli avrebbero assicurato facilmente sia le commesse che i pagamenti. Chissà, pensarci è un divertente gioco intellettuale, e rispetta il rasoio di Occam *pluralityas non est ponenda sine necessitate*.

Per aggiungere un'ulteriore suggestione a questo gioco intellettuale, ricorderemo che l'Alfei non è certo il primo artista con una storia complessa soggetto a giudizi impietosi e variabili nel tempo. Perfino Shakespeare è stato ritenuto sia una spia che un "paravento" per autori di "maggior spessore" letterario, non pochi studiosi del massimo livello mondiale hanno attribuito le sue opere a Christopher Marlowe, Francis Bacon e vari altri. E si tratta di Shakespeare, non di un oscuro pittore minore senese.



FIRENZE

NELLO STABILIMENTO CHIARI

1846.

1. *La Pia leggenda romantica*, di B. Sestini - Firenze ed. 1846. (riproduzione a cura di Ettore Pellegrini).

# Note sulla Pia di Dante fra letteratura e bibliografia

di GIAMPIERO CAGLIANONE

## Premessa

Queste note, frutto dell'intervento dell'autore al Convegno sulla Pia di Dante tenuto a Gavorrano il 20 novembre 2021, sono basate essenzialmente sull'analisi bibliografica delle pubblicazioni esposte nella mostra di opere sulla figura del personaggio dantesco alla Biblioteca Comunale «Gaetano Badii» di Massa Marittima (16 ottobre - 31 dicembre 2021) e al relativo Catalogo<sup>1</sup> e al Convegno seguitone (23 ottobre) in occasione del VII centenario della morte di Dante. Esse sono mirate a dare un contributo al censimento delle edizioni a stampa che hanno avuto come soggetto la figura letteraria della Pia descritta da Dante. Viene lasciata impregiudicata, consapevolmente, la ormai vexata quaestio sull'origine della sua casata, generalmente circoscritta nella letteratura relativa tra i Tolomei (nella maggior parte dei commentatori antichi), i Guastelloni (Geronimo Gigli, confutato da Gaetano Milanesi, o P. Fraticelli) e i Malavolti di Siena (come propose Decimo Mori). Ugualmente dobbiamo qui lasciare sullo sfondo gli aspetti di critica letteraria e storiografica relativi alle opere e agli autori, proponendoci di delineare la cronologia e la citazione bibliografica (scientifica nel Catalogo edito) delle opere relative al personaggio letterario della Pia, dagli inizi del secolo XIX, e precisamente

dal 1822, in cui venne edita a Roma la prima edizione moderna di un'opera letteraria a lei dedicata (quella del pistoiese di San Mato Bartolomeo Sestini, nato il 14 ottobre 1792) ai tempi presenti.

Da quando Dante la rese celebre con i sei versi della Divina Commedia, nella chiusa del Canto V del Purgatorio, iniziava uno dei più intricati ed enigmatici casi di ricerca storica riguardanti Siena, o per meglio dire alcuni personaggi di celebri famiglie di quella città della Vergine che diventerà (non lo era infatti ancora pienamente negli anni del secolo XIII in cui si svolge la vicenda letteraria e forse storica della Pia) la dominatrice della Maremma per lunghissimo tempo. La vicenda della Pia di Dante si colloca, storicamente, in una fase di acute lotte intestine tra le famiglie della nobiltà senese alla fine del 1200, tra le fazioni del partito guelfo e ghibellino<sup>2</sup>, costituenti lo sfondo letterario assolutamente credibile (soprattutto per l'epoca romantica) di una delle più famose e forse impropriamente chiamate leggende senesi dell'epoca. Di essa riassunse i caratteri distintivi di una tragica vicenda familiare posta, suo malgrado, ad opera di Dante, lungo la sottile linea di confine fra storia e poesia, luogo in cui difficilmente potranno trovarsi le risposte cercate nelle conferme positive della documentazione storica. È infatti noto che le numerose letture in chiave sto-

<sup>1</sup> Ad esso rimandiamo chi fosse interessato alla cronologia delle opere a carattere letterario sulla figura della Pia. Le opere esposte furono 124, dalla prima edizione di B. Sestini alle opere moderne sul soggetto Pia. Il titolo: «Contributo alla bibliografia letteraria della Pia di Dante. Catalogo della mostra tenuta nella Biblioteca Comunale «Gaetano Badii» di Massa Marittima in occasione del VII centenario dantesco (16 ottobre - 31 dicembre 2021). Con le relazioni presentate al Convegno del 23 ottobre», Massa Marittima,

Biblioteca Comunale «Gaetano Badii», 2021.

<sup>2</sup> M. Ascheri, *Siena nella storia*, Milano, Silvana Editoriale, 2001, p. 54; M. Ascheri, *Gli Statuti delle città italiane e il caso di Siena*, in: *Dagli Statuti dei Ghibellini al Constituto in volgare dei Nove con una riflessione sull'età contemporanea. Atti della giornata di studio dedicata al VII Centenario del Constituto in volgare del 1309-1310 (Siena, Archivio di Stato, 20 Aprile 2009)*, a cura di E. Mecacci - M. Pierini, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2009, pp.80-106.

riografica del personaggio da parte anche di illustri studiosi<sup>3</sup>, nel tentativo di illuminare i contorni oggettivi della biografia e delle agrovigilate vicende storiche della Pia cantata da Dante, si sono sempre scontrate con la estrema carenza di documentazione, tanto che ancora oggi non sappiamo nulla di veramente certo sul personaggio divenuto tanto famoso per i pochi versi dell'opera di Dante.

La figura della Pia esce dunque dallo stato nebuloso in cui si trova, causa la mancanza di certezze storiche, per assumere uno spessore veramente riconoscibile solo in forma letteraria che non ha ovviamente il valore oggettivo di un fatto storico, ma che proprio per questo riesce ad assumere universale valenza esprimendo contemporaneamente i sentimenti di amore, giustizia, gelosia, vendetta, perdono, pentimento, che attraversano tutta quella triste e umanissima vicenda letteraria.

Si compirà così, col tempo, una progressiva metamorfosi della figura che riuscirà di fatto a sollevare la vicenda che la coinvolge dalla realtà della storia (che tale parrebbe essere per Dante) alla sublimazione dell'arte, trasformandola allo stesso tempo in un genere emblematico di cui diventava protagonista una sfortunata eroina con la quale l'universo fantastico letterario costruirà nei secoli un vero e proprio paradigma della donna innocente e perseguitata.

Su questo ultimo aspetto ci sembra però necessaria una precisazione: e cioè che si possa affermarlo solo nel mentre si andava consolidando quella sorta di paradigma, o

meglio, potremmo dire, mito della «romantica» figura dantesca, seppur facendo a meno di ricordare in quell'atto che per Dante stesso non dovette essere propriamente così. È indubbio infatti che se tale fosse stato il suo pensiero nei riguardi della Pia, il poeta non l'avrebbe messa nell'Antipurgatorio (in quella terza schiera di coloro che morirono violentemente e si pentirono solo all'ultimo istante della loro vita) confinandola in un luogo ove quelle stesse anime dovevano attendere il tempo necessario a purificarsi sotto la guida di Catone, prima di entrare nel Purgatorio vero e proprio.

Non sembra quindi difficile sostenere che per Dante le accuse rivolte alla Pia sul suo vago «fallo» potessero avere qualche reale fondamento, aspetto di cui i tardi costruttori, consapevoli e inconsapevoli del mito seguittone, hanno fatto sovente le viste di dimenticare. Per questo ci sembra di poter affermare, nel mentre sottolineiamo quella caratteristica terrena di fallibilità, umanissima, della Pia che, nonostante forse la diversa convinzione del Poeta sulla figura i suoi versi siano stati in fondo i veri archetipi costruttori del mito invece tutto romantico della donna innocente e uccisa<sup>4</sup>: così come della successiva trasformazione che si imporrà, elevando la figura dalla dimensione poetica a quella mitica, nel contempo adombrando uno spessore di realtà storica che pur rimane distinta e sospesa di fronte al giudizio della storia<sup>5</sup>.

Ed è ancora da Auerbach, come spesso accade nella interpretazione della rappresen-

<sup>3</sup> A. Lisini – G. A. Bianchi Bandinelli G., *La Pia dantesca*, Siena, Accademia di Arti e Lettere, 1939. Dopo questo testo base sulla figura, dove pur sono anche affermazioni ed ipotesi discutibili, nessuna vera novità suffragata da documenti storici sull'identità della Pia è venuta alla luce, anche se possiamo segnalare per originalità le ipotesi di P. Simonetti (nel Convegno di Massa Marittima, 23 ottobre 2021 e in quello di Gavorrano, 20 novembre, oltre che nel libro: *La Pia ... Tolomei*, Grosseto, Ed. Caletra, 1995); M. Sica (espresse nel Convegno di Massa Marittima e in quello di Gavorrano), e quelle recentissime del Prof. M. Ascheri (nel Convegno di Gavorrano).

<sup>4</sup> Auerbach scrive che Dante «non sarebbe stato contento di questi suoi scolari» [romantici] perché quei temi che loro affascinavano non erano il prodotto di

fantasticherie passionali ma «opera di un severo esame dell'intelletto» (E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 100-101).

<sup>5</sup> D. Balestracci («*Dante, Siena e i senesi*» in: «*Sguardi su Dante. Conferenze tenute in occasione del VII centenario della morte*», a cura di D. Balestracci-M. Caciorgna-E. Mecacci, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2021, p. 63) trattando della senese Sapia, scrive: «In conclusione, possiamo applicare a Sapia ciò che osserva Auerbach: un personaggio sconosciuto o (come nel caso della senese) secondarissimo, del quale, tutt'al più, potremmo sapere qualche cosa attraverso sparute testimonianze documentarie, ma che, grazie ai versi di Dante, si veste di un carattere poetico in dimensione mitica e addirittura storica. Classico esempio (Pia o Francesca Malatesta sono casi analoghi) di personaggi



Entra la bella donna e il cavaliere  
Nel litora della region brida.

2 - 3. Incisioni tratte da: *La Pia leggenda romantica*, di B. Sestini - Firenze ed. 1846. (riproduzioni a cura di Ettore Pellegrini).



Sostete  
T'asai vana speranza vi uscite —

tazione data da Dante dell'essenza dei personaggi nella Commedia, che scaturisce una delle più condivisibili, per quanto meno evidenti, verità sulla figura della Pia: quella per cui la sua presenza sembra manifestarsi improvvisa nella cantica, senza motivazioni ed elementi particolari che la richiamino o la richiedano nell'immediato contesto, ma nella cui apparizione nulla manca perché si avvera perfettamente collocata, figura quasi reale ed evidente nella sua dimensione pur sempre poetica<sup>6</sup>. Ci sembra di dover aggiungere che a Dante non dovette forse interessare tanto la debolezza umana della Pia, caratteristica comune ad altri soggetti presenti nel poema (basti pensare a Paolo e Francesca pur messi nell'Inferno, V, 116-138) quanto, in questo caso, ricordare un episodio che, se vero, dovette colpire profondamente per la disumanità del suo svolgersi l'immaginazione di chi ne venne a conoscenza: tanto da non rendere necessario specificare al lettore particolari riguardo l'identità e la famiglia della sventurata donna ricordata in quei brevi e incisivi versi, pieni di dolente mestizia e autentico pathos.

Nonostante il lungo periodo dalla morte al secolo XVIII sia complessivamente sfavorevole ad una piena comprensione critica del genio poetico di Dante (fatta eccezione per Vico), motivo per cui è forse da annoverarsi anche il disinteresse per la nostra figura, è nel '500 che il personaggio della Pia ritornava sulla scena, questa volta della novellistica, in un racconto in prosa del frate domenicano poi vescovo Matteo Bandello, ad oltre due secoli dalla Divina Commedia. Ed è un aspetto interessante cogliere nel testo della novella (non tra le migliori della raccolta), accompagnando la intima struttura narrativa che la sorregge e la muta rispetto all'originale dantesco, l'evoluzione avvenuta presso il

pubblico della eterea ed affascinante figura: aspetti e qualità, queste ultime, dovute all'alone di mistero di cui l'aveva circondata Dante in uno dei momenti di più felice intuito poetico<sup>7</sup> nella Commedia, e che il Bandello riproporrà in forma e significati letterario e morale ben diversi. Infatti, nella Novella XII<sup>8</sup>, dal titolo «*Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l'ammazza*», Bandello scriveva della Pia introducendo alcune novità rispetto ai tradizionali commenti, anticipando anche, dal punto della trama, la vicenda di altre Pie letterarie, variamente interpretate ma sempre inferiori poeticamente alla Pia, ad esempio, di Bartolomeo Sestini. Cambiano nella novella del Bandello, oltre al tono del racconto, mutato, salvo il tragico scontato epilogo, in uno ammiccante al boccaccesco, anche alcuni elementi che meritano, almeno per completezza di informazione, di essere posti in rilevo. È da sottolineare come colui che aveva il compito di allietare in quel tratto di strada la compagnia con un racconto, nel lungo e noioso viaggio dei protagonisti, dichiarava esplicitamente Siena sua «*antica patria*»: nel farlo quindi presumere più attento di altri alle vicende, reali e leggendarie di quella città e forse a conoscenza di notizie su avvenimenti anche remoti lì avvenuti, come nel caso della Pia, questo personaggio esprime affermazioni notabili per lo scostamento operato rispetto alla tradizione fin lì recepita.

Il racconto ha infatti, come personaggi principali, una diciottenne Pia de' Tolomei, moglie infedele di un Nello della Pietra, che a Siena diventa amante di un «giovanetto» Agostino Chigi<sup>9</sup> e, dopo essere stata scoperta da un servitore e denunciata al legittimo consorte, portata in Maremma e quindi strangolata. Riporta un periodo alla fine della novella che «*Questa è quella Pia che il virtuoso e dottissimo*

che fanno il cammino inverso a quello più usuale e che, dalla letteratura, assurgono alla storia e a storie e biografie che rivendicano uno statuto di realtà e veridicità».

<sup>6</sup> E. Auerbach, *Studi su Dante*, cit., pp. 131-132.

<sup>7</sup> Di certo, fra le movimentate scene della D. C., fa più «rumore» nell'animo del lettore il sommesso e accorato parlare della Pia; scriveva Croce che le sue «*parole sono così delicate che paiono non dette ma sospirate*,

*e accompagnano come una musica quel povero e dolce nome*» (B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1966, pp. 109-110).

<sup>8</sup> M. Bandello, *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Vol. I<sup>o</sup>, Milano, Mondadori, 1966<sup>4</sup>, pp. 141-145.

<sup>9</sup> Curiosamente il nome del personaggio, mutata la veste da giovane amante ricambiato in quella di libertino insidiante la fedele Pia, ricompare (ed è l'unica volta che accade) nel romanzo storico di M. Onip

*Dante ha posta in Purgatorio. Io ciò che narrato vi ho, trovai già brevemente annotato in un libro di mio bisavolo, ove erano molte altre cose descritte degli accidenti che in quelle contrade accadevano».* Piacerebbe certo a chiunque ritrovare il libro di quel bisavolo, per valutare con maggiore cognizione, o semplice interesse storico, le «cose descritte degli accidenti» accaduti in Siena in quel lontano passato; e molto più ai nostri fini per l'attendibilità delle notizie sulle casate e le identità dei personaggi coinvolti, secondo quella supposta fonte, nella vicenda narrata.

Giova poi sottolineare come il Bandello si dimostri prudente, in tal senso, nella dedicatoria della novella a Messer Pietro Barignano, anticipando che «*è istoria, de la quale fa menzione Dante nel Purgatorio. Tuttavia io l'ho voluta mettere con l'altre mie istorie, o siano novelle, e a voi donarla*». La parte finale del periodo appare più che altro un abile artificio dialettico, forse teso a rendere espresamente sfumato il confine altrimenti invalicabile tra storia e racconto («*l'altre mie istorie, o siano novelle*») e non diminuisce, anzi l'aumenta, l'impressione che quel famoso libro di famiglia, citato come origine delle notizie senesi, non sia in realtà mai esistito e che l'antico manoscritto fosse solo un geniale espediente letterario, che avrà in seguito fortuna anche presso altri grandi autori.

D'altra parte, sempre al Barignano, il Bandello affermava che la novella da lui riportata era stata raccontata alla Marchesa di Mantova dal «*molto piacevole Messer Domenico [sic] Campana Strascino*» (Siena, 1478-Roma, 1523) uno dei Pre-Rozzi<sup>10</sup>, celebre poeta improvvisatore e recitatore, frequentatore assiduo delle corti dell'epoca; la precisazione

biografica, che dovrebbe avvalorare quanto narrato sembra piuttosto confermare, per l'insistenza dell'autore su questo punto, l'utilità funzionale ai fini letterari del libro dell'avo.

Ci troviamo di fronte, dunque, al frutto della fantasia e della ispirazione letteraria del Bandello, e a nomi, di persona e di luogo, inventati di sana pianta, anche se tutto sommato coerenti, o almeno tentando di renderli tali, con la presenza nel testo dello Strascino senese. Chi avrebbe potuto saperne di più su Siena e le sue vicende, sembra esclamare sotto traccia il Bandello? Ma nel loro volume, Lisini e Bandinelli anticipavano in proposito un giudizio che è una pietra tombale sul supposto racconto del Campani e sui contenuti della novella del Bandello: considerandoli anzi un affronto e una calunnia vera e propria alla figura della Pia, dedicandogli scarsa considerazione e liquidandoli nel breve spazio di alcune righe<sup>11</sup>.

Passerà molto tempo dalla novella del Bandello prima che il personaggio della Pia, e soprattutto Dante, tornino di vero interesse e attualità; fino a quel secolo XIX che è in Italia per così larga parte intriso in ogni sua espressione culturale, artistica e non meno politica di significati oltre che romantici anche risorgimentali (colti precocemente da quel poeta della Pia che fu Bartolomeo Sestini) perché è proprio dalla ricerca risorgimentale della «figura archetipica dell'italiano di ogni epoca»<sup>12</sup> che Dante riceverà nell'800 la sua definitiva consacrazione (contemporaneamente a quello stesso medioevo cui appartiene) sia come padre della lingua italiana che come oppositore del papato e precursore dell'unità nazionale<sup>13</sup>.

(forse pseudonimo di G. G. Ferrario): *Pia de' Tolomei. Romanzo storico di M. O.*, Milano-Buenos Ayres, 1895.

<sup>10</sup> Sullo Strascino: M. Pieri, *I Pre-Rozzi: questi fantasmi*, in: Accademia Dei Rozzi, *Dalla Congrega all'Accademia. I Rozzi all'ombra della suvera fra Cinque e Seicento*, Siena, Accademia dei Rozzi, 2013, pp. 32-33); B. Persiani (a cura), *Commedie rusticali senesi del Cinquecento. Testi e studio linguistico a cura di B. Persiani. Con un saggio introduttivo di Pietro Trifone*, Siena, Betti, 2004; le note biografiche a pp. 11-13).

<sup>11</sup> A. Lisini-G. A. Bandinelli, *La Pia dantesca*, cit., p. 27: «Povera Pia, quanto fu calunniata! Eppure Dante volle nominarla nel suo immortale poema soltanto per compiangere in lei una grande sventura, non certo per additarci una adultera pentita: tanto delicato e gentile ci appare il breve episodio».

<sup>12</sup> D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 75-84.

<sup>13</sup> Id., ibid.



Il lascia la spianata lontana  
Presto vedrete dove mi dirai.

4 - 5. Incisioni tratte da: *La Pia leggenda romantica*, di B. Sestini - Firenze ed. 1846. (riproduzioni a cura di Ettore Pellegrini).



La pia nella grotta Fabiano

### *La Pia di Bartolomeo Sestini*

Il personaggio dantesco, rivenuto a larga fama letteraria, dopo Dante, soprattutto grazie a Bartolomeo Sestini<sup>14</sup> con la sua opera più famosa, *La Pia*<sup>15</sup> (e benché nell'opera critici ottocenteschi e ancor più moderni abbiano rilevato fondatamente influssi ariosteschi, tassiani, metastasiani, arcadici e neoclassici<sup>16</sup>) fondamentale, per comprendere il favore incontrato dalla novella in versi<sup>17</sup> del Sestini appare il legame tra la prima edizione de *La Pia* (1822) e l'affermarsi in Italia verso il 1815-16 di quel fenomeno europeo che fu il movimento romantico e lo svilupparsi del concetto di nazione italiana cui il Sestini stesso aderì<sup>18</sup>.

Possiamo infatti affermare, sulla scorta di quanto scrivono velatamente lo stesso primo biografo Vannucci e più apertamente altri autorevoli storici e biografi<sup>19</sup> posteriori, che il Sestini dette la sua adesione alla Carboneria: adesione convinta, attiva e pericolosa come dimostrano la sua carcerazione siciliana e le continue fughe dalla polizia di vari stati; sopportando infine le dure conseguenze della sua scelta con l'esilio prima in varie parti d'Italia e poi all'estero, cui fu costretto dopo la partecipazione alla spedizione di Gioacchino Murat per la riconquista del Regno di Napoli e i moti del 1821.

Forse il Sestini vide nel cognato di Napoleone I l'ultima speranza di unificazione della patria, specialmente dopo il Proclama di Rimini (30 marzo 1815) in cui Murat chiamava a raccolta gli italiani contro gli invasori stranieri, prima della sconfitta di Tolentino (2-3 Maggio) e la sua fucilazione a Pizzo Calabro, il 13 ottobre 1815. Il Sestini, dopo le peripezie seguite alle turbolenti vicende italiane del tempo, morirà poi l'11 novembre 1822 a Parigi, appena trentenne, nello stesso anno in cui apparve *La Pia* a Roma presso lo stampatore Ajani; era rimasto con pochi amici, in terra straniera (benché bene accolto per la fama che lo precedeva) intimamente deluso dalla sua patria tornata oppressa dopo le speranze dell'esperienza murattiana e dei moti carbonari del 1821, all'indomani del Congresso di Vienna e della Restaurazione, che vi stabilivano le condizioni politiche del periodo pre-napoleonico. Si può dire che questo anelito di avventura per un nobile fine quale l'unificazione della patria fosse non soltanto patrimonio personale del Sestini ma parte pressoché integrante dell'intero romanticismo italiano (compreso il napoleonico e sdegnosamente distante Ugo Foscolo, conosciuto dal Sestini a Firenze) che sotto questo aspetto può certo considerarsi tutt'uno con il Risorgimento nazionale.

<sup>14</sup> Atto Vannucci, nella prima raccolta completa delle opere [Poesie edite ed inedite di Bartolomeo Sestini e notizie biografiche raccolte da A. V. pistoiese, Pistoia, Tipografia Cino, 1840] scrive come il poeta possa essere considerato una sorta di ragazzo prodigo nel panorama della letteratura toscana dell'epoca, pur così ricca di talenti..

<sup>15</sup> *La Pia. Leggenda romantica di B. Sestini*, Roma, Nella Stamperia Ajani, 1822.

<sup>16</sup> L. Baldacci, *Poeti minori dell'ottocento*, in: *Letteratura italiana, storia e testi*, Volume 58, Tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, pp. 177-178; L. Baldacci-G. Innamorati, *Poeti minori dell'ottocento*, cit., Volume 58, Tomo II, 1963, pp. 147-149.

<sup>17</sup> Il modello imitatissimo della novella romantica in versi fu G. Byron (1813-1816) che diffuse il genere in Europa e che in Italia T. Grossi recepì tra i primi con «*La Fuggitiva*» (1816 in dialetto milanese e 1817 in italiano) e «*Ildegonda*» (1820), unite poi a *La Pia* del Sestini in edizioni aventi il titolo di «*Florilegio di scelte novelle del genere così detto romantico*» o «*Antologia romantica*», curata da F. D. Guerrazzi (1830).

<sup>18</sup> Il Vannucci (*Op. Cit.*, p. 28), dopo aver sottolineato il «*caldo amor patrio*» di alcune liriche del Sestini (anche se immerso in paludamenti classici e neoclassici) sulla carcerazione in Sicilia scriveva: «*La mancanza di questi [complici, fuggiti] ha impedito che si scoprano le linee delle sette che, al dir de' suoi accusatori, si estendevano molto lontano fuori anche di questi stati*», con riferimento velato alla Carboneria di cui avrebbe fatto parte il Sestini.

<sup>19</sup> E. Del Cerro, *Misteri di polizia*, Firenze, Salani, 1890, pp. 39-41. Che il Sestini fosse carbonaro è confermato da un documento del 1821 (edito con relativa fonte archivistica) nel volume di A. Baretta, *Le società segrete in Toscana*, Torino, UTET, 1912, p. 62. V. anche il libro di S. Pagani (*La Pia, leggenda romantica di Bartolomeo Sestini*, Firenze, Regione Toscana-Consiglio Regionale, 2015, p. 13) dove è citato a sostegno G. Zaccagnini [*Della vita e delle opere di Bartolomeo Sestini*, Pistoia, A. Pacinotti, 1938], il cui il terzo capitolo è «*Il Sestini carbonaro e cospiratore in Sicilia e in Toscana*».

Per comprendere interamente l'essenza de *La Pia* del Sestini occorre però aggiungere che tra le sue molte caratteristiche genetiche il Romanticismo prediligeva la rappresentazione di tutti i lati oscuri della vita, sia descrivendo paesaggi ed ambienti tetri e desolati (come la Maremma del basso medioevo ma anche dell'epoca del Sestini) che gli impulsi più profondi e nascosti dell'animo umano; sublimare personaggi che convivevano con la pazzia, la disperazione e la morte, mentre amava situare i contesti in epoche antiche o in paesi esotici, con usi e comportamenti istintivi, spesso crudeli; tutti elementi riconosciuti dai romantici costitutivi di una supposta condizione primigenia dello spirito nazionale dei popoli.

Oltre alle motivazioni politiche personali del poeta, alla sua aspirazione per la libertà italiana, la ricerca romantica delle origini storiche e spirituali dei popoli, la valorizzazione del periodo medievale e i suoi modelli culturali ritenuti barbari e ingenui ma anche originali e spontanei dell'età di mezzo e l'influsso della letteratura europea in cui il nuovo movimento letterario e artistico si era già da tempo affermato con i tedeschi (ponendo le basi ed evidenziando i prodromi di quello che verrà definito il «secolo delle nazionalità») forniranno il sottofondo storico, politico e culturale: nel suo ambito il genio poetico ed artistico individuale avrebbe così potuto liberamente esprimersi fuori dei rigidi canoni illuministici o neoclassici fino ad allora dominanti, seppure in rapido mutamento e superamento per un insieme di fattori storici e culturali concomitanti e inarrestabili. Quello del Medioevo costituiva dunque per i romantici italiani un mero topos generico, del quale l'aspetto più importante erano i valori delle libertà comunali, la sconfitta degli oppressori stranieri, la speranza di una patria italiana. Aspetti di cui appariva consapevole il Sestini introducendo la sua *Pia* (in «*L'Autore a chi legge*»<sup>20</sup>), dove rivendicava sia il valore del nuovo

movimento letterario, che l'importanza del recupero di una leggenda originale tutta italiana: «Nuove non sono in Italia le leggende, e nuova tampoco non è fra di noi la romantica poesia, benché scevra di questo titolo; nulladimeno molto rimane a farsi in quanto alle prime, essendo quelle poche che noi conosciamo di niun valore, e non poco resta a tentarsi in quanto alla seconda, se vogliamo osservare, che Bojardo, Ariosto, Alamanni, ed altri poeti romanzieri hanno sempre prese [sic] a celebrare le cose cavalleresche dei francesi, e di altre esterne nazioni. Di quanto interesse, e di qual bellezza sieno però i fatti italiani avvenuti nei feroci, melanconici, e superstiziosi tempi delle fazioni, lo denotano alcuni di essi per incidenza cantati dal Dante, e i poemi romantici dei forestieri, che ora tradotti, e letti con avidità in Italia ci mostrano sovente tolti dal silenzio degnissimi argomenti della nostra Iстория sui quali tacciono, e non a buon dritto gli ausonici Vati. È per questo che io reputo una leggenda romantica di argomento del tutto Italiano, capace di ricevere i colori poetici usati in tale materie dai riferiti nostri romanzieri, e meno disaggradevole in questo secolo, che altre maniere di poesia delle quali sovrabbondiamo, ed è per questo, che io pubblico la *Pia*, subgetto per se medesimo caro a chiunque ha letti i quattro misteriosi versi della divina commedia, che ne fanno menzione, e che tessuto su quanto nelle Maremme ho raccolto da vecchie tradizioni, e da altri documenti degni di fede, mi ha dato campo di descrivere alla foggia dei Greci alcuni celebri casi, e luoghi della Patria, e gli antichi castelli feudali, e gli abiti, e l'esequie, e i costumi dei nostri antenati, e di presentare una catastrofe d'onde si può trarre alquanta Morale, e finalmente d'onorare, e difendere l'ancor giacente memoria di quella bell'anima, che sì affettuosamente raccomandavasi nel Purgatorio al troppo avaro Poeta, acciocché di lei si ricordasse, ritornando sulla terra ov'ella a torto avea perduta la vita e la fama».

C'era dunque anche una precisa operazione culturale extra poetica nelle intenzioni del Sestini, col mostrare con la sua opera quanto male facessero le fazioni e gli odi intestini fra italiani alla unificazione della patria. Al tempo stesso si manifestava anche l'utilità pedagogica verso quel sottinteso fine unitario del recupero di vecchie tradizioni e racconti italiani (ritenuti la «storia» dell'infanzia della «perduta nazione») come quelli esistenti sulla vicenda di cui scriveva: colorandoli di poesia ma non interamente inventandoli e basandoli anzi, oltre che sulla storia vera (o ai suoi tempi supposta tale) anche «*su quanto nelle Maremme ho raccolto da vecchie tradizioni*» tramandate dal popolo di quel luogo, con «*altri documenti digne di fede*».

È verosimile dunque, seguendo il filo del ragionamento sottostante la prefazione e l'intenzione velatamente espressa «*di presentare una catastrofe d'onde si può trarre alquanta Morale*», che con *La Pia* il Sestini rispondesse a una intuita necessità di riattualizzare in forma poetica le vicende storiche cui era andata soggetta l'Italia: in particolare un frammento di quei tempi medievali, romanticamente «*feroci, melanconici, e superstiziosi*» nei quali la «*serva Italia*» dantesca poteva ancora darsi, pur frammentata e divisa, quasi libera dallo straniero, anche se solo per la lontananza dell'impero; diversamente da quella derisa e oppressa «*espressione geografica*» dei suoi tempi in cui non vi erano più spazi di vera libertà possibili. Per questo invoca il recupero di racconti e leggende popolari italiane, supposto residuo e sottofondo di una comune tradizione «nazionale», che in quel creduto contesto era nata e cresciuta e poteva costituire ora un implicito quanto potente richiamo in funzione unitaria.

Potremmo obiettare alle legittime aspirazioni dei romantici italiani, che il periodo medievale fu il più antinazionale della storia d'Italia (e non a caso si è usato il termine, dalle molte sfaccettature, di «particularismo medievale») ma questa ed altre simili osser-

vazioni sottolineerebbero una volta di più come il medioevo del romanticismo fosse un vago e manierato ideale del quale non interessava la realtà storica, bensì cogliervi gli aspetti funzionali al messaggio letterario o politico veicolato dall'autore. Per questo, ambientata in un medioevo così intriso di significati risorgimentali per i poeti, romanzieri e artisti del romanticismo italiano, il contesto medievale della novella del Sestini è sempre riconoscibile di maniera, e come tale raffigurato nelle tante vignette ed illustrazioni a corredo delle varie edizioni dell'opera del Sestini e di altri: utili solo a richiamare visivamente, oltre che assai fantasiosamente (a cominciare dai vestimenti spesso anacronistici) il tempo dell'azione poetica, idealizzato come il personaggio della Pia.

Erano per il Sestini, quelle tradizioni e quei racconti ritrovati, voci e lezioni del passato che, tornate alla luce col romanticismo, non potevano o meglio non dovevano restare inascoltate: e a questo pregnante significato interiore, oltre al felice esito poetico dell'opera, si dovette se in molte parti d'Italia la sua opera migliore verrà più volte stampata (ben sette edizioni nel solo anno 1825) e poi ampiamente diffusa durante il periodo preunitario al pari di romanzi storici ed autobiografici di autori poi famosi come Francesco Domenico Guerrazzi, Niccolò Tommaseo, Cesare Cantù, Giulio Carcano, Silvio Pellico.

Questo accenno alla natura pedagogica e «risorgimentale» dell'opera del Sestini ci induce a rammentare un altro meno noto esule del Risorgimento, dal destino più fortunato del suo: Tommaso Zauli Sajani. L'avvocato forlivese (1802-1872) avrebbe dato alle stampe nel 1831, clandestinamente, una tragedia con lo stesso titolo di quella del Sestini: *La Pia*<sup>21</sup>. Anche lo Zauli Sajani vide forse in Luigi Napoleone Bonaparte, come il Sestini aveva visto in Gioacchino Murat, un uomo che avrebbe potuto unificare l'Italia, sopravanzando i tempi che negavano, anzitutto storicamente, quella loro aspirazione. La in-

<sup>21</sup> *La Pia. Tragedia di Tommaso Zauli Sajani*, Italia, 1831. Nella Tragedia la casata della Pia, assente nel titolo, è nel testo dei Tolomei.

felice conclusione del tentativo murattiano e dei moti costituzionali del 1821 per il Sestini e di quelli liberali del 1831 per lo Zauli Sajani, costituirono la chiave di volta della loro ispirazione poetica: entrambi esuli, sognatori e combattenti ebbero nel momento più buio della loro esistenza per comune denominatore il riferirsi alla figura dolente del personaggio dantesco, riconoscendolo ed elevandolo quale simbolo perenne d'ingiustizia e di oppressione; mali per i quali si precludeva all'Italia, come per loro stessi, ogni via di scampo dall'inesorabile destino che li aveva segnati.

Resta il fatto che, senza nulla togliere ai suoi nobili sentimenti patriottici, per i quali pagò di persona onorando il senso della sua breve vita, il Sestini rimaneva pur sempre un poeta, e la sua naturale ambizione di scrivere un'opera in versi che gli guadagnasse imperitura fama nella repubblica delle lettere. E al poeta pistoiese, che nel 1840 avrebbe visto, se fosse vissuto, l'intera sua produzione letteraria edita a cura di Atto Vannucci<sup>22</sup> in una tipografia di Pistoia, sarebbe toccato anche vedere, oltre a un clamoroso plagio (compiuto da Giorgio Sbrighi con l'edizione Roveri di Ravenna nel 1825) il suo nome più volte mutato da Bartolomeo in Benedetto, tanto che numerose edizioni dell'epoca sono costrette a contentarsi di indicarlo con la sola stringata indicazione «B. Sestini» (quando non «D. Sestini», da sciogliersi in «Dottor Sestini»<sup>23</sup>) nell'incertezza tra gli editori del nome dell'autore de *La Pia*. Che ebbe tuttavia fortuna, nonostante i casi che la seguirono,

no, con le innumerevoli stampe e ristampe di cui fu oggetto, soprattutto fino al compimento reale dell'unità nazionale: quasi che il poeta avesse a quel punto compiuto l'ufficio di franco assertore della indipendenza italiana.

Questo accenno alla postuma fortuna editoriale del Sestini, su cui ritorneremo, ci permette di sottolineare come, fin dal primo suo apparire, la novella de *La Pia* venisse riconosciuta come «Leggenda romantica»<sup>24</sup>, ossia caratterizzata (pur con le sue peculiari sfumature stilistiche) entro i confini del movimento letterario cui è sempre stata associata e di cui rimane una delle prime espressioni in Italia: successivamente saranno utilizzate altre e diverse forme per affrontare quel drammatico caso, certamente non originale per i tempi in cui è situato, di una forzata segregazione conclusasi con un omicidio brutale. E infatti la novella in versi sulla Pia, oltre che d'ispirazione evidente (e spesso dichiarata) a tragedie, melodrammi e drammi, e anche farse e commedie, e pur costituendo in un certo senso un modello difficilmente imitabile per opere dello stesso genere che seguiranno (il che conferma il valore poetico riconosciuto dai contemporanei a *La Pia*) fu anche ispiratrice, oltre che di nuove opere in versi (come quella del Niccheri, 1870 o del Reina, 1940) di altre versioni dell'opera perfino all'estero<sup>25</sup>, nonché di molti fortunati (editorialmente) romanzi storici italiani del periodo postunitario, di cui occorrerà parlare più dettagliatamente discorrendo dell'avvento di questo genere letterario.

<sup>22</sup> A. Vannucci, *Poesie edite ed inedite di Bartolommeo Sestini...*, cit.

<sup>23</sup> Così si indica l'autore nell'edizione Formigli (1825); è l'unica volta che appare tale scrittura del nome.

<sup>24</sup> Sul significato che la parola «romantica» assumeva per il Sestini, il poeta stesso scriveva, nella dedicatoria del melodramma «Santa Rosa», al Cardinale Antonio Gabriele Severoli: «*Quanto condannabili reputo quegli Autori di poesie, che trattando argomenti scelti a propria elezione non seguono le regole degli antichi, tanto credo esser da scusarsi coloro i quali dovendo scrivere sopra di una catastrofe che di sottoporsi alle regole non è suscettibile, da quelle in parte si scostano: nel numero degli ultimi io sono che animato dall'Eminenza Vostra Reverendissima a comporre un'azione drammatica sopra S. Rosa, per dedurre dalle istorie il miglior partito non ho dato al componimento una*

*forma del tutto regolare, e ben potrei per avvalorare il mio Melodramma addurre molte opinioni in favore di questa maniera di scritture che al presente sono presso molte nazioni, ed anche fra alcuni dei nostri in usanza, e vanno superbe della loro novità col nome anglo-italo di cose Romantiche, e potrei citare le tanto celebrate Tragedie Britanniche ed alemanne di Shakspeare [sic] e di Schiller tessute senza veruna unità, e con tutte le stravaganze di una mente esaltata»* [A. Vannucci, *Poesie edite e inedite di Bartolommeo Sestini*, cit., T. II, pp. (5)-(6)].

<sup>25</sup> Vedi ad es. James Gregor Grant, *Madonna Pia and other poems*, Vol. I, London, Smith, Elder, and Co., Cornhill, 1848; Theodor Martin, *Madonna Pia. A tragedy and three other dramas, written by Sir Theodor Martin*, K. G. B., Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1894.

### *Le origini di un casato letterario che si impone: i Tolomei*

Inutile naturalmente appare, nell'economia della novella, conoscere il casato della sfortunata eroina senese: nella letteratura corrente immediatamente successiva a quella prima edizione del Sestini (1822), patrocinata anni prima dal cardinale Ercole Consalvi e stesa nel 1821 a Roma, solo a partire da alcuni anni dopo si comincerà a porre infatti la necessità della citazione del casato di origine della Pia dantesca.

Di certo, per quanto ci è dato conoscere, l'analisi bibliografica evidenzia chiaramente (con l'eccezione di T. Zauli Sajani, del 1831) che solo dal periodo subito precedente al 1837 alcuni dei libretti<sup>26</sup> delle opere teatrali e liriche cominciavano (dal 1835) a riportare nel titolo o nel testo delle edizioni a stampa<sup>27</sup> il nome del casato della protagonista come Tolomei. Se per *La Pia* del Sestini ciò avverrà raramente (solo le edizioni del milanese Borroni-Scotti<sup>28</sup> del 1844 e 1848 riportano sul frontespizio «*Pia de' Tolomei*») essendosi fissata quale «*leggenda romantica*» (sebbene

dal sottotitolo fosse espunto in tarde edizioni «*romantica*», etichetta forse troppo limitativa dell'opera) si costituiva però negli altri casi una consuetudine aggiungendo de' Tolomei. È infatti da quella data 1837 (ma tale fenomeno iniziava dal 1835-1836 in ambito teatrale con il Bianco, l'Orsini e il Marenco) in cui avveniva la prima rappresentazione della celebre opera donizettiana<sup>29</sup> dal titolo appunto *Pia de' Tolomei*, che in altre edizioni successive l'attribuzione del casato alla famiglia senese prendeva sempre più piede, quasi che la notorietà dell'opera di Gaetano Donizetti, all'epoca all'apice della sua fama e pur avendo l'opera all'esordio i suoi alti e bassi<sup>30</sup>, assumesse da allora valore e giustificazione di conferma storica, il che è ben lontano dal rappresentare. Pochi furono gli autori che non raccolsero l'ingombrante attribuzione donizettiana e semmai restando, per così dire, a metà del guado: vicinissimo nel tempo, ricordiamo Carlo Marenco (1800-1846) che ancora nel 1838 dava alla sua opera, edita dal milanese Visaj, il semplice titolo: «*La Pia. Tragedia*»<sup>31</sup>, anche se nel

<sup>26</sup> Ricordiamo Luigi Orsini (1805-1881): *Pia de' Tolomei melodramma tragico in due atti. Da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro Alfieri di Firenze l'estate del 1835. Sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana*, Firenze, Nella Stamperia Giachetti al canto de' Nelli, 1835 (libretto di Girolamo Maria Marini); Giacinto Bianco, col dramma storico *La Pia de' Tolomei*, rappresentato la prima volta a Napoli, nel Teatro dei Fiorentini, il 19 aprile 1836, meno di due mesi prima della tragedia di Carlo Marenco *La Pia* (Milano, 17 giugno 1836); la prima e la seconda recano già nel titolo l'attribuzione della Pia ai Tolomei, la terza invece solo nel testo.

<sup>27</sup> Prima del 1837, infatti sono prive dell'attribuzione le tragedie di: GIACOMO MINI, *La Pia. Tragedia rappresentata la prima volta nell'I. e R. Teatro Arena Goldoni nel di 3 Luglio 1829*, Firenze, Presso Simone Birindelli; CESARE AUGUSTO MONTEVERDE, *La Pia. Tragedia di Ces. <sup>ra</sup> A. <sup>ro</sup> Monteverde*, Livorno, Tipografia Pozzolini, 1829, che non attribuiscono alla Pia il casato dei Tolomei, né lo attribuiscono ai personaggi. Dopo il 1837, o nel titolo o nel testo la Pia o i personaggi principali figurano quasi sempre della famiglia Tolomei.

<sup>28</sup> *Florilegio di novelle romantiche italiane*, Milano, Per Borroni e Scotti, 1844; l'altra: *La Pia de' Tolomei. Leggenda romantica di Benedetto Sestini*, Milano, coi tipi Borroni e Scotti, 1848.

<sup>29</sup> L'opera debuttò nel 1837 al Teatro Apollo di Venezia, dopo che la prima alla Fenice fu annullata per l'incendio del teatro. Il titolo era: *Pia de' Tolomei. Tragedia Lirica in due Parti da rappresentarsi nel Teatro Apollo nel Carnovale e Quadragesima 1836-37*, Venezia, Tipografia di Commercio [1836].

<sup>30</sup> È noto che Donizetti dovette cambiare il finale, per esigenze di favore del pubblico, e infatti nei libretti successivi al primo è mutato, con la seguente giustificazione: «*L'Impresa per sue proprie e particolari ragioni fu indotta a domandar lieto lo sviluppo di questo Dramma. Il perché di questo cangiamento non dovrà essere incolpato verun altro; per quelli però che se ne avessero a richiamare come di un'ingiuria fatta alla storia, l'autore venerando un saggio comandamento riporta l'ultimo atto, quale fu da lui dettato in origine, e per le stampe pubblicato a Venezia, a Sinigaglia, a Lucca, a Roma*» [*Pia de' Tolomei. Dramma Lirica* [sic] in tre atti, Napoli, Dalla Stamperia di Paci, 1840. Sulle vicende dell'opera v. G. PAGANNONE, *La Pia de' Tolomei di Salvadore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva*, Firenze, Olschki, 2006.

<sup>31</sup> La tragedia del Marenco ebbe immediato favore e se ne trova altra edizione già l'anno successivo (1839): *La Pia. Tragedia di C. M.*, Genova, Tip. Pagano, 1839, con nome autore e titolo corretti, a differenza del milanese Visaj che stampava Marengo. Venne poi rappresentata in Francia nel 1855 a Parigi dalla Compagnia Reale Sarda diretta da Luigi Bellotti Bon: la

testo l'eroina senese è reputata dei Tolomei (o più precisamente Tolommei) causa questa del cambiamento del titolo in cui incorrerà l'opera in successive edizioni, certamente per l'effetto di trascinamento seguito all'opera di Donizetti. Anche il Marenco fu romantico e ispirato da senso patriottico e occorre qui rammentare come il palcoscenico del teatro<sup>32</sup>, che avrebbe spesso fatto proprio oltre il messaggio poetico anche quello politico di molti autori, impadronendosi del soggetto Pia, fu uno dei luoghi privilegiati del patriottismo e formidabile cassa di risonanza del motivo risorgimentale, favorendo la circolazione, presso un vasto pubblico, di temi nazional-patriottici sottostanti le opere stesse, sebbene adattati per timore della censura. Basti qui ricordare un autore che, se non ebbe a che fare con la figura dantesca, lo ebbe molto con il Risorgimento, di cui divenne nel suo campo un simbolo conosciutissimo dagli italiani: Giuseppe Verdi.

### *La Pia dei Tolomei maremmana*

Lasciando le opere teatrali legate al soggetto Pia e tornando al Sestini, interessante appare, a nostro avviso, la diffusione e

Pia era interpretata da Adelaide Ristori e Renaud de la Pietra da Monsieur [Ernesto] Rossi; anche di questa venne stampato il libretto: *Pia des Tolomei. Tragedie en cinq actes, en vers, de Charles Marenco représentée à Paris, le 31 Juillet 1855, sur le Theatre Imperial Italien, par la Compagnie Dramatique au Service de S. M. le Roi de Sardaigne*, Paris, Michel Levy Freres, Librairies-Editeurs, 1855. Tradotta in spagnolo da Don Miguel Pastorido e ancora con la direzione di Bellotti Bon venne rappresentata dalla Compagnia a Madrid, dove nel 1857 apparve un libretto dell'opera presso l'editore José Rodriguez (*Pia de Tolomei. Tragedia en cinco actos, y en verso de Carlos Marenco [...], Madrid, Imprenta de José Rodriguez, 1857*). Anche il Marenco, morto nel 1846, avrebbe visto spesso, se vissuto (dopo quanto detto con il Visaj) il cambiamento del cognome (in Marenco) così come mutato il titolo originale, aggiungendo al nome della Pia il solito de' Tolomei (o peggio ancora in seguito de' Tolommei con l'edizione fiorentina del Le Monnier (1856).

<sup>32</sup> Ricordiamo a titolo di esempio, fra i drammi e le tragedie composte per il teatro, le opere di: Giacomo Mini, cit; C. A. Monteverde, cit.; T. Zauli Sajani, cit; quella di Carlo Marenco, *La Pia. Tragedia di Carlo Marenco [sic] da Ceva*, Milano, da Placido

il subitaneo successo incontrato dalla sua novella in versi in Maremma dopo il 1822, data della prima edizione. La terra maremmana è di fatto, «storicamente» e soprattutto letterariamente, tra la fine dell'ottocento e i primi decenni del novecento (in particolare con la forma poetica estemporanea e i romanzi storici) la seconda patria della Pia, luogo di tenace conservazione della sua memoria e di sviluppo in altre forme della vicenda narrata da Dante. E tuttavia, all'epoca del Sestini, perfino la celebrità dei versi del Poeta (e tanto più la novella del Bandello) potevano essere a conoscenza solo di un nucleo minoritario degli abitanti della allora Provincia Inferiore Senese. La reminiscenza popolare in Maremma della figura dantesca tramite i versi del Sestini, dunque, si deve probabilmente ai tanti lavoratori stagionali<sup>33</sup> che da secoli scendevano da varie parti della Toscana a prestare la loro opera nei tempi estivi in quella terra quasi abbandonata dopo la partenza di Pietro Leopoldo I di Lorena (1790) e le vicende napoleoniche e curata nuovamente solo dal 1828 con Leopoldo II.

Coscienza delle radici antiche della storia e della relativa grandezza delle città

Maria Visaj Tipografo-Librajo ne' Tre Re, 1838; Giacinto Bianco, *Pia de' Tolomei. Dramma storico diviso in cinque atti ricavato dal Canto Quinto (Parte Seconda) della Divina Commedia*, Napoli, dalla Tipografia del Guttemberg, 1838; Leonardo Morrione, *Pia dei Tolomei. Tragedia dell'Avvocato L. M. da Menfi*, Palermo, Policromo-Tipografia di Francesco Natale, 1858; Pietro Corbellini, *La Pia. Tragedia*, Pavia, Tip. Eredi Bizzoni, 1866; Luigi Giovannini, *Pia de' Tolomei. Tragedia in cinque atti in vernacolo pisano*, Pisa, Cartoleria Pizzanelli, [1905]. Ci fermiamo qui, giunti ai primi anni del secolo XX, sebbene ve ne siano di successive (Ferruccio Sicuriani, *Pia dei Tolomei*, Siena, Turbanti, 1927) per le quali tutte rimandiamo al Catalogo citato in nota 1.

<sup>33</sup> Non ci risultano, nei limiti di questo preliminare studio bibliografico, autori maremmani interessati alla figura della Pia o scritti ed opere a stampa a lei inerenti (salvo in ottava rima) prima della fine del XIX secolo e l'inizio del XX [tra i primi autori locali, oltre l'opera storica di D. Mori cit.: G. Pizzetti, *Fatale leggenda, (La Pia de' Tolomei)*, in «Etruria Nuova», Grosseto, 1925 (Nrr. 1585-1593)]. Con questo, pur tenendo conto delle condizioni anche culturali in cui si trovava da secoli, non si vuol dire che la Divina Commedia fosse

medievali maremmane, tra cui Massa Marittima che fu Repubblica per 110 anni, era per lo più assente nei pochi residenti locali, dopo intere generazioni falcidiate dalle endemiche malattie. In sostanza, per le tragiche vicende storiche cui era andata soggetta, era mancato il tempo in Maremma di sedimentare e tramandare almeno oralmente una storia passata comune che giungesse agli strati più bassi della popolazione. Gli stagionali diffusero in Maremma le loro tradizioni popolari (che si fusero, in qualche caso, anche con le residue tradizioni locali<sup>34</sup>) favorendo la conoscenza orale e la vicenda della Pia di Dante. Ed è perciò che in Maremma si diffusero prima i versi del Sestini (con l'incipit: «*Tra le foci del Tevere, e dell'Arno*») pistoiese come i molti lavoratori che da quel luogo giunsero in Maremma fin dalla metà del '500 (specializzati nella lavorazione del ferro e nel taglio del legname per l'alimentazione dei forni di quell'indu-

stria) in coincidenza con la ripresa dell'attività metallurgica e la cosiddetta «politica del ferro», intrapresa dalla Toscana di Cosimo I. Ammessa questa decisiva influenza esterna, che dovrebbe seguirsi più da vicino nel suo svolgersi temporale e letterario (comparando e analizzando ad esempio i vari testi attraverso le originali fonti ispirative) a differenza dei versi del Sestini, troppo elaborati e ricchi di riferimenti storici e mitologici<sup>35</sup> per essere recepiti da una popolazione il cui livello culturale era per la maggior parte insufficiente a comprenderne pienamente il testo ed apprezzarne compiutamente il valore poetico, furono i versi di Giambattista Moroni detto il Niccheri (1810-1870)<sup>36</sup> a prevalere. Debitore anch'egli alla novella del Sestini, oltre che alla non trascurabile (e variabile) trasmissione orale poetica preesistente<sup>37</sup>, definito illetterato nei frontespizi delle sue opere, qualità che lo avvicinava più del Sestini a potenziali

ignota a qualche dotto ecclesiastico o non circolasse tra le classi agiate della maremma, benché ambedue esigue, ma che non risulta ci fosse specifico interesse verso la figura della Pia, nonostante le tradizioni locali, fino a produrre opere, storiche o letterarie, sul personaggio. Qualche modesto lavoro poetico sul tema della Pia circolava comunque, solo manoscritto, grazie a personaggi di maggior livello culturale, come il massetano Apollonio Apolloni, medico, che scrisse nel 1857 una lunga poesia (di 13 terzine e una strofa finale) dal titolo «*Una visita al castello della Pia*», il cui incipit recitava: Incolto suolo, aer maligno, e tetra / Solitudine, dirupi, informe ammasso / Di ruderi e macerie, ove penetra / Solo la biscia: lavorato sasso / Decoro e fregio del castello antico / Guasto dall'edra e trabalzato al basso.» (Archivio Storico Comunale Massa Marittima, *Carte Apolloni*, 3. Fasc.: Poesie).

<sup>34</sup> Rammentiamo il Ponte della Pia, presso Rosia (Siena) sulla antica Via Massetana; il Salto della Contessa a Gavorrano; il Pozzo di Bindoccio Pannocchieschi a Massa Marittima. In questa città è tuttora visibile (entro la Chiesa di S. Francesco) una lapide medievale, scoperta nel 1878 a seguito di restauri, con l'iscrizione funeraria del supposto figlio nato dalla relazione fra Margherita di Sovana e Nello Pannocchieschi della Pietra (E. Lombardi, *Massa Marittima francescana*, Massa Marittima, Libreria Bernardiniana, 1958, p. 20); l'iscrizione recita: «*Hic iacet Bindoccius filius Dominae Margaritae comitissae Palatinae et Domini Nelli de Petra Pannocchiensium – Anno Domini MCCC – Indictione XIII – Die Kalendarium Maii*».

<sup>35</sup> Abbiamo al riguardo una significativa testimonianza [P. Clemente, *Nude voci di Pia*, in: D. Riondino (a cura), *Pia de' Tolomei. Due poemi in ottave dall'Ottocento toscano*, Firenze, Giunti, 2011, p. 14] in un'intervista ad un anziano poeta locale estemporaneo che affermava: «*Per esempio c'è una Pia dei Tolomei del Sestini, un mi riusciva a capi le parole, delle chiuse, una Pia dei Tolomei vecchia, dell'Ottocento ... poi m'era venuta a noia di leggere, un riuscivo a capi certi nomi che c'era*». Possiamo immaginare l'effetto della novella del Sestini sui contadini e popolani maremmani dell'Ottocento, che per superare le difficoltà si volsero presto ai versi del Niccheri.

<sup>36</sup> È proprio nei primi anni '70 dell'Ottocento, successivi alla morte dell'autore, che usciva con editore il Salani di Firenze il libretto della *Pia de' Tolomei* del Niccheri, a lungo preceduto dalla sola fase orale.

<sup>37</sup> Oltre ai bruscelli anche i temi veicolati dai Maggi costituirono un serbatoio di spunti per nuove versioni popolari di opere tratte da fonti anche importanti della nostra letteratura (l'Orlando Furioso dell'Ariosto, la Gerusalemme liberata del Tasso, ma anche altri testi più moderni di autori come l'Alfieri o G. B. Niccolini). Ancora nel 1947 era recitato un Maggio drammatico sulla «*Pia de' Tolomei*», rappresentato poi in tutto il pisano dalla Compagnia «P. Frediani di Buti». Il tema veicolato è quello di un'eroina ingiustamente perseguitata, tema che comprende altre figure come *Sant'Ulliva e Genoveffa* (F. Franceschini, *Il Maggio drammatico nel Sangiulianese e nel pisano durante il XIX secolo*, Pisa, Giardini, 1982, pp. 15-21 e p. 69).

fruitori popolari, la sua relativa brevità<sup>38</sup> e i suoi semplici versi (con l'incipit: «*Negli anni che de' Guelfi e Ghibellini*») si affermeranno alla fine incontrastati, segnando il destino della Pia maremmana e della sua larga popolarità tramandatasi fino ad oggi. Soprattutto con le sempre rinnovate storie cantate dai poeti estemporanei in ottava rima e dei vari bruscelli, variabili secondo l'uso dei rispettivi luoghi in cui tali forme poetiche e teatrali popolari si erano tramandate e fissate. È insomma il sorgere, se così vogliamo definirla impropriamente, di una originale tradizione letteraria, che si innestava nella cultura popolare delle leggende e novelle locali sulla Pia dantesca, sfumandone i contorni come secoli prima il Bandello, ma acquisendo una propria dimensione, diversa dalle altre pur contenendole tutte. Con questo originale tema letterario, sorto nel XIX secolo attraverso la trasmissione orale popolare, l'unica possibile per una popolazione in grande maggioranza di analfabeti<sup>39</sup>, la traslazione è dunque avvenuta: siamo in presenza di una nuova forma dell'eterna compenetrazione letteraria fra storia e leggenda, propria dell'arte, che permetterà alla vicenda della Pia dantesca, senza perdere i caratteri della sua specificità medievale (ché con i versi di Dante si dovevano pur sempre fare i conti) di assumere diverse e persino curiose forme di espressione artistica: dalla tragicommedia alla farsa, dalla forma cantata a quella narrata, dal verso alla prosa.

Fuori dal Sestini e poi dal Niccheri la novella in versi, verso l'ultimo quarto dell'Ottocento, aveva esaurito la spinta iniziale (come il movimento romantico che l'aveva originata) e anche la vena poetica (certamente per il soggetto di cui scriviamo) se si esclude l'ottava rima, i cui cantori e l'ambito popolare di destinazione non permettevano per altro eccessivi virtuosismi poetici. Certo contò molto sul decorso sfavorevole il mutare dei gusti della società italiana postunitaria e l'affermarsi graduale ma inesorabile, in reazione al Romanticismo, della critica positivista, anche nella letteratura; ma molto influiva l'assenza di autori capaci di rinnovare l'interesse verso questa forma letteraria, mancando, come si evince da un semplice esame delle opere pubblicate in quel periodo, una ispirazione poetica di qualità e la capacità di presa sul pubblico che erano caratteristiche riconosciute alla novella del pistoiese e perfino, con ottimismo, alla modesta Pia del Niccheri. Che l'opera del Sestini non figurasse più tra le preferite dalle nuove generazioni di lettori italiani postunitari lo chiariva l'editore milanese Francesco Pagnoni (1875) pubblicando la sua novella in fondo al testo del «*Marco Visconti*» del Grossi, reputandola «*ingiustamente posta in oblio dai contemporanei*»<sup>40</sup>. Resteranno le ristampe, tra cui quelle de *La Pia* del Sestini, testimoniando il gradimento di una parte, ormai minoritaria, dei lettori verso queste residue forme di persistenza del genere<sup>41</sup>, ma gli anni del

<sup>38</sup> Composta infatti di 54 ottave era assai più breve e accessibile di quella in 248 ottave del Sestini.

<sup>39</sup> Ancora il primo vero censimento nazionale, del 1881, mostrava come in Maremma, a fronte di 114.295 abitanti, gli analfabeti (dai sei anni in su) erano il 66%.

<sup>40</sup> *La Pia* era pubblicata per la prima volta dall'editore («*Prima edizione di questa Tipografia diligentemente corretta*», si leggeva in copertina) con numerazione autonoma delle pagine: in sostanza diventava un'appendice (anche, volendo, eliminabile) dell'opera principale. L'editore scriveva che «*pubblichiamo questa bellissima romanza, / ingiustamente posta in oblio dai contemporanei, / la quale, volendo, potrà fare un'operetta da sé, / per la sua particolare impaginazione*».

Sebbene precisasse che pubblicava *La Pia* per il «*vivo desiderio di parecchi*» [p. (2)], era scontato che qui fosse al più un'appendice del testo principale.

<sup>41</sup> Confermano lo scarso appeal editoriale della novella in versi della Pia alla fine dell'Ottocento le molte altre versioni su fogli volanti. Di uno di questi (col titolo: «*Storia della Pia de' Tolomei*») diamo alcuni versi iniziali: «*Dietro le tracce del poeta tosco, / Io canterò la desolata Pia, / E noto ti farò quanto conosco / Se tu mi porgi orecchio udienza mia; / Timida se ne stava all'aere fosco / Per via della spietata gelosia / Che nutre in seno del consorte Nello / Da Siena la conduce al suo castello./*». Il testo, composto di numerose ottave, è lontano dall'afflato poetico dell'opera del Sestini e anche da quelli modesti del Niccheri. Opere del genere (simile è anche «*La triste storia di Pia de' Tolomei*» stampata a Foligno, Tommasini, 1886) erano recitate dai cantastorie nei giorni di festa o di mercato ad un pubblico per il quale il requisito maggiore era l'orecchiabilità del verso e la facilità di essere appreso, elementi basilari per un facile esercizio mnemonico.

successo popolare erano ormai un ricordo<sup>42</sup>: occorrerà giungere alla fine del secolo e agli inizi del '900<sup>43</sup> per vedere novità (con l'affermarsi incontrastato del romanzo storico) ed anche strettamente editoriale, mediante gli sviluppi tecnici al settore collegati e la possibilità di pubblicazione a prezzi economici di dispense periodiche di poche pagine capaci di raggiungere un pubblico assai vasto. Sebbene si tratti di lavori, quando originali, ben lontani dalla qualità e dal successo che avevano contraddistinto l'opera del Sestini (che pur le ispira quasi tutte) nei primi quarant'anni del secolo XIX posteriori alla sua morte.

### *Il romanzo storico e la Pia dei Tolomei*

Non così accadrà invece per il romanzo storico, che mutato anch'esso rispetto agli antecedenti settecenteschi, sempre sull'onda del movimento romantico e l'interesse verso il passato, auspice lo Scott, ambiva col romanticismo a descrivere non solo i fatti della storia ma anche gli effetti che questi producevano sulla comune vita del popolo e i suoi costumi, gli usi, il pensiero dominante e

insomma tutto ciò che caratterizzava, soprattutto emotivamente e sentimentalmente, il vivere di una società in una data epoca. Alessandro Manzoni avrebbe dedicato il «*Discorso sul romanzo storico*»<sup>44</sup> proprio alla differenza tra una tale visione del romanzo storico e la storiografia vera e propria. Diverse, scriverà il Manzoni, poiché il romanzo storico era, a differenza della storia vera, passibile di essere drammatico e di fornire un quadro della vita non nella forma pressoché statica del saggio storico «*ma al contrario per mezzo d'una rappresentazione, dirò così, animata, e in atto*», ponendo al centro vivo dell'interesse la vita quotidiana dei protagonisti, la gente comune e i rapporti con il mondo in cui vivevano.

Ed è dal terzo quarto dell'Ottocento che iniziano per la figura della Pia (da ora quasi immancabilmente dei Tolomei) tre diramazioni principali di opere in prosa, nella forma del romanzo storico e del romanzo d'appendice e delle quali almeno una resisterà fino a pochi decenni or sono nel gradimento del pubblico popolare (quella di Diana da Lodi<sup>45</sup>) con numerose edizioni e

<sup>42</sup> Notiamo successivamente all'unità e fino al 1890, oltre all'edizione in appendice all'opera di T. Grossi, cit. (Milano, Pagnoni, 1875) solo le seguenti edizioni del Sestini [B. Sestini, *Pia de' Tolomei*, Volterra, Tip. Sborgi, 1875; B. Sestini, *Pia de' Tolomei*, Firenze, G. Barbera, 1885 (entro la silloge delle *Novelle poetiche di vari autori*, pp. 283-373)]. Con esse ricordiamo l'opera originale in prosa di: L. Boccacci, *Pia de' Tolomei. Racconto storico del secolo XIII*, Siena, Giulio Mucci Editore-Libraio, 1877.

<sup>43</sup> Nella primo quarto del '900, con i vecchi prodotti riproposti (ricordiamo le ristampe del Sonzogno, 1903 e 1912) anche le dignitose edizioni de *La Pia* del Sestini (s. d. ma c.ca 1915) dell'Istituto Editoriale Italiano (nella collana dei Classici Italiani diretta da F. Martini); dal fiorentino Salani (1922) con l'integrale novella in versi del Sestini: B. SESTINI, *Pia de' Tolomei*, Firenze, Adriano Salani Editore, [1922]; e, novità per il Sestini che denotava però il minor gradimento dell'edizione integrale in versi, quell'anonimo «*Romanzo popolare*» (edito a Milano dal Bietti, riduzione in prosa di modesto valore letterario e poco più che un semplice riassunto) dell'opera in versi del pistoiese [*Pia de' Tolomei. Romanzo popolare*, Milano, Casa Editrice Bietti, (1943)].

<sup>44</sup> A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, dei componenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere*, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1953, pp. 1055-1114.

<sup>45</sup> Gran parte del merito del successo si deve alla struttura dell'opera, relativamente ben concegnata e facente leva quale «*grande romanzo popolare storico-romantico*» (così recita il sottotitolo) non solo sulla vicenda della Pia che ne costituisce il perno centrale, ma costruendovi intorno un intreccio convincente di riferimenti storici e sentimentali. Nel dire che quello di Diana Toledo è il capostipite del romanzo cui succederanno le successive edizioni di Adina Dorleto e Diana da Lodi, crediamo di poter sciogliere il dubbio circa la supposta autrice e gli altri due pseudonimi legati all'opera dallo stesso titolo: confrontando i testi di Diana Toledo, Adina Dorleto e infine Diana da Lodi, riscontriamo infatti che sono praticamente uguali fino dall'incipit della Parte prima dei rispettivi romanzi, incipit presente in ognuna delle edizioni sotto i diversi nomi (e non solo l'incipit ma quasi tutto il testo). Anche le illustrazioni nel volume di Diana Toledo sono le stesse di quello di Adina Dorleto, sebbene nel secondo manchino le tavole originali di C. Sarri e siano presenti solo i soggetti delle stesse (in copie piuttosto artigianali, per non dire di mano poco professionale); quelle nel testo di Diana da Lodi sono invece di Tancredi Scarpelli. I tre pseudonimi sono forse tutti del poliedrico e prolifico autore, scrittore, commediografo e giornalista Giovacchino Forzano (Borgo S. Lorenzo, 19/11/1883 - Roma, 28/10/1970, noto anche per altri romanzi storici ambientati nel Medioevo) e sicuramente lo è il terzo (Diana da Lodi) a quanto ne scrive.



6. Incisione tratta da: *La Pia leggenda romantica*, di B. Sestini - Firenze ed. 1846. (riproduzione a cura di Ettore Pellegrini).

ristampe: l'opera di Ildebrando Bencivenni (1873), quella di Carolina Invernizio (1879) e quella appunto di Diana da Lodi, che giunta un po' più tardi, agli inizi del secolo XX (1905)<sup>46</sup>, conterà undici edizioni fino al 1934 con ristampe almeno fino al 1981. A queste opere, che domineranno il settore del romanzo storico sulla figura della Pia nella letteratura popolare di fine Ottocento

e buona parte di quella del Novecento con altre<sup>47</sup> di autori assai meno noti e assai meno originali, si aggiungono oggi quelle di nuovi autori, garantendo una fioritura ulteriore di romanzi e racconti sul soggetto Pia: creando nuove forme della sua valenza simbolica, ormai assolutamente generalizzata, e avvalorando quel concetto di continuità - diversità sopra accennato. Tra queste, le forme di

ve Alessandra Cimmino nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Milano, Treccani, Vol. 49 (1997), dove afferma anche che il Forzano fu presentato all'editore fiorentino Nerbini (editore di due dei tre presunti autori) da A. Novelli, dopo la collaborazione nel *Vero Monello*, da lui diretto]. Se ciò è vero per Diana da Lodi, parrebbe dunque probabile che il Forzano, oltre a pubblicare la Pia dei Tolomei nel 1905 con l'editore G. Nerbini (sotto lo pseudonimo di Diana Toledo), sia autore anche, con gli altri pseudonimi, degli altri due romanzi.

<sup>46</sup> Diana Toledo, *La Pia dei Tolomei. Grande romanzo popolare storico-romantico*, Firenze, Casa Editrice Nerbini, 1905 (con 62 ill. b. n. n. t. di Corrado Sarri). L'edizione è pressoché uguale a: *La Pia dei Tolomei di Adina Dorleto. Grande romanzo popolare storico-romantico*, Milano, Grande Casa Editrice «La Madonnina», s. d. [c.ca 1914-1918] (con 35 ill. b. n. n. t. copiate da quelle di

Sarri). A sua volta questa è circa uguale a quella di: Diana Da Lodi, *La Pia de' Tolomei. Grande Romanzo Popolare Storico-Romantico*, Firenze, Casa Editrice G. Nerbini, 1931 (X edizione, con 22 tavv. a col. f. t. di T. Scarpelli). Le ultime due sono a dispense (quella di Adina Dorleto solo un'edizione, quella cit.), quella di Diana da Lodi, è prima a dispense, poi solo in volume) e variano rispetto all'edizione Nerbini del 1905 (e 1907) solo in aspetti secondari.

<sup>47</sup> Scrissero infatti poemi, romanzi popolari, drammatici e melodrammi sulla figura della Pia: F. Orlando, M. Onip [pseudonimo di G. Andrea Ferrario secondo R. Mucciarelli (*Io son la Pia*, Siena, Protagon, 2011, p. 158)], B. Santalena, M. Mariani, E. Cavacchioli, L. Giovannini, S. Minocchi, F. Sicuriani, A. Reina, L. Tenconi (per le relative descrizioni bibliografiche rimandiamo al catalogo citato in nota 1).

adattamento cinematografico (il film<sup>48</sup> più famoso sulla Pia è quello di Esodo Pratelli, con Germana Paolieri e Carlo Tambroni, del 1941) e fino a quelle pseudo letterarie (fotoromanzi e calendarietti illustrati tematici sulla Pia); che se dimostrano la popolarità della figura, ormai notissima, spiegano anche il motivo per cui ogni originale espressione comunicativa riuscirà ad impadronirsi di una vicenda dai significati propri di ogni tempo e attribuibile ad ogni classe sociale, nonostante le origini medievali e aristocratiche iniziali. Ora, la dimensione popolare della figura, dopo aver prevalso alla fine incontrastata, ha garantito il suo trasmettersi ininterrotto: sia con la cultura

orale tipica delle zone maremmane e l'ottava rima, sia in un diverso ambito letterario, per un pubblico più istruito, con i romanzi storici (ma continueranno a proliferare le forme letterarie già note: drammi, melodrammi, commedie, generalmente lontane da una vera ispirazione letteraria di qualità) e infine con i prodotti moderni. A conferma che ogni forma artistica, sia figurativa che letteraria, teatrale o filmica, poteva ambire a rappresentare come sua questa eterna vicenda dell'animo umano, contando di suscitare sempre nel fruttore finale quei sentimenti di odio per la violenza e di passione propri di un amore reso folle dalla gelosia e tramutatosi in spietata ferocia.

<sup>48</sup> Esistono in questo settore artistico anche tentativi precedenti, come i film di Mario Caserini (1908), Girolamo Lo Savio (1910, protagonista Francesca

Bertini) e successivi (Sergio Grieco, 1958, protagonisti Ilaria Occhini e Jacques Sernas)



1. Antonio Federighi - I ritratti di Silvio Piccolomini e della consorte Vittoria Forteguerri, genitori di Pio II parti residue del monumento sepolcrale. Siena, Basilica di S. Francesco, Cappella Maggiore.



2. Veduta della Loggia del Papa e di S. Martino - stampa di Vincenzo Pazzini Carli e Figli, 1775.

# Il Pontefice e lo Scultore.

## Considerazioni a margine di un documento inedito su Antonio Federighi

di VERONICA RANDON

Il rapporto istituitosi a cavallo tra il sesto e settimo decennio del Quattrocento tra Antonio Federighi e il suo illustre mecenate, l'illuminato pontefice Pio II, ha costituito il fulcro degli studi recenti sullo scultore e architetto senese<sup>1</sup>. Quando, nel 1458 Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, ascende al soglio papale, Antonio, rientrato in patria già nel 1457 dopo la prestigiosa parentesi orvietana, doveva ricoprire ormai stabilmente la carica di capomaestro dell'Opera della cattedrale di Santa Maria Assunta, della quale si fregerà fino al 1480.

Non sono note allo stato attuale degli studi né le circostanze né la koinè socioculturale che possano aver favorito il primo incontro tra il futuro pontefice e lo scultore. Elinor Richter ipotizza, a tale proposito, che un precoce contatto potesse essersi verificato già negli ultimi anni quaranta del Quattrocento, spingendosi a postularne un nesso di conseguenza con il primo viaggio romano di Antonio nel 1448, incoraggiato probabilmente dal futuro mecenate e

dai suoi dotti interessi antiquari<sup>2</sup>. Appare comunque evidente che tra i due si fosse già instaurato un rapporto ed una singolare convergenza di interessi antecedentemente alla data dell'ascesa al papato di Pio II che, negli anni immediatamente successivi patrocinerà e proteggerà Federighi, legando indissolubilmente al suo magistero gran parte della progettualità riconducibile in ambito cittadino alla celebrazione di se stesso e della propria casata. Sebbene infatti, come sottolineato da Gabriele Fattorini, sia ancora "da svelare" il ruolo giocato dal futuro pontefice a partire almeno dalla sua nomina a vescovo di Siena, il 23 settembre 1450, nell'impulso al dibattito artistico che segnerà la svolta in chiave rinascimentale dell'arte senese, è verosimile che questi trovi riscontro pressochè immediato nel processo di superamento da parte di Federighi dei lemmi querceschi propri della sua formazione in direzione di una più personale inclinazione per una statuaria e un repertorio figurativo all'antica, che ne farà l'artista prediletto del pontefice umanista<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Si vedano in particolare i recenti contributi contenuti in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Milano 2005. Dell'impulso giunto a Federighi dal consenso tributatogli da Pio II fa cenno anche Francesco Caglioti. Si veda in proposito F. Caglioti, *Novità di Vecchietta, di Antonio Federighi e di Matteo di Giovanni*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitan, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo – 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp.298-303, in part. p. 302.

<sup>2</sup> La Richter ipotizza che la conoscenza possa essere avvenuta a Siena nella primavera del 1445 di

ritorno dalla città santa durante una sosta in città per visitare il padre ammalato o a Roma nel 1450 in occasioni delle celebrazioni per il Giubileo. Appare tuttavia estremamente verosimile che un contatto prolungato tra i due possa essersi istituito dopo il 1451, quando Enea Silvio fu eletto vescovo di Siena. Si veda in proposito E. M. Richter, *La scultura di Antonio Federighi*, Torino 2002, pp. 30, 35 nota 15.

<sup>3</sup> Si veda in proposito G. Fattorini, *Donatello e il suo seguito a Siena. Dalla "historia d'attone pel Battesimo" a "le porti di bronzo del Duomo": Donatello e gli inizi della scultura senese del Rinascimento*, in *Pio II e le arti*, cit., pp.45-81, in part., pp. 59-60.

Un processo già maturato in Antonio nel 1459, quando Enea Silvio Piccolomini, ormai eletto papa gli commissiona la ristrutturazione di una parte del convento di San Francesco da adibire a proprio alloggio dove avrebbe soggiornato di ritorno a Roma da Mantova<sup>4</sup>. A quella data lo scultore stava inoltre attendendo ormai da alcuni mesi al monumento sepolcrale di Silvio Piccolomini e Vittoria Forteguerri, genitori di Pio II, già nella cappella maggiore della chiesa di San Francesco a Siena<sup>5</sup>. Andato distrutto nell'incendio dell'edificio del 1655 il mausoleo del quale allo stato attuale si conservano i due ritratti clipeati dei defunti nella cappella maggiore di San Francesco e ventisei frammenti murati nell'attiguo chiostro, doveva apparire fortemente ispirato a prototipi classici<sup>6</sup>. Il perduto sepolcro si attesta quale esempio paradigmatico della programmatica volontà di esaltazione familiare condotta da parte del pontefice che si conforma lungo le tappe di un percorso modellato sugli *exempla virtutis virgiliani* dipartendosi dal culto per gli antenati per estendersi poi alla sollecitudine verso i consanguinei sublimata nelle logge del Papa, per le quali Federighi riceve l'incarico nel gennaio 1460 e nel palazzo di famiglia detto 'delle Papesse' su disegno di

Bernardo Rossellino, ma del quale Antonio dirige verosimilmente i lavori<sup>7</sup>.

La plethora di commissioni piccolominee che vede coinvolto Federighi si concentra attorno al 1460, agli esordi del pontificato di Pio II, a testimonianza di un'estrema convergenza di ideali artistici tra il pontefice e lo scultore. Proprio all'agosto di questo stesso anno risale un inedito documento conservato presso l'Archivio di Stato di Lucca del quale a seguito si riporta la parziale edizione<sup>8</sup>

*"In Dei nomine amen. Antonius olim Blaxi del Florena clericus et subdiaconus minor annis vigintiquinque, ut ipse dixit et sic appetet ex aspectu sue persone, hoc publico instrumento ex eius certa scientia et non per aliquem iuris vel facti errorem fecit, constituit, creavit, et ordinavit suum verum procuratorem, actorem, factorem et certum numptium spetiale et quicquid de iure melius esse potest magistrum Antonium Federigi Tolomei sculptorem lapidum de Senis absentem tamquam presentem spetialiter et nominatim ad acta videlicet ad impetrandum et quasquam supplicatione faciendum coram Sanctissimo domino nostro Papa Pio ii dictum Antonium ordinari in diaconum [...]"*

*"Actum Luce in apotheca exercitii artis notarie domini Bartolomei domini Gabriellis Neri sita in contrata Sancte Lucie in Arcu presentibus dicti domino Bartolomeo et Incontro olim Antoni fabro testibus ad predicta adhibitis rogatis et vocatis."*

<sup>4</sup> Alessandro Angelini menziona a tale proposito una visita compiuta nella circostanza dal pontefice presso l'officina per la lavorazione di statue e suppellettili della cattedrale, nel corso della quale dovrebbe essersi svolto un incontro anche con Antonio Federighi. Cfr. A. Angelini, *Antonio Federighi e il mito di Ercole*, in *Pio II e le arti*, cit., pp.105-149, in part. p. 105. Ivi p. 284. L'opera prestata da Federighi è documentata dal pagamento al capomaestro del Duomo nel luglio dell'anno successivo. La trascrizione del documento è riportato in E. Ricther, *La scultura*, cit., p. 88, doc. 90.

<sup>5</sup> Per una panoramica riassuntiva sulla genealogia dei Piccolomini si consulti P. Torriti, *L'Arbore Genealogico dei Piccolomini. Una famiglia senese in Europa*, Siena [2008].

<sup>6</sup> Ipotesi ricostruttive del perduto monumento sono state ripercorse principalmente da Giancarlo Gentilini (*Antonio Federighi*, in G. Gentilini, C. Sisi, a cura di, *Collezione Chigi Saracini. La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, I, Siena 1989, pp. 69-79, in part. pp. 73-75), da Silvia Colucci (*Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Firenze 2003, pp.

159-162) e Cecilia Alessi (*Le opere, gli ambienti. San Francesco a Siena, mausoleo dei Piccolomini*, in *Pio II e le arti*, cit. pp. 281-305). Si veda inoltre inoltre M. Mussolin, *[Scheda] 6*, in *La 'rinascita' della scultura: ricerche e restauri*, catalogo della mostra (Siena, complesso monumentale di Santa Maria della Scala 23 giugno-8 ottobre 2006) a cura di L. Martini, Siena 2006, pp. 61-63.

<sup>7</sup> Per le logge del Papa, il Palazzo delle Papesse si veda M. Cirfi Walton, *L'architettura di Antonio Federighi*, Siena 2009, pp. 52-54 e pp. 98-100. Alla committenza piccolominea nello stesso torno d'anni Alessandro Angelini ha infine recentemente riferito un rilievo raffigurante Nettuno conservata presso il Museo del Louvre, ricondotto ipoteticamente alla fontana fatta costruire da Pio II si era nel giardino dello stesso convento e poi distrutta nottetempo da facinorosi senesi che mal tolleravano la presenza papale in città. Cfr. A. Angelini, *Antonio Federighi e il mito di Ercole*, in *Pio II e le arti*, cit., pp.105-149, in part. p. 126.

<sup>8</sup> Nell'edizione del documento è stata omessa la parte formularia. Ringrazio il prof. Stefano Moscadelli

*Anno nativitatis domini MCCCCLX in-  
dictione VIII die 30 Augusti*<sup>9</sup>.

L'atto, contenuto nel registro di imbre-  
viature del notaio ser Francesco Gabrielli, e  
rogato a Lucca nella contrada di Santa Lucia  
in arco, attesta la nomina di Antonio a pro-  
curatore del giovane suddiaco fiorentino  
Antonio di Biagio, ancora in minore età,  
al fine di ottenerne l'intercessione presso il  
pontefice per essere ordinato diacono<sup>10</sup>.

Sebbene il tenore del documento non  
appaia determinante per postulare la sug-  
gettiva ipotesi di un soggiorno in area lucchese  
dello scultore, che all'atto della stipula vi ri-  
sulta assente, la sua analisi si presta ad alcuni  
spunti di riflessione circa i rapporti intercor-  
si con il papa senese.

A fronte delle molteplici attestazioni ar-  
chivistiche in cui compare a vario titolo il  
nome di Antonio raccolte da Elinor Richter,  
connesse in particolare con il suo ruolo di  
capomaestro della cattedrale, il documento  
lucchese si mostra peculiare in quanto rive-  
latore della posizione influente e di estrema  
confidenza intercorrente tra quest'ultimo e  
il papa Piccolomini, uno stretto connubio  
che doveva travalicare il semplice rapporto  
tra committente ed esecutore, improntan-  
dosi su una vera e propria familiarità.

Un ulteriore spunto d'interesse conte-  
nuto nel documento lucchese è relativo alla

forma con la quale è riportato il nome del  
maestro senese, al cui patronimico è posso-  
sto l'appellativo familiare Tolomei, dato che  
sembra suffragare la tradizione fino a que-  
sto momento scarsamente accreditata di sua  
appartenenza all'antica casata novesca. Non  
si tratta, tuttavia dell'unica attestazione ar-  
chivistica nel quale al nome dello scultore  
appare associato quello dei Tolomei. Tale  
forma compare infatti anche in una lettera  
inviata in data 1 giugno 1463 da Caterina  
Piccolomini, sorella di Enea Silvio alla Si-  
gnoria di Siena e relativa al rifiuto da parte  
di quest'ultima di addossarsi le spese per l'e-  
dificazione del palazzo di famiglia, con par-  
ticolare riferimento al rimborso richiesto da  
Federighi per le spese sostenute al fine del  
trasporto dei materiali.

Pur accreditata dagli studi ottocenteschi  
<sup>11</sup> la discendenza degli antenati paterni del  
maestro senese dall'antica e illustre casata è  
stata ritenuta fortemente dubbia dalla critica  
più recente<sup>12</sup>, essendo pervenuto l'unico do-  
cumento fino ad ora noto che la attesta, solo  
nella forma di una copia tarda di un origi-  
nale andato perduto<sup>13</sup>. La Richter ipotizza a  
tale proposito che tale erronea convinzione  
possa essere stata ingenerata da un rapporto  
episodico di Federighi con un membro della  
famiglia Tolomei di cui si conserva testimo-  
nianza in un documento datato 17 luglio

per l'aiuto fornитomi nella lettura e nella trascrizione.  
Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine al prof.  
Gianluca Amato e al prof. Marco Ciampolini.

<sup>9</sup> ASLu, *Notari*, parte I, Ser Francesco Gabrielli, n. 779, c. 415. La segnalazione del documento è riportata in C. Ferri, *L'archivio dei notari di Lucca. Spoglio degli atti relativi alle attività artigiane, mercantili, finanziarie con riferimento ai "Magistri" e professioni simili; inoltre a comunità, contrade, acque e mappe dal 1245 al 1499*, Lucca 2004, p. 325. E. Lazzareschi, *L'archivio dei notari della Repubblica lucchese*, estratto da "Gli archivi italiani" II, fasc. 6, novembre-dicembre 1915, pp. 3-38, in part. p. 24, n. 327, Gabrielli Francesco (1453-79) reg. 18, nn. 774-89. Si veda inoltre A. Angelini, *Antonio Federighi e il mito*, cit., p. 147 nota 5.

<sup>10</sup> La contrada di Santa Lucia in arco sita in coincidenza dell'attuale via S. Lucia, dietro l'abside di San Michele, traeva la propria denominazione da una chiesa esistente nell'818 sul luogo, già distrutta nel 952, riedificata poi in seguito ed infine chiusa al culto

dai Baciocchi. Cfr. I. Belli Barsali, *Lucca. Guida alla città*, Lucca 1988, p. 148

<sup>11</sup> A. Schmarzow, *Antonio Federighi de' Tolomei ein sienesischer Bildhauer des Quattrocento*, in "Repertorium für Kunsthissenschaft" XII, 1889, pp. 277-299.

<sup>12</sup> Si vedano in proposito le obiezioni mosse in E. M. Richter, *La scultura* cit. p. 90

<sup>13</sup> Ibidem, p. 29. ASS, Concistoro, 1681, Copialet-  
tere, 1463, cc. 66v-67r, 1 giugno 1681. La trascrizio-  
ne del documento è riportata ivi, p. 90, doc. 101.  
Si veda inoltre G. Milanesi, *Documenti per la storia  
dell'arte senese*, II, secoli XV e XVI, Siena 1854, pp.  
323-324, n. 226 (Archivio delle Riformagioni di Sie-  
na. Copia lettere filza 85). Milanesi sottolinea la de-  
nominazione inedita di Antonio Federighi che nel  
documento è detto "de' Tolomei". La trascrizione del  
documento è riportata anche in J.T. Paoletti, *Antonio  
Federighi: A Documentary Re-Evaluation*, in "Jahrbuch  
der Berliner Museen", 17, 1975, pp. 87-143, in part.  
pp. 125-126, doc. 86.

1467 inerente la sentenza di condanna con l'intimazione allo scultore di corrispondere a Mino Tolomei l'affitto di un anno di una casa arredata sita accanto al Palazzo familiare<sup>14</sup>. Un'ulteriore tardiva ed indiretta attestazione a sostegno della discendenza familiare di Federighi dai Tolomei sarebbe inoltre reperibile in un compendio manoscritto dell'erudito senese Galgano Bichi che, nel XVII secolo, vi avrebbe trascritto le date di nascita dei suoi figli maschi Aurelio, Federigo e Ortentio<sup>15</sup>.

Nel documento lucchese il nome dell'artista è riportato nella forma: *Antonium Federigi Tolomej sculptorem lapidum de Senis* che, non solo ne attesta incontrovertibilmente l'identità, ma rivela anche particolari affinità con quella che compare in altri atti notarili senesi: *Magister Antonius Federigi, magister lapidum de Senis*<sup>16</sup>, *Magister Antonius olim Federigi Iohannis, scultor lapidum de Senis*<sup>17</sup>. In quest'ultimo in particolare è riportato, postosto al patronimico, in genitivo, il nome proprio *Iohannis* con esplicito riferimento onomastico, che sembra pertanto escludere che la forma *Tolomej*, che compare nell'imbreviatura lucchese, possa essere interpretata come un'estensione della formula

nomimale dell'avo fissata come cognome, ma piuttosto possa essere interpretata in funzione di rimando familiare, fornendo così un significativo riscontro all'ipotesi di una discendenza del ramo maschile di Federighi dai Tolomei.

Giova, a tale proposito ricordare come dagli studi di Mitchell e più recentemente di Pellegrini emerge un legame diretto tra Enea Silvio Piccolomini e la famiglia Tolomei istituitosi per parte della sorellastra di suo padre Silvio, Bartolomea Lalli de' Tolomei<sup>18</sup>

Pur non essendo precisabile, allo stato attuale degli studi, né il grado del presunto vincolo parentale, né lo stato dei rapporti intercorsi tra l'artista e il proprio supposto ramo familiare, questi dalla documentazione ad oggi nota sembrano comunque sporadici e ininfluenti. Come sottolineato anche dalla Richter, infatti, “Federighi non fu mai al servizio di nessuna famiglia nobile con l'unica eccezione dei Piccolomini”<sup>19</sup> e del loro più illustre membro, il papa Pio II, istituendo con il suo committente e mecenate un rapporto proficuo e duraturo, di cui il documento lucchese rappresenta un'ulteriore preziosa testimonianza.

<sup>14</sup> M. Richter, *La scultura*, cit.p. 33. La tresscrizione del documento è riportata a p. 96 (doc. 140). Si veda inoltre M. Costantini, sv. *Federighi Antonio*, in D.B.I., 45, 1995, pp. 767-772.

<sup>15</sup> Galgano Bichi, *Nomi e cognomi de'Maschi Nobili Sanesi Battezzati dall'Anno 1379 fin all'Anno 1499*, ms. BCI, cod. 14.III.P., cc. 157 v e 171 v.

<sup>16</sup> ASS, *Notarile antecosimiano*, 448 (ser Lorenzo di Guisa, 1463), cc. 291v-233 v, 9 dicembre 1463. Trascrizione in E. M. Richter, *La scultura*, cit, p. 91, n. 110

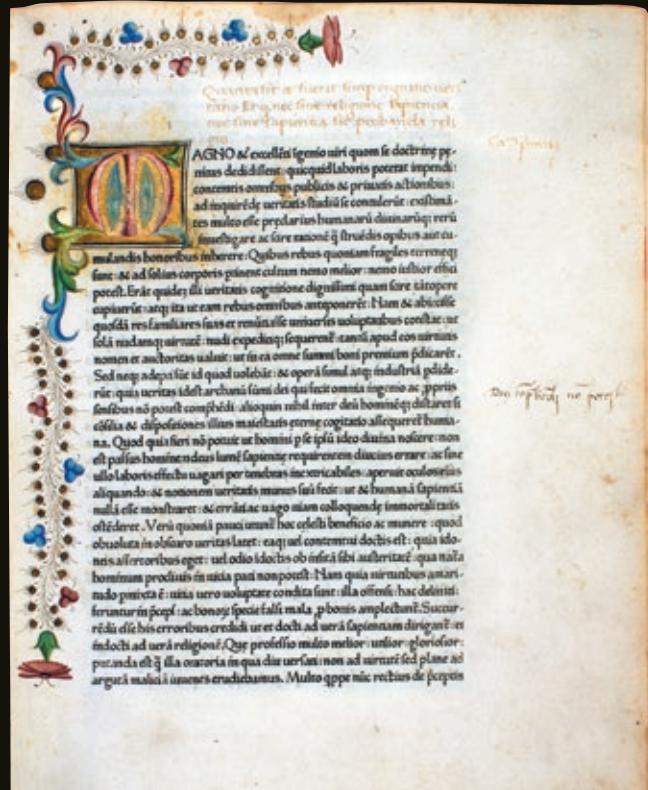
<sup>17</sup> ASS, *Notarile antecosimiano*, 589 (Bartomeo Ballati 1462/1466), cc. 115v-116r, 2 settembre 1466. Trascrizione in E. M. Richter, *La scultura*, cit, p. 94, n. 133. La forma *Magistro Antonio Federighi Iohannis* compare

anche il ASS, *Gabella*, 285, c. 14r, 17 agosto 1482, trascrizione Ibidem, p. 108, n. 214, mentre in ASS, notarile antecosimiano, 520 (ser Giovanni di Daniello, 1465/1467), c. non numerata, 12 ottobre 1465, trascrizione ibid. p. 93, 127, per un evidente refuso il nome è trascritto *Antonio di Federigo Federigii*.

<sup>18</sup> R. J. Mitchell, *The Laurels and the Tiara: Pope Pius II, 1458/1462*, Harvill Press, Londra 1962, p. 35; M. Pellegrini, *Un gentiluomo “piesco” tra la patria senese e la corte papale: Goro Lolli Piccolomini*, in *Pio II Piccolomini: il Papa del Rinascimento a Siena*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena 5-7 maggio 2005), pp. 79-108, in part. p. 79.

<sup>19</sup> M. Richter, *La scultura*, cit, p. 29.

2. Documento inedito di Antonio Federighi presso l'Archivio di Stato di Lucca.



1. Siena, Duomo - Libreria Piccolomini cod. 1.A.c.115r - 1b. Siena, Duomo - Libreria Piccolomini cod. 1.A.c. 128v.  
 2. Londra Victoria and Albert Museum, Plinio, Historia Naturalis, cod. Cod MSL/1896/1504.

# Il miniatore senese Bernardino Cignoni

di MARIO CIGNONI

Uno studio condotto nei grandi corali della Libreria Piccolomini del Duomo di Siena, miniati nella seconda metà del Quattrocento a due riprese (1465-75 e 1480-83), porta alle seguenti riflessioni.

I codici hanno miniature di tre tipi: grandi istoriate, mezzane istoriate o decorate, e piccole quasi esclusivamente decorate. Le miniature grandi e mezzane sono state attribuite ormai con sicurezza, perché facilmente riconoscibili nello stile. Le miniature minori, semplicemente decorate, invece hanno attribuzioni più incerte dovute al fatto di avere meno elementi per ricostruire la fisionomia del decoratore e anche per avere interessato pochi critici, essenzialmente due, prima Lusini (1939) e poi Ciardi Duprè (1972)<sup>1</sup>, se si escludono studi mirati su un solo miniatore.

La mano del miniatore Bernardino Cignoni<sup>2</sup> è quindi stata ben identificata nelle miniature istoriate e mezzane, tutte riconducibili al periodo 1480-82 e nelle relative lettere piccole, soltanto decorate, presenti negli antifonari 6.F, 8.H, 15.Q e 26.R<sup>3</sup>. È più incerta invece la ricostruzione nel periodo precedente che comunque lo vede attivo nei codici della Libreria, come dimostra un pagamento del 1473, e il fatto che già nel 1466 “Bernardino da Casole” risulti ‘garzone’ del maestro miniatore Gioacchino di Giovanni.

Quest’ultimo fu denominato “Semboli” dal Milanesi, cui sfuggì l’origine tedesca “della Magna”, pur riportata nei documenti, che lo identificò con un senese coevo. Si tratta invece di Gioacchino di Giovanni “de Gigantibus” oriundo di Rothenburg in Baviera, miniatore prolifico e ben caratterizzato, giunto in Italia e attivo a Firenze, Siena, Roma e Napoli.

Questa identificazione, sconosciuta al Lusini e alla Ciardi Duprè, che quindi non hanno potuto confrontare le miniature del Duomo con le altre numerosissime dell’artista, ha portato, forse, a frantenderne lo stile. Per cui gli elementi per l’attribuzione, come esplicitamente ammesso, furono essenzialmente due: il carattere arcaizzante che doveva distinguere il più antico miniatore del Duomo dai successivi e la somiglianza stilistica con le lettere piccole decorate dal suo allievo Cignoni in anni successivi. Con questo metodo, sono state attribuite al Semboli centinaia di lettere piccole, che hanno un carattere unitario e si ritrovano sparse in vari codici. Le attribuzioni, ripetute da Ciardi Dupré talvolta seguendo il Lusini, sono in realtà date – da entrambi – come ipotetiche supposizioni, come più volte, a onor del vero, viene da loro stessi affermato<sup>4</sup>. Il decoratore è pre-

<sup>1</sup> V. Lusini II, *Il Duomo di Siena*, 1939; Ciardi Duprè, *I corali del Duomo di Siena*, Siena 1972.

<sup>2</sup> Vedi le voci di A. Cornice, in *Diz Biogr. Ital.* XXV, 1981, pp.501-502 e di M. Bollati in *Diz. biografico dei miniatori italiani* (2004) pp.159-160. M. Cignoni, *Il miniatore senese Bernardino Cignoni (+ 1496)*, in *Bullettino Senese di Storia Patria*, XCV (1988), pp. 440-454; *Bernardino Cignoni maestro miniatore del Rinascimento*, Firenze 1996; *Bernardino Cignoni, miniatore di libri (m. 1496)*, in *Honos alit artes*, Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri, Firenze

2014, vol. II, pp. 269-273; D. Guernelli, *“L’arte mia non fa più niente per amore de’ libri”. Due nuove opere di Bernardino Cignoni*, in *“Gutenberg-Jahrbuch”* 95, 2020, pp. 153-163.

<sup>3</sup> 6.F (lettera mezzana istoriata e firmata a 79r e lettere piccole c. 9-88; 105-181), 8.H (lettera grande istoriata c. 2r e lettere piccole 1-48; 57-72); 15.Q (cornice firmata a 64r, lettera mezzana decorata a c.102v e lettere piccole per tutto il codice alternato con altro decoratore), 26.R (lettera mezzana decorata a c. 56r e lettere piccole 41-49 e 65-72).

sente nelle lettere piccole dei graduali 16.1 (11-17); 17.2 (18-41); 21.6 (tutto, tranne 119v); 22.7 (2-9); 24.9 (tutto); 28.12 (solo 42 r,v) e nell'antifonario 1.A (tutto).

Ma un esame approfondito e un confronto serrato e puntuale tra queste miniature e quelle del Cignoni maturo sembrano rivelare che non si tratti, stilisticamente, di un rapporto tra maestro e discepolo, ma della stessa mano, in una prima e una seconda fase. La stringente somiglianza tra alcune decorazioni del primo periodo (1466-75) con altre del secondo (1480-82), sia nella scelta che nell'identica foggia di particolari soggetti (ghiande, palline, cardi, "garofani", melograni gialli, foglie a cuoricino, altri tipici elementi fitomorfi e fiori stilizzati), sia nel movimento ondulato e non arricciato dei racemi con la doppia serie di bulle d'oro, sia nella presenza di un bordo arancio o giallo all'interno delle lettere<sup>5</sup>, sia nella decorazione delle volute che le circondano, portano a ritenere che si tratti di uno stesso miniatore, il Cignoni, che nel tempo rende più marcato il disegno e più decisa la definizione di alcuni colori, pur all'interno di una stessa gamma cromatica.

Lo stesso stile, ma con soggetti floreali diversi, con racemi ornati da bulle che terminano in fiori luminosi, con bottone giallo e cinque grandi petali dei quali quello centrale più lungo, presente nei graduali 22.7 (98-105) e 101.7 (tutto) e, aggiungo, anche in 19.4 (42-49, 66-73 e altrove, c. 34v)<sup>6</sup>, attribuito sempre al Semboli, deve essere ricondotto alla mano del Cignoni, come mostra il confronto, per esempio, con il cod. 15.Q (60r)<sup>7</sup>.

L'opera del Cignoni manterrà nel tempo le stesse caratteristiche, che potrebbero sembrare troppo ripetitive, ma che in compenso sono facilmente riconoscibili.

Pertanto presento all'attenzione degli studiosi la mia proposta: le lettere piccole di alcuni fascicoli dei codici citati, finora assegnate, seppur ipoteticamente, al Semboli, vanno attribuite al giovane Cignoni. È molto significativo a questo proposito che due di queste lettere, le uniche presenti nel cod. 28.12 (42 r, v), che avendo le stesse caratteristiche delle altre furono attribuite al Semboli da Ciardi Duprè, siano state invece successivamente riconosciute proprio come opera del Cignoni "giovane" da Eberhardt (1989)<sup>8</sup>, mentre studiava in quel codice le opere di Giovanni de Cramariis da Udine. Si potrebbe obiettare che mancherebbero in questo periodo alcuni pagamenti al Nostro, ma bisogna considerare che egli allora operava nella bottega di Gioacchino (sovente assente perché a Roma) e successivamente, come vedremo, di Liberale, maestri che venivano ufficialmente pagati per i lavori.

Queste nuove attribuzioni, seppure di minore importanza rispetto alle lettere istriate successive, sgombrando il campo da altre mani, danno maggiore consistenza all'opera del Cignoni nei primi tempi e ne certificano meglio lo stile.

E, a questo punto, bisogna riconsiderare il famoso codice della *Historia Naturalis* di Plinio conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, illustrato per Gregorio Loli Piccolomini, cugino e segretario di Pio II. Per quanto riguarda l'aspetto artistico, il codice presenta una serie di cornici a bianchi girari che sembra unitaria e fu attribuita già dal Lisi (1907) al Semboli, cioè al De Gigantibus, come recentemente è stato confermato. Si divide però in due parti, perché le lettere istriate nella parte interna sono opera di due artisti diversi: le prime dieci, infatti, un tempo attribuite a un generico "Maestro dei Picco-

<sup>4</sup> "Abbiamo consentito possa forse identificarsi con Gioacchino Semboli", "Abbiamo supposto di identificare in via del tutto ipotetica con Gioacchino Semboli" il decoratore di questi codici (Ciardi Dupré, cit, p. 35, 39; il Lusini "ha identificato in via ipotetica" p. 32, ecc.).

<sup>5</sup> Le lettere della prima fase hanno il bordo arancio e quelle della seconda giallo, ma le lettere

mezzane (15.Q c. 102v e 26.R c. 56r) mantengono l'arancio.

<sup>6</sup> Ciardi Duprè, cit, p. 33, 163, ill. 182.

<sup>7</sup> Una variante più elaborata appare nel cod. 16.1 (18-33, 98-113), vedi Ciardi Dupré, cit, p. 32.

<sup>8</sup> H.j. Eberhardt, *L'attività senese di Giovanni de Cramariis, in I codici miniati del Duomo di Spilimbergo, 1484-1507*, a cura di C. Furlan, Milano 1989, pp59-71 (p. 60, 68n).

lomini” sono state ricondotte da Eberhardt a Liberale da Verona, le altre invece sono opera di un toscano ancora non identificato<sup>9</sup>.

Però c’è dell’altro. Nella prima parte i girari sono talora decorati con melograni gialli, ghiande e garofani, e sono accompagnati da singolari piccoli filamenti che completano le cornici nella parte finale inferiore e superiore – mai documentati per il De Gigantibus – costituiti da una serie di bulle d’oro, ornate di ghiande e garofani, che girano intorno a un fiore. Le figure poste sui girari rimandano ad alcune lettere della Libreria Piccolomini citate sopra, perfino nel particolare della palla d’oro posta al centro. E soprattutto: i filamenti, nella scelta e nella foggia dei soggetti fitomorfi, e nel loro particolare movimento, riprendono quelli delle lettere piccole della parte finale del cod. 1.A (115r, 118v, 122r, 125v, 128v, 147r, 156r, 162r) citato sopra, in una maniera talmente puntuale da non lasciare adito a dubbi. Propongo dunque che la decorazione a girari, con tutti gli annessi, non vada attribuita al Semboli/De Gigantibus, ma al Cignoni.

Lo stile dei bianchi girari, in ambito senese, non deve essere considerato esclusiva di Gioacchino de Gigantibus. Il controllo di un Lattanzio della Biblioteca Vaticana (Urb lat 58), attribuito da Guernelli (2011 e 2020)<sup>10</sup>, mostra come il Cignoni stesso padroneggiasse questo stile.

Il fatto che egli lavorasse con Liberale, in questi codici e in alcuni della Libreria Piccolomini, riporta alla mente un documento, successivo alla partenza del De Gigantibus da Siena, in cui “Bernardino garzone del detto Liberale” (28 dicembre 1469) compare a Monteoliveto dove il maestro stava miniando – insieme ad altri artisti – i corali dell’abbazia, ora conserva-

ti al museo della cattedrale di Chiusi. Tra le lettere minori presenti nei corali dove opera Liberale, che sono quattro (A, Q, R, Y), si potrebbe allora scoprire la mano del Cignoni<sup>11</sup>.

Infine, si deve prendere in considerazione un incunabolo della Biblioteca Casanatense di Roma, che casualmente ho rinvenuto (Vol Inc. 117). Si tratta di una copia del Lattanzio degli stampatori tedeschi Schweynheym e Pannartz, il primo libro stampato in Italia con data e luogo di impressione: Subiaco, 29 ottobre 1465. La copia è miniata, con una decorazione sulla prima pagina, cui seguono, all’interno, alcune lettere piccolissime molto semplici. La decorazione presenta, dunque, una M avvolta da tipiche volute, dalla quale si dipartono due racemi ondulati, uno orizzontale sul lato superiore e l’altro in verticale lungo il bordo verso il basso, nei quali la mano dell’artista è facilmente riconoscibile per il movimento, la doppia serie di bulle d’oro, accompagnate da palline colorate, e per il loro terminare con i caratteristici fiori di “garofano” che riprendono esattamente, nella forma e nei colori, alcuni codici della Libreria Piccolomini citati sopra e un codice finito nella Badia di Cava de’ Tirreni, che la critica gli ha attribuito da tempo<sup>12</sup>. Propongo l’attribuzione della decorazione sobria ed elegante dell’*Incipit* al giovane Cignoni. Un’attribuzione eccezionale, per l’importanza di questo incunabolo, che è uno dei libri più celebri nella storia della tipografia non solo italiana, e curiosa, considerando il fatto che, anni dopo, proprio il Cignoni si lamenta nella sua denuncia dei beni del 1491 con una frase sintomatica del periodo: “l’arte mia non fa più niente per amore de’ libri che si fanno in forma e che non si miniano più”<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> H.j. Eberhardt, *Liberale da Verona*, in Diz. biografico dei miniatori italiani, Sec. IX-XVI, a cura di Milva Bolatti, Milano 2004, p. 379.

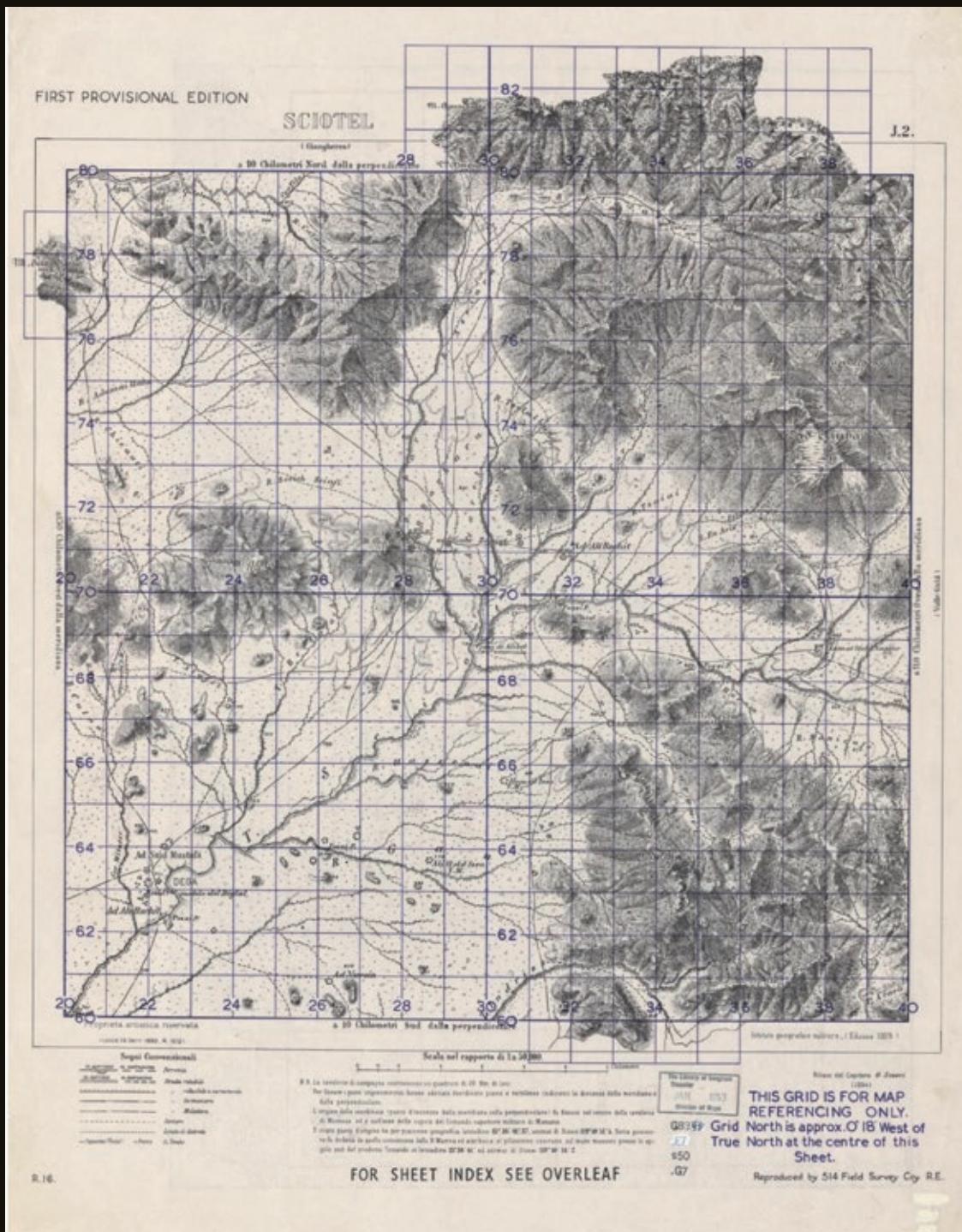
<sup>10</sup> D. Guernelli, *Un miniatore di sangue blu, Bernardino Cignoni*, in “Alumina. Pagine miniate” 33, aprile-giugno 2011, pp. 24-31; D. Guernelli (2020), cit.

<sup>11</sup> G. Milanesi, *Storia della miniatura italiana con do-*

*cumenti inediti*, Firenze 1850, p. 346; H.j. Eberhardt, *Liberale da Verona* (2004), cit. p. 385. Forse potrebbe essere a lui riferita Q (c. 82v).

<sup>12</sup> M. Rotili, *La miniatura nella Badia di Cava*, Cava de’ Tirreni 1978, Vol. 2, ill. LX/a e LXIII/a.

<sup>13</sup> M. Cignoni (1996), denuncia del 1491 (p. 72-73.), cfr anche quella del 1488 (pp.70-71).



1. Mappa del territorio di Sciotel. Il rilievo originale si deve al capitano G. Severi nel 1894 e fa parte delle collezioni dell'Istituto Geografico Militare di Firenze già con l'edizione del 1909. L'esemplare qui inserito è conservato presso la Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti – Divisione Mappe dal 1953.

# Senesi sconosciuti in Africa

(parte seconda)

di VITO ZITA

Dopo la prima parte di questo saggio, pubblicata sul numero 59, sui personaggi senesi ricordati raramente dalle cronache locali, la continua ricerca di documenti su questo tema ha prodotto il nome di Ferdinando Bonichi<sup>1</sup> del quale si hanno notizie già in tempi coevi alla vicenda che sarà esposta. L'inserimento in questo breve saggio è dovuto al fatto che il Bonichi è riportato come senese di nascita<sup>2</sup> ed è coinvolto nella creazione della prima colonia agricola italiana in Etiopia: Sciotel. Si rende necessario quindi, per una migliore comprensione del riferimento a Sciotel, rappresentare in cosa consisteva tale vicenda.

Uno dei primi pionieri dell'espansione italiana in Africa è stato Padre Giovanni Stella, lazzarista come Padre Giuseppe Sapepo, nativo di Carcare e allievo dei Padri Scolopi. Egli fu mandato in missione in Abissinia nel 1846 dalla Propaganda Fide quasi contemporaneamente a Guglielmo Massaia. Padre Stella iniziò il suo ministero fra le inospitali tribù dei Mensa, dei Bogos e degli Habab, nell'entroterra dell'Abissinia, accompagnando poi, nel 1851, Padre Sapepo in quell'itinerario delle medesime regioni che il Governatore egiziano di Massaua aveva sconsigliato come estremamente pericolose.

L'opera svolta da Padre Stella fra i Bogos, che nel 1866 aveva abbandonato la sua confraternita dei Lazzaristi, attira nei suoi confronti la simpatia dello stesso re Teodoro II, imperatore dell'Abissinia, e anche del deggiasmac Hailù, governatore dell'Hamasen, tributario del re d'Abissinia e del Vice-re d'Egitto, il quale nel 1865 cede a Padre Stella il territorio di Sciotel, di sua proprietà, perché vi fondasse una colonia agricola europea che servisse da modello agli agricoltori indigeni. Lo Sciotel si trova a circa 18 km. a sud ovest di Cheren, nell'alto bacino del torrente Sciotel, affluente del Barca. Si tratta di una zona in parte montuosa in parte pianeggiante, estesa circa 740 kmq. ed elevata in media a 928 m slm che per la sua collocazione è ritenuto luogo salubre e assai adatto tanto alle culture quanto all'allevamento del bestiame. Attingendo a un articolo del 1939 scritto dal generale Cesare Cesari<sup>3</sup> si comprendono gli evidenti progressi fatti ma anche i pericoli di quella terra: «Padre Stella iniziò nel fertile territorio dello Sciotel alcune coltivazioni che con meravigliosa pazienza e con opportune previdenze dovette più volte difendere dagli assalti delle scimmie e dalle razzie di predoni, valendosi in ciò dell'aiuto che gradatamente aumentava da parte degli indigeni, i quali ricorrevano a lui come giu-

<sup>1</sup> Alcune fonti forniscono come nome di battesimo Alessandro invece di Ferdinando (NdR).

<sup>2</sup> Cfr. Gustavo Büchler, *La colonia italiana in Abissinia. Impressioni di viaggio*, Trieste, 1876. Büchler dice che Ferdinando Bonichi è nato a Siena il 16 maggio 1814 e lo descrive così: Uomo «di bella presenza, di buone e gentili maniere», in gioventù era stato amico del barone Bettino Ricasoli (Cfr. Carlo M. Fiorentino, *La Società Geografica Italiana e la spedizione in Abissinia del 1870*, in *Rassegna storica del Risorgimento*, anno 1994, p 325, nota 46). Morì in estrema

povertà il 20 ottobre 1877 a Heluan (cfr. ibidem p. 335, nota 83). Cfr. anche United States Department of Agriculture, *Miscellaneous Publication No. 172, Bibliography on Land Settlement with particular reference to small holdings and subsistence homesteads*, compiled by Louise O. Bercaw, A. M. Hannay, and Esther M. Colvin, Washington, D.C., August 1934, pag. 254.

<sup>3</sup> Cfr. Generale Cesare Cesari, *La prima colonia italiana in Eritrea*, in Etiopia, *Rassegna illustrata dell'Impero*, 1939, pag. 33-36.

dice inappellabile anche per le loro continue dispute private. Tutto pareva quindi avviarsi nel miglior modo possibile quando un egiziano, certo Elias, si rovesciò con una banda di armati fra i Bogos, massacrando gli uomini e portando in schiavitù donne e fanciulli. Il Padre Stella era purtroppo assente in quei giorni e quando accorse da Cheren e trovò distrutta molta parte dell'opera sua, si diede a ricomporre quello che era rimasto, rincuorò le popolazioni e poi si recò a Cassala a protestare coll'Elias. Accolto male, si rivolse allora al Console inglese, Plowden, persona intelligente ed energica che non mancò di fare le più vive rimostranze al governo egiziano ottenendo la restituzione di 360 prigionieri e il pagamento del bestiame razziato».

La situazione non parve migliorare subito dopo per la nomina di Werner Münzinger<sup>4</sup> a Vice Console francese in Massaua, che cominciò ad osteggiare lo Stella ed a metterlo in cattiva luce presso il Negus<sup>5</sup>. Il Münzinger, contrario all'insediamento italiano a Sciotel perché contrastava i suoi progetti di dominio di quell'area, era noto a Padre Stella già dai tempi in cui era missionario e a capo della missione lazzarista di Cheren. Le sfrenate ambizioni del Münzinger lo portarono a diffondere false notizie su Padre Stella per renderlo malvuluto dal Negus Giovanni IV, succeduto a Teodoro II. Preoccupato da questi eventi lo Stella, non poten-

dosi permettere un viaggio in Italia, decise di andare in Egitto<sup>6</sup> e di recarsi dal signor Pompeo Zucchi di Cuneo, che era al servizio del Khedivè Ismail Pascià, mentre suo padre, il capitano Francesco Zucchi, era istruttore particolare del principe Ibrahim Pascià<sup>7</sup>, per racimolare col suo aiuto i capitali occorrenti per l'acquisto di sementi e di utensili e di raccogliere in pari tempo un gruppo di italiani come primo nucleo di agricoltori e di lavoratori. In quell'epoca era assai numerosa e fiorente la comunità italiana presente in Egitto e prospera in vari settori dell'attività civile, formata da commercianti e studiosi dell'antico Egitto<sup>8</sup>. Il proponimento di Padre Stella non fu tanto facile da realizzare, ma venne in soccorso Ferdinando Bonichi, che disponeva di notevoli capitali e che procurò i mezzi e gli uomini. I primi sommavano a 50 mila lire e i secondi erano una trentina di uomini in tutto<sup>9</sup>, ma allo Stel la sembrarono sufficienti per cominciare e per gettare le basi di una società che prese il nome di *Colonia italo-africana di Sciotel*. Lo Zucchi, che assume il ruolo di direttore della società come da sua richiesta, coinvolge altri italiani residenti al Cairo e ad Alessandria d'Egitto facendoli entrare nella società con la qualifica di coloni cooperatori, versando mille franchi francesi ciascuno<sup>10</sup> mentre altri, invece, vengono assunti come semplici operai e lavoranti<sup>11</sup>: «Il contratto prevede

<sup>4</sup> Werner Münzinger, era un avventuriero svizzero che si era stabilito in quei territori e che col passare degli anni arrivò a ricoprire la carica di agente consolare francese dal 1855 al 1861; nel 1865 fu nominato viceconsole britannico a Massaua dall'anno seguente ricopri la carica di viceconsole francese sempre a Massaua; infine nel 1871 fu nominato governatore egiziano di Massaua e del Sudan orientale.

<sup>5</sup> Il negus a quell'epoca era Teodoro.

<sup>6</sup> Questa memoria si deve a Ferdinando Bonichi. Cfr. Pedrazzi O., *La colonia agricola di Giovanni Stella e la sua storia*, in *L'Agricoltura coloniale* Istituto Agricolo Coloniale Italiano, Firenze 1917, pp. 10-26.

<sup>7</sup> Cfr. Gribaudi P., *I pionieri piemontesi nell'Africa Orientale*, Torino, 1935, pag. 1180.

<sup>8</sup> Cfr. Balboni L. A., *Gli italiani nella civiltà egizia del secolo XIX*, Stab. tipo-litografico Penasson, Alessandria d'Egitto, 1906.

<sup>9</sup> Antonio Nofroni nel suo articolo *Storia della presenza italiana in Etiopia ed Eritrea*, apparso sul sito [www.maitacli.it](http://www.maitacli.it), dice che questa società era formata da 25 italiani, 1 spagnolo, 1 ungherese e 2 tedeschi. La notizia è riportata anche da Manlio Bonati in un suo articolo su Pietro Sacconi del dicembre 2004 apparso sul sito [www.ilcornodafrica.it](http://www.ilcornodafrica.it).

<sup>10</sup> Questa informazione si ricava dalla relazione del viaggio che i soci compirono dal Cairo a Sciotel per insediarsi la colonia, scritta dal socio Achille Gentiluomo e inviata dal console al Cairo Lorenzo Vignale al ministro degli Affari Esteri. Cfr. Daniele Natili, *Un laboratorio coloniale nell'Italia post-unitaria: La Società geografica italiana e le origini dell'espansione in Etiopia (1867-1883)*, tesi di dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi della Tuscia, nota 195. Secondo altra versione, il capitale versato ammontava a 800 talleri, cfr. *Odoardo Beccari nel Mar Rosso. Frammenti di diario inediti, trascritti ed ordinati dal figlio prof. Nello Beccari*, in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, 1927, pag. 625-646.

<sup>11</sup> Cfr. Pedrazzi O., *op. cit.*, p. 16.



2. Werner Münzinger in una foto d'epoca.

che i benefici sarebbero stati ripartiti «per due quarti a favore del capitale impiegato nella impresa in rata porzione», ed il resto in quote uguali tra i soci. Lo stesso tipo di divisione sarebbe stata applicata «sul prezzo del territorio» in caso di vendita totale o parziale. Punto fondamentale dell'accordo è la condizione in base alla quale chiunque avesse abbandonato la colonia, avrebbe perso anche il diritto ai compensi<sup>12</sup>».

Lo Zucchi, il Bonichi e lo Stella e questi primi coloni si imbarcarono a Suez nel maggio 1867 e dopo essere sbarcati a Massaua, proseguirono subito per Cheren. Zucchi però, durante il viaggio si ammalò e il 2 settembre moriva appena giunto a destinazione. Questa perdita fu assai dolorosa ma non fermò Padre Stella che animando tutti, cominciò a far costruire capanne in mura-

tura, dividere il terreno in appezzati per la semina, raccogliere intorno a sé circa 17 villaggi indigeni, ottenendo in breve che anche una decina di tribù Beni Amer, fino ad allora nemiche, fossero accolte con loro vantaggio ogni qualvolta si tenevano nell'azienda riunioni e mercati. Le cose progredivano abbastanza bene, almeno fino a quando alcuni dei coloni italiani, non assuefatti a quel genere di vita e di lavoro, decisero di tornare in Egitto. Cosa accadde subito dopo è raccontato ancora dal generale Cesari<sup>13</sup>: «Partiti questi coloni, bisognava intanto rimpiazzarli; lo Stella pensò allora di avviare trattative con un certo Lifonti del Cairo, il quale si dimostrò disposto a capitalizzare 100 mila lire nell'azienda stessa a condizione però di assumere egli la direzione. In verità questa clausola riuscì assai sgradevole a chi aveva tanto operato e sofferto per condurre avanti l'impresa, ma purché sulla sua capanna continuasse a sventolare la bandiera italiana e fosse ancora un italiano a capo dell'azienda, lo Stella accondiscese alla cessione».

Allo Stella non rimase altro da fare se non accettare la richiesta della signora Zucchi che aveva seguito il marito e che era rimasta qualche tempo nello Sciotel dopo la morte di lui, che si offrì di recarsi a Firenze per presentare al Governo un memoriale in cui si prospettava la situazione della colonia e si invocava l'aiuto dello Stato. Questo viaggio in Italia è raccontato nel verbale dell'adunanza del 28 febbraio 1869 della Società Geografica Italiana, sul bollettino del 1869<sup>14</sup>, in cui è presente la relazione scritta dal marchese Orazio Antinori<sup>15</sup>, socio stimato della Società Geografica Italiana.

L'Antinori viene a conoscenza delle vicende di questa colonia agricola quando, circa un anno dopo la morte di Pompeo Zucchi, incontra la vedova di costui giunta a Firenze per domandare consigli ed aiuti dal nostro Governo<sup>16</sup>. Essa proviene direttamente

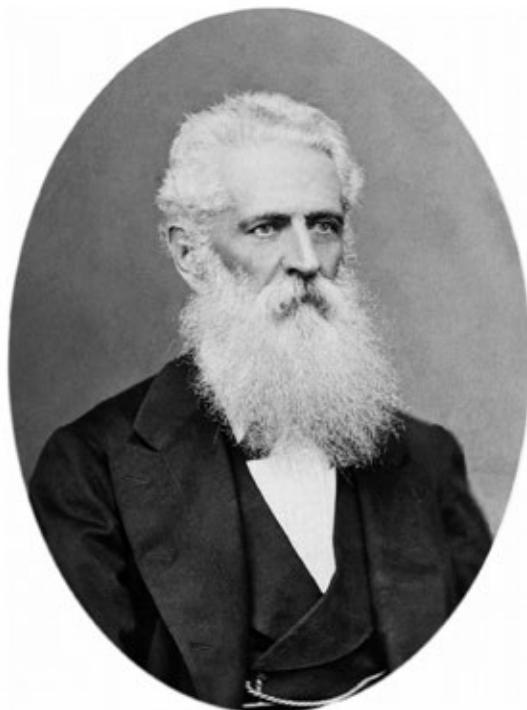
<sup>12</sup> Cfr. Daniele Natili, *op. cit.*, pag. 74.

<sup>13</sup> Cfr. Cesare Cesari, *op. cit.*, pag. 33-36

<sup>14</sup> Cfr. Bollettino della Società geografica italiana, fascicolo 3, settembre 1869, pagg. 469-474.

<sup>15</sup> Orazio Antinori, (Perugia, 23 ottobre 1811-Lèt Marefià, 26 agosto 1882).

<sup>16</sup> Firenze fu capitale d'Italia dal 3 febbraio 1865 al 3 febbraio 1871 e di conseguenza i ministeri si trovavano in quella città.



3. Il marchese Orazio Antinori in una nota foto d'epoca.

dall'Abissinia e nel colloquio che ha con lei, egli viene a conoscere lo stato della colonia nei primi tempi del suo insediamento. La vedova descrive le lotte che hanno dovuto sostenere contro la natura e gli uomini. La conoscenza che Padre Stella aveva del paese, delle lingue di quei popoli e delle loro usanze, la sua influenza ed il coraggio dei suoi compagni, servirono, se non a impedire del tutto le istintive scorrerie dei vicini, almeno a renderle rare e di poco conto; ma non così avvenne con gli animali feroci che devastarono più volte l'insediamento e le colture. Pur con queste gravi difficoltà le cose erano bene avviate ma l'apparizione di alcuni stranieri che potevano avere l'intenzione di sostituirsi ai pochi italiani proprietari del luogo, suggerì allo Stella d'inviare la signora Zucchi in Italia. Padre Stella ed i suoi coloni, infatti, rischiavano di essere soppiantati dai francesi, che già avevano inviato sul luogo i loro missionari, e

dagli inglesi (si ricorda che il colonnello britannico Kirham era divenuto potente consigliere del principe Kassa del Tigrè) anche e soprattutto per la totale assenza di appoggio ed assistenza da parte del Governo italiano.

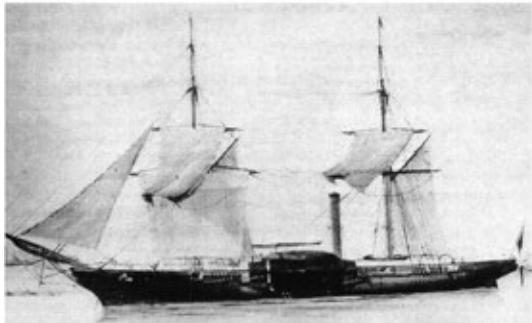
Solo casualmente l'Antinori viene a conoscenza del contenuto di una lettera inviata da Suez dal Console Lambertenghi al Presidente della Società Geografica che permise di avere altre notizie della colonia. In quella lettera il Console Lambertenghi trascrive quanto gli venne comunicato dal Bonichi in una sua missiva inviata a Suez<sup>17</sup>: «Io rimango a Sciotel<sup>18</sup>, dice il Bonichi, nella veduta e nella speranza di riuscire col signor Stella a qui fondare uno stabilimento agricolo-commerciale italiano, giacchè mi addolora il pensiero, che una località come quella che noi possediamo debba da noi essere abbandonata, e quindi usufruita da europei di altre nazioni, e che già vi agognano, e si sforzano a fare sparire l'elemento italiano. Chè anzi ella in proposito può renderci qualche utile servizio, facendoci avere qualche notizia sulle vere intenzioni del nostro Governo, di cui dall'agosto in poi non ho saputo altro, e procurandoci coi mezzi e colle relazioni che avrà, sia in Egitto come in Italia, Francia o Inghilterra, la pubblicazione nei giornali di un avviso esprimente: Che Ferdinando Bonichi e G. Stella, italiani dimoranti a Sciotel, fra i confini dell'Egitto e dell'Abissinia, accettano ed eseguiscono commissioni per provvista di bestie feroci ed animali selvaggi viventi, da inviarsi in Europa per conto dei committenti, a patti e condizioni da stabilirsi in ogni relativa commissione; dirigendosi ai medesimi Bonichi e Stella per la via e posta di Massauah».

Nel marzo 1868 il Governo Italiano mandò a Massaua la pirofregata *Ettore Fieramosca* con l'incarico al suo comandante, capitano di Fregata Bertelli, di individuare un punto d'approdo adatto a organizzare

<sup>17</sup> Cfr. Bollettino della Società geografica italiana, *op. cit.*, pag. 472.

<sup>18</sup> Il viaggiatore Halévy nella sua *Excursion chez le Falasha en Abyssinie* accenna alla fondazione di una colonia italiana

a piè dello Tsada-Amba, il più bello dei monti che contornano la valle irrigata dal tortuoso torrente *Chytel* o *Sciotel*, che secondo esso dà il nome alla contrada. Vedi *Bulletin de la Société Géographique*, mars-avril 1869, pag. 270 e seguenti.



4. Pirofregata Ettore Fieramosca.

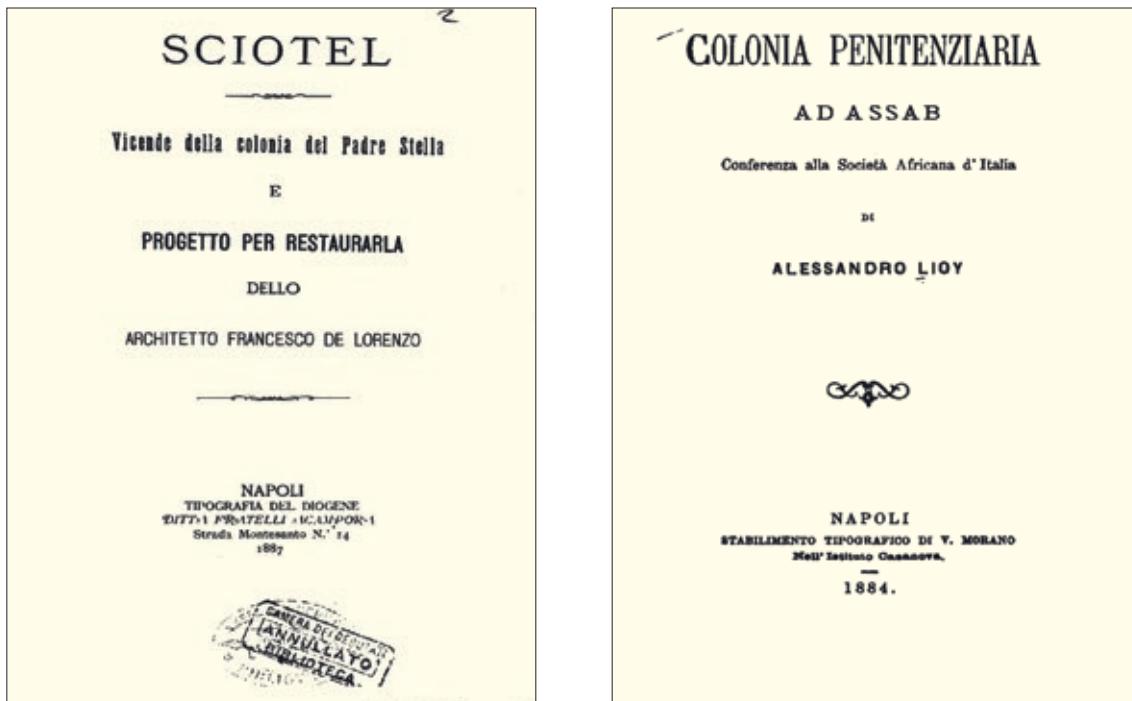
un porto che sarebbe stato punto di partenza per la fondazione di una colonia. Forse, anche per appurare quanto aveva detto la signora Zucchi, il capitano Bertelli aveva ordine di recarsi nello Sciotel e riferire in proposito. Ad incontrare il Bertelli scese a Massaua il Bonichi e mentre si stava preparando la carovana di partenza per l'interno, quando un dispaccio del Ministero degli Esteri richiamava in Italia il comandante, con la clausola di comunicare allo Stella che nessun passo si facesse, in attesa di disposizioni che sarebbero venute da Roma. Così tutto fu sospeso, e così le cose rimasero per quell'anno e per alcuni mesi dell'anno seguente, senza nessuna comunicazione al riguardo, tanto che il Bonichi finì coll'esaurire anche i pochi mezzi che possedeva e la colonia si trovò presto in una gravissima crisi. Ne fa fede il memoriale in data 25 agosto 1870 che il Bonichi stesso presentò alla Società Geografica dopo il viaggio che l'Antinori, insieme all'Issel e al Beccari, aveva compiuto nello Sciotel.

È quindi logico pensare che dopo il tentativo fatto con la crociera della pirofregata *Ettore Fieramosca* negli ambienti governativi e ministeriali italiani si fosse giunti alla convinzione che quelle località non fossero idonee per impiantare una colonia marittima, soprattutto esponendo il Governo italiano in prima persona per compiere un passo ufficiale. E se ciò è vero, è comprensibile come, lasciando l'iniziativa ad una

società privata come la Rubattino comunque dotata delle necessarie autorizzazioni ministeriali e governative, fosse una azione gradita che permetteva comunque di arrivare ad un possesso territoriale coloniale offrendo esclusivamente l'appoggio esterno del Governo italiano, senza complicazioni dirette.

Fallito il tentativo in Italia, il destino della colonia agricola nello Sciotel era segnata. Ci racconta il triste epilogo sempre il generale Cesari<sup>19</sup>: «Di questa crisi seppe approfittare subito il Munzingher che pur essendo indubbiamente uomo di capacità notevole, giudicava l'opera dello Stella una specie di dittatura in un paese straniero e forse, a quanto pare, non era anche estranea qualche altra ragione più intima di gelosie femminili fra i due, che invece di combattersi avrebbero potuto facilmente intendersi. Così il Vice console francese, pur di strappare allo Stella lo Sciotel si accordò con certo Francesco Hassen, agente d'emigrazione tedesco, facendogli balenare il disinteresse del Governo Italiano e la facilità di rilevare la concessione. Nella sua abilità diplomatica lo stesso Munzingher fu tuttavia ben lontano da ogni conclusione con l'Hassen e continuò invece a lavorare per conto proprio per distruggere la piccola colonia italiana. Intanto era morto l'Imperatore Teodoro, dal quale lo Stella sperava qualche aiuto ed era succeduto Giovanni Cassa che nonostante le migliori assicurazioni teneva in sospetto l'Azienda e non voleva disgustarsi il Console francese a Massaua come quello che aveva la rappresentanza egiziana. Invano lo Stella ricordava a sua difesa di aver lottato per ricacciare i predoni, di aver ottenuto la liberazione dei prigionieri, di aver infine compiuto opera altamente civile fra le popolazioni dei Bogos; tutto si manifestava ogni giorno più inutile fino a quando il Negus decise di mandare il Munzingher a riprendere il possesso di quel territorio che Hailù aveva ceduto, anche se questo fosse stato di proprietà privata, perché co-

<sup>19</sup> Cesare Cesari, *op. cit.*, pag. 33-36.



5-6. Frontespizio dei libri di De Lorenzo e Lioy.

munque ogni terra abissina apparteneva sempre all'Imperatore. Hailù fu sostituito con Ras Ualda Micael che trasse lo Stella in arresto, sotto la minaccia di tenervelo fino al giorno in cui avesse trovato un ostaggio che garantisse l'abbandono definitivo della colonia. Fortunatamente un prete abissino, impietoso da questa persecuzione di cui conosceva l'origine, si presentò volontariamente a Ras Ualda e lo Stella fu liberato. Mentre però lo Stella stava per abbandonare Cheren, avvenne, disgraziatamente per lui, un incidente assai grave al Munzingher. Un indigeno che era stato sempre fedelissimo allo Stella, indignato per le sofferenze del suo protettore, atteso in agguato il Vice Console che stava tornando a cavallo da Moncullo a Massaua, gli sparò una fucilata che lo ferì piuttosto gravemente. Questa notizia, rapidamente propagatasi sotto l'aspetto di una vendetta della quale si poteva ritenere responsabile lo Stella, colpì subito duramente l'animo già scosso del povero missionario, soprattutto perché non sarebbero tardate inevitabili rappresaglie contro le popolazioni dello Sciotel. Preso quindi da un attacco cardiaco, dopo due giorni di lotta con la morte, lo Stella spirava in una misera capanna di una tribù nella valletta

di Ciacciò dove erasi rifugiato, il 20 ottobre 1896».

Padrone del campo, il Münzinger non potendo avere nelle mani il colpevole, infierì contro la famiglia di lui, sequestrò i beni della colonia, prospettando al Negus il pericolo di un intervento francese qualora non si fosse proceduto ad una energica epurazione di tutti gli elementi favorevoli al missionario italiano. Così ogni traccia scomparve di quella che era stata l'opera di Padre Stella. Il Bonichi rimase qualche anno ancora, cioè fino all'aprile 1872, epoca in cui essendogli stato notificato dal Consolato italiano del Cairo che il Governo non intendeva richiamare a nuova vita la colonia, sciolta di fatto e di diritto fino dal decesso dello Zucchi e dal successivo abbandono dei compagni, se ne tornò in Egitto. I Bogos privati dei loro protettori finirono poi per dimenticare tutto quello che il modesto Lazzarista aveva ad essi insegnato.

Si tornerà nel 1887 a parlare di Padre Stella, di Bonichi e di Pompeo Zucchi nel libro di Francesco De Lorenzo<sup>20</sup>, nel quale l'autore promuove di rifondare la colonia agricola di Sciotel a circa venti anni di distanza dalla sua chiusura, secondo le sue indicazioni progettuali. Ciò non deve meravigliare perché Sciotel non è l'unico argomento sul

quale molti espongono le proprie ragioni, progetti, sviluppi sottoponendoli all'attenzione dei circoli culturali e soprattutto alle casse dello Stato per essere finanziate. Va specificato che si trattò sempre di iniziative e proposte di singoli individui, anche di caratura elevata, ma non certo di una iniziativa del Governo regio. Avvenne ad esempio anche per i progetti di costituzione di bagni penali d'oltremare nei luoghi più disparati, dalla colonia sul Mar Rosso fino nelle vastità dell'oceano pacifico, seguendo l'esempio francese con la Guyana e l'Inghilterra con l'Australia. Infatti dopo l'acquisto di Assab nel 1869 non mancarono le critiche a Sapeto e fra i suoi oppositori più feroci si distinse Emilio Cerruti, forse per antipatia verso il Sapeto ma certamente ancor di più per la delusione della mancata costituzione di una colonia in Nuova Guinea da lui appoggiata<sup>21</sup>. Ancora il Cerruti in un suo articolo del 1873<sup>22</sup>, rifacendosi ad esperienze precedenti, continuò a fare cenno all'istituzione di una colonia penale sulle rive del Mar Rosso.

Fra gli autori di questa tesi si può annoverare anche il Lioy che nel 1884 ipotizza la nascita di una colonia penitenziaria ad Assab al fine di favorire lo sviluppo commerciale della colonia stessa. In particolare Alessandro Lioy<sup>23</sup> e il suo contemporaneo Giacomo Galliano<sup>24</sup>, propongono di seguire la strada di utilizzare la baia di Assab, come era accaduto per l'Inghilterra e la Francia, con la funzione di colonia penale, ma senza trovare ampio credito seppure ci furono molte discussioni e articoli di stampa sull'argomento. Dalla lettura del libro di De Lorenzo apprendiamo che la fine della colonia agricola italiana nello Sciotel, avvenne nel 1872 quando si ebbe la cessione di quel territorio fatta dal Bonichi

al Münzinger, Governatore egiziano a Massaua. Versione leggermente diversa da quella offerta dal Cesari, ma quel che conta è che il De Lorenzo afferma di avere due fascicoli di documenti, principalmente lettere scritte dal Bonichi al De Lorenzo nel primo, e la corrispondenza della signora Elena Petrucci, moglie dello Zucchi, intrattenne con i soci in Africa, i quali attestano che<sup>25</sup>: «quella cessione è di niuno effetto, e perciò l'Italia di buon diritto può rivendicare a sé Sciotel, regione fertilissima e saluberrima». Sulla base di questi documenti, nasce la convinzione in De Lorenzo che presentandoli al Governo si renda evidente la convenienza e la legalità della rivendicazione di Sciotel che lui stesso propugna, contando sulla futura guerra d'Africa che il Governo si propone di perseguire. Tale idea non è balzana e trova possibile realizzazione in virtù della sempre più espansiva azione degli italiani verso l'altopiano etiopico cercando di ingrandire il territorio che occupavano a Massaua. Però il libro del De Lorenzo è pubblicato nel 1887, mentre l'occupazione di Cheren avvenne solo il 26 luglio 1889, praticamente senza combattere, seguita il 3 agosto dall'occupazione di Asmara. Ci sono quasi due anni di distanza fra quanto De Lorenzo propone e l'effettiva occupazione militare del territorio che comprendeva Cheren e quindi Sciotel. Troppo tempo perché le sue idee fossero convincenti ed accettate con così largo anticipo.

In conclusione di questo saggio, si spera che il lettore prenda nota e coscienza anche di quei senesi dimenticati che furono, nel bene e nel male, protagonisti di opere letterarie, viaggi ed esplorazioni, lavori scientifici, che li portarono lontano da Siena, ma che son figli di questa città.

<sup>20</sup> Cfr. Francesco De Lorenzo, *Sciotel vicende della colonia del Padre Stella e progetto per restaurarla dell'architetto Francesco De Lorenzo*, Tipografia del Diogene, Napoli, 1887.

<sup>21</sup> Il Cerruti, che fin dal 1861 aveva fatto lunghi viaggi e soggiorni all'estero, soprattutto in Australia ed Oceania, si assunse, nell'agosto 1869, di trovare e acquistare entro quattro mesi, per conto del regio Governo, una località situata in vicinanza della Nuova Guinea, adatta quale colonia, e destinata all'impianato di uno stabilimento italiano di deportazione. Cfr.

G. Gorrini, *Missoine Cerruti: La tentata colonia italiana nella Nuova Guinea*, 1896. In definitiva era il Cerruti che spingeva per l'istituzione di una colonia penale e non il Sapeto o il Governo regio.

<sup>22</sup> Cfr. E. Cerruti, *Colonie penali e le colonie libere*, in Nuova Antologia, fasc. VII, luglio 1873.

<sup>23</sup> Cfr. A. Lioy, *Colonia penale ad Assab*, Napoli, 1884.

<sup>24</sup> Cfr. G. Galliano, *La colonizzazione della Baia di Assab ed il Governo*, Roma 1884.

<sup>25</sup> Cfr. Francesco De Lorenzo, *op. cit.*, pag. 6.

## Sommari/Abstracts

STEFANO LANDI, *Tecnica d'esecuzione della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi*

Il restauro della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi (1858-1868), recentemente ultimato, è stato un'occasione unica per studiare il monumento e per approfondire la tecnica adottata dall'artista incaricato di sostituire la fontana di Jacopo della Quercia (1408-1419), che fu profondamente deteriorata. Il saggio ripercorre le scelte e le strategie di Sarrocchi, confrontandole con quelle di Jacopo. La fontana rinascimentale, infatti, era stata realizzata in marmo della Montagnola senese e l'artista aveva faticato a squadrare, adattare e assemblare i diversi blocchi: sia il materiale che la tecnica ne hanno determinato il decadimento. Tito Sarrocchi, al contrario, utilizzò blocchi compatti di marmo di Carrara per i rilievi principali e per i pilastri laterali, sviluppò una composizione ad incastro e garantì così alla sua fontana stabilità e resistenza, di fronte ai fattori ambientali e all'inevitabile prova del tempo.

STEFANO LANDI, *Execution technique of the Fonte Gaia by Tito Sarrocchi*

The restoration of the Fonte Gaia by Tito Sarrocchi (1858-1868), recently completed, was a unique opportunity to study the monument and to examine the technique adopted by the artist charged to replace Jacopo della Quercia's fountain (1408-1419), which was deeply deteriorated. The essay retraces Sarrocchi's choices and strategies, comparing them with Jacopo's ones. Infact, the Renaissance fountain had been made of Sienese Montagnola marble and the artist had hardly squared, adapted and assembled the different blocks: both the material and the technique have determined its decay. On the contrary, Tito Sarrocchi used compact blocks

of Carrara marble for the main reliefs and for the lateral pillars, developed an interlocking composition and hence guaranteed stability and resistance to his fountain, face to the environmental factors and to the unavoidable test of time.

MARIO ASCHERI, *Lodovico Zdekauer (1855-1924), un personaggio da ricordare*

Nel centenario della morte, si richiama l'attenzione su un personaggio pressoché sconosciuto all'opinione pubblica, e invece meritevole di grande attenzione, e non solo a Siena. Si tratta di uno storico originario di famiglia di Praga che a fine 1800, fu attratto in Italia dalla fama delle sue bellezze artistiche e della sua storia. Egli finì per concentrarsi sulla storia della Toscana, che trovò affascinante più di ogni altra. E in particolare di Siena, sulla cui storia medievale pubblicò studi rimasti fondamentali e utili ancora oggi. Essi in parte sono non più in vendita, ma ne sarebbe necessaria una ristampa.

MARIO ASCHERI, *Lodovico Zdekauer (1855-1924), a character to remember*

It is time of the century from the death of a person almost unknown to the public opinion, but who deserves great attention, and not only in Siena. We are speaking of an historian who come to Italy from his family of Prague just because of the fame of the beauties and history of our country. After some experiments, he concentrated his attention on the history of Tuscany, which was absolutely fascinating for him. Above all, particularly Siena became his favorite town. He published on Sienese history some works very important, which are useful even today. They are no more available on sale, and therefore we ask attention for possible reprints of them.

MASSIMO BIANCHI, *Il fascismo “atipico” di Mino Maccari e il suo rapporto con la città di Siena*

Il contributo intende illustrare in primo luogo i caratteri “atipici” del fascismo di Mino Maccari. L’artista senese ebbe infatti un rapporto ambiguo con il regime e lo stesso Mussolini: dapprima prese parte con convinzione alla Marcia su Roma nel 1922 e poi divenne aspramente critico verso il processo di normalizzazione e di epurazione degli squadristi più accaniti voluto da Mussolini. Nella seconda parte del saggio viene descritto il rapporto di Maccari con la città di Siena, premiato nel 1969 con la consegna del più ambito premio cittadino e nel 1970 con l’incarico della pittura del drappellone per il Palio. Il suo legame con la città si espresse anche nel rapporto con la Contrada della Torre ricostruito attraverso i documenti conservati nell’archivio della Contrada.

MASSIMO BIANCHI, *The “atypical” fascism of Mino Maccari and his relationship with the city of Siena*

The contribution intends to illustrate first of all the “atypical” characteristics of Mino Maccari’s fascism. The Sienese artist in fact had an ambiguous relationship with the regime and Mussolini himself: first he took part with conviction in the March on Rome in 1922 and then he became harshly critical of the process of normalization and purge of the most avid squadristi wanted by Mussolini. The second part of the essay describes Maccari’s relationship with the city of Siena, rewarded in 1969 with the delivery of the most coveted city prize and in 1970 with the task of painting the banner for the Palio. His bond with the city was also expressed in the relationship with the Contrada della Torre reconstructed through the documents preserved in the Contrada archives.

CECILIA PAPI, *Fatti e misfatti a Siena nel Seicento*

Le memorie del rigattiere ebreo Giuseppe da Modena, furono ritrovate e pubblicate circa un secolo fa da Cecil Roth in una rivista di studi ebraici, e pertanto sono rimaste praticamente conosciute in ambito senese. Qui si ripropongono in un italiano più comprensibile. Il testo presenta aspetti di vita di un modesto ‘commerciante’ della comunità ebraica senese della prima metà del Seicento. Egli racconta i suoi successi e le sue disavventure verificatesi in Siena e fuori Siena. Emergono oltre alle sue le vicissitudini della comunità ebraica, le difficoltà di applicazione delle norme e i frequenti ricorsi al giudice per dirimere questioni grandi e piccole che vivacizzano lo scritto rendendolo umanamente attuale.

CECILIA PAPI, *Facts and misdeeds in Siena in the seventeenth century*

The memoirs of this Jewish small businessman were found and published a century ago by Cecil Roth in a review of Jewish studies. Therefore they have been almost neglected, particularly in Sienese studies. Here they are reprint in a more comprehensible Italian language. The text presents the day life of a dealer of the Sienese Jewish community in early 17<sup>th</sup> century. He refers his successes and misadventures happened in Siena and outside. With his own, the text plays the events of the Jewish community, how difficult was to apply the rules and the many applications to the judges to solve great and minor troubles which make the text actual to us.

STEFANO CINELLI COLOMBINI, *L’enigma Alfei, pittore montalcinese e (forse) spia della Repubblica Senese.*

Il libro “The Art and Government Service of Francesco di Bartolomeo Alfei 1421-1495” edito da Amsterdam University Press della prof.ssa Anabel Thomas mette in luce fatti

che meritano una riflessione. Poco di quello che sappiamo del pittore Montalcinese Alfei è coerente. Compare nei documenti quando aveva 29 anni, per un affresco a San Francesco a Siena nel 1450 così importante che dopo la sua rinuncia lo affidano a Sano di Pietro; strano, era l'occasione di una vita e Alfei rinuncia. I grandi storici dell'arte dell'800 (Romagnoli, Milanesi, Bichi Borghesi e Banchi) gli attribuiscono sei o sette opere di buona qualità, però per gli esperti contemporanei nulla è da attribuire ad Alfei e questa è una anomalia; è raro che un pittore sparisca dalla storia dell'arte. Nel 1455 la Repubblica Senese fa fare a Alfei mappe di Orbetello anche se non era un cartografo né un ingegnere. Tra il 1458 e il 1462 è coinvolto nella costruzione di un ponte sull'Arbia, e non si capisce cosa c'entri un pittore con un ponte. Siena gli commissiona la pittura del suo stemma in varie parti dello Stato; ma è uno scudo bianco e nero, così semplice da non richiedere un pittore. Perché impiegava mesi per farlo? Ha rapporti con personaggi altolocati che gli affidano incarichi e lo lodano come i Benvoglienti, i Tricerchi, i Martinuzzi e gli Ottieri, più volte rappresenta la Repubblica in trattative con la Santa Sede, nel 1460 è vicario a Rigomagno, nel 1466 a Montorgiali, forse è castellano a Castiglion d'Orcia, nel 1469 e 1481 scriba della gabella a Montalcino e nel 1484 è vicario a Vergelle. La sua origine è strana, il cognome Alfei è marchigiano e dopo di lui non compare più nei documenti senesi. Come faceva uno straniero, il cui unico pregio era (secondo gli storici dell'arte) una modesta capacità pittorica, ad avere rapporti con VIP simili e commesse così lucrose? I lavori, i costi pagati e il tempo impiegato (entrambi alti) non paiono proporzionati, Anabel Thomas documenta tutte queste incoerenze e suppone che i variegati incarichi dell'Alfei fossero la copertura di una attività di spionaggio per la Repubblica di Siena: un artista era una spia perfetta, si poteva muovere ovunque senza destare sospetti. L'ipotesi appare supportata

dalle lettere di Alfei rimaste negli archivi, in cui si leggono descrizioni dettagliate delle persone importanti nei luoghi dove lavorava. Un enigma storico e pittorico affascinante. Stefano Cinelli Colombini.

STEFANO CINELLI COLOMBINI, *The enigma Alfei, painter from Montalcino and (perhaps) a spy for the Sienese Republic.*

The book “The Art and Government Service of Francesco di Bartolomeo Alfei 1421-1495” published by Amsterdam University Press by Professor Anabel Thomas highlights facts that deserve reflection. Little of what we know about the Montalcino painter Alfei is coherent. He appears in the documents when he was 29 years old, for a fresco in San Francesco in Siena in 1450 which was so important that after his renunciation it was entrusted to Sano di Pietro; strange, it was the opportunity of a lifetime and Alfei gives up. The great art historians of the 19th century (Romagnoli, Milanesi, Bichi Borghesi and Banchi) attribute to him six or seven works of good quality, but for contemporary experts nothing can be attributed to Alfei and this is an anomaly; it is rare for a painter to disappear from the history of art. In 1455 the Sienese Republic had Alfei make maps of Orbetello even though he was not a cartographer or an engineer. Between 1458 and 1462 he was involved in the construction of a bridge over the Arbia, and it is not clear what a painter has to do with a bridge. Siena commissioned him to paint its coat of arms in various parts of the state; but it's a black and white shield, so simple it doesn't require a painter. Why did he take months to do this? He has relationships with high-ranking figures who entrust him with tasks and praise him such as the Benvoglienti, the Tricerchi, the Martinuzzi and the Ottieri, he represents the Republic several times in negotiations with the Holy See, in 1460 he was vicar in Rigomagno, in 1466 in Montorgiali, perhaps he

was castellan in Castiglion d'Orcia, in 1469 and 1481 scribe of the gabelle in Montalcino and in 1484 he was vicar in Vergelle. His origin is strange, the surname Alfei is from the Marche and after him it no longer appears in Sienese documents. How could a foreigner, whose only asset was (according to art historians) a modest pictorial ability, have relationships with such VIPs and such lucrative commissions? The works, the costs paid and the time taken (both high) do not seem proportionate, Anabel Thomas documents all these inconsistencies and assumes that Alfei's varied assignments were the cover of an espionage activity for the Republic of Siena: an artist was a perfect spy, he could move anywhere without arousing suspicion. The hypothesis appears supported by Alfei's letters remaining in the archives, in which detailed descriptions of important people in the places where he worked can be read. A fascinating historical and pictorial enigma. Stefano Cinelli Colombini.

GIAMPIERO CAGLIANONE, *Note sulla Pia di Dante fra letteratura e bibliografia*

L'articolo mostra l'evolversi bibliografico dei testi letterari relativi alla figura di Pia de' Tolomei che, affermatasi nel periodo romantico tramite i generi letterari della novella in versi, del romanzo storico, e in ambito popolare della ballata e della poesia estemporanea, assumerà anche attraverso l'ambito teatrale una valenza generalizzata ponendola in tal modo a disposizione di un vasto pubblico popolare.

GIAMPIERO CAGLIANONE, *Notes on Dante's Pia between literature and bibliography*

The article shows the bibliographical evolution in the literary Italian works around the dantesque figure of Pia de' Tolomei, from XIX century (1822, first modern edition) up to XX (1980, last works); established during the romantic period through the novel in

verse, historic novel, ballades and afterwards with extemporaneous poetry, will hire with the theatre a generalized influence and making available to a large popular audience.

VERONICA RANDON, *Il Pontefice e lo Scultore*

Antonio Federighi è uno degli artisti più importanti della Siena del Rinascimento. Architetto e scultore, Federighi è stato oggetto di studi recenti che hanno indagato il suo rapporto con il suo mecenate e committente, il Papa Pio II Piccolomini. Il documento inedito conservato presso l'Archivio dei Notari di Lucca, che viene reso noto all'interno di questo contributo, fornisce una preziosa testimonianza del suo legame con il pontefice, avvalorando inoltre l'ipotesi di una sua discendenza dalla famiglia senese dei Tolomei.

VERONICA RANDON, *The Pontiff and the Sculptor*

Antonio Federighi is one of the most important artists of Renaissance in Siena. As an architect and sculptor, Federighi was the subject of recent studies that investigated his relationship with his patron and client, the Pope Pio II Piccolomini. The unpublished document, kept at the "Archivio dei Notari" of Lucca, that is presented within this text, provides valuable evidence of his link with the Pope, and also supports the hypothesis of his descent from the Sienese family of Tolomei.

MARIO CIGNONI, *Il miniatore senese Bernardino Cignoni*

Un attento riesame e confronto di decorazioni miniate presenti in vari corali della Libreria Piccolomini del duomo di Siena, porta a rivedere alcune attribuzioni, per altro ipotetiche, fatte in passato e a riconoscervi invece la mano del miniatore Bernardino Cignoni, in giovane età. Questa nuova situazione conduce anche ad attribuire a lui

parte delle decorazioni in un noto Plinio del Victoria and Albert Museum di Londra, commissionato da Gregorio Loli Piccolomini, e la miniatura del frontespizio di una copia del celebre incunabolo del Lattanzio – primo libro stampato in Italia con la data impressa nel colophon (Subiaco, 29 ottobre 1465) – conservata alla biblioteca Casanatense di Roma.

MARIO CIGNONI, *The Sienese miniaturist Bernardino Cignoni*

A deep exam and the comparison of illuminated decorations in some choir books of the Piccolomini Library of the cathedral of Siena, leads to a revision of hypothetical attributions, made in past times, and to discover in them the hand of the illuminator Bernardino Cignoni,. This new situation leads also to attribute to him part of the decoration of a known Plinius of the Victoria and Albert Museum (London), commissioned by Gregorio Loli Piccolomini, and the illumination of a copy of the renowned incunabulus of Lactantius – the first book printed in Italy with the date marked in the colophon (Subiaco, October 29, 1465) – kept in the Casanatense Library of Rome.

VITO ZITA, *Senesi sconosciuti in Africa* (seconda parte)

Nella seconda e ultima parte di questo articolo, si parla della triste vicenda della colonia agricola di Sciotel fondata da Padre Giovanni Stella. Uno degli attori principali di questa vicenda è il senese Ferdinando Bonichi che partecipò alla costituzione della società “Colonia italo-africana di Sciotel” insieme a Pompeo Zucchi ed altri italiani presenti in Egitto. Dopo il fallimento di questa iniziativa si analizzano le critiche e le ipotesi di riapertura della colonia agricola concluse senza alcun successo.

VITO ZITA, *Unknown Sienese in Africa* (part two)

In the second and final part of this article, we talk about the sad story of the agricultural colony of Sciotel founded by Father Giovanni Stella. One of the main actors in this story is the Sienese Ferdinando Bonichi who participated in the establishment of the “Italian-African Colony of Sciotel” company together with Pompeo Zucchi and other Italians present in Egypt. After the failure of this initiative, we analysed the criticisms and the hypotheses of reopening the agricultural colony which ended without any success.



Concerto del pianista Mario Margiotta, omaggio a Nino Rota, "il musicista di Fellini", 20 ottobre 2023.



96 "Franci Chamber Ensemble", concerto di musiche di Rossini, Mozart, Faurè e Poulenc, 24 ottobre 2023.

# Attività culturali dei Rozzi nel secondo semestre del 2023

Dopo la consueta pausa estiva e la corsa di due emozionanti carriere paliesche, il 22 di settembre abbiamo ripreso le nostre attività culturali ospitando la premiazione dell’“VIII Premio Letterario Città di Siena” che ha visto tra i vincitori Valerio Cencini con “Stanotte dormo sulla luna” per le opere edite, Nicola d’Andrea con “Sipario! Che il gioco abbia inizio” per le opere inedite, Antonio Luna con “L’Italia (ri)nasce dai borghi” per la saggistica ed altri ancora.

Dal 30 settembre al 19 novembre, in collaborazione con Siena Awards, i nostri tre salotti da conversazione hanno ospitato la mostra fotografica “The Ameriguns” di Gabriele Galimberti partecipante al “Siena Award Festival 2023”. Le 16 grandi immagini presentate hanno riscosso unanimi consensi sia tra i nostri soci che nei numerosi visitatori.

Il 20 ottobre nella Sala degli Specchi Il pianista Mario Margiotta ha fatto sognare il folto pubblico con un omaggio a Nino Rota “Il musicista di Fellini”, eseguendo brani tratti dalle colonne sonore di celebri film di Fellini come *La Dolce Vita*, *La Strada*, *I Vittelloni*, *Amarcord*, ma anche, tra gli altri, dal Barbiere di Siviglia di Rossini, dal notturno op.9 di Chopin o dal film *Il Padrino*.

Quattro giorni più tardi la “Franci Chamber Ensemble” ha proposto un concerto di musiche di Rossini, Mozart, Fauré e Poulenc. Bravissimi gli interpreti Xiaohe Yin (soprano), Zije Sun, Xing Zhinuo, Giorgio Barni e Matteo Fossi (pianoforte), Niccolò Emanuele Rossi e Irene Fiorino (oboe), Matteo Fabbrini (clarinetto), Lorenzo Vagnetti (fagotto), Giovanni Montanaro (corno) e Francesco Anichini (flauto).

Il 6 di novembre Giulio Aldinucci ha presentato una performance musicale con la partecipazione di Stefano Jacoviello al pianoforte e Giovanni Vai al clarinetto, mentre il giorno successivo la nostra amica Laura

Polverelli (mezzo-soprano) con l’accompagnamento al pianoforte di Alessandra Gentile ci ha deliziato, come suo solito, con musiche di Wagner e di Verdi.

Il 17 novembre nella Sala degli Specchi è stato proiettato il documentario sui bottini, pozzi e fonti a Siena a cura di Maurizio Bianchini con musiche originali di Fabio Pianigiani e per la regia di Marco Tuveri dal titolo “*Siena e l’Acqua*”. La bellezza delle immagini e la magia delle musiche hanno catturato l’attenzione dei numerosissimi presenti.

Dopo alcuni anni dal convegno - ritardo dovuto anche alla famigerata pandemia - il 24 novembre sono stati presentati gli atti di “*Quistioni e Chasi dei Rozzi di Siena. Riflessioni su un manoscritto*”. Dopo il saluto del nostro Arcirozzo Alfredo Mandarini, ha presentato il lavoro Luca D’Onghia, con gli interventi di Claudia Chierichini e Marzia Pieri, sempre molto brave ed esaustive, e Mario De Gregorio nel ruolo di moderatore.

La programmazione del mese di dicembre ha avuto inizio il 13 con il “Concerto di Natale” in collaborazione con l’Istituto Superiore di Studi Musicali “Rinaldo Franci” che, come di consuetudine, ha riscosso molti applausi, per continuare il 15 con una conferenza su Enzo Balocchi nel centenario della nascita con l’intervento di Rosy Bindi, Giovanni Buccianti, Massimo Bianchi, Giandomenico Comporti, Massimiliano Bellavista e Achille Mirizio, amici ed ottimi conoscenti del Professor Balocchi.

Infine, il 16 Felicia Rotundo e Maurizio Bianchini hanno presentato il n. 59 della nostra rivista accompagnati dalle musiche, tra gli altri, di Rossini, Monti, Duarte e Joplin magistralmente suonate dal flauto ed ottavino di Sara Ceccarelli, dal mandolino e chitarra di Marta Marini e dal clarinetto ed oboe di Silvia Golini componenti il gruppo “Trio Tremisse” molto apprezzato e molto applaudito da una Sala degli Specchi attenta ed affollata.



“Siena e l’acqua”, proiezione del documentario sui bottini, pozzi e fonti a Siena, a cura di Maurizio Bianchini, con musiche originali di Fabio Pianigiani e per la regia di Marco Tuveri, 17 novembre 2023.



98 Conferenza in ricordo del centenario della nascita di Enzo Balocchi, 15 dicembre 2023.

## RINGRAZIAMENTI:

Si ringraziano tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione di questo numero della Rivista e in particolare, oltre ai redattori e a quanti sono citati nei relativi articoli:

Anabel Thomas

Contrada della Selva

Contrada della Torre

Costanza Bianciardi

## REFERENZE FOTOGRAFICHE\*

*Archivio Alinari, p. 6*

*Archivio di Stato di Siena, pp. 47, 51, 52*

*Archivio di Stato di Lucca, p. 77*

*Archivio della Contrada della Selva, p. 24*

*Archivio della Contrada della Torre, pp. 32, 33*

*Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena, p. 78*

*Museo di San Donato - Monte dei Paschi di Siena, p. 34*

*Museum Victoria and Albert - Londra, p. 78*

\* Quando non diversamente indicato le immagini sono state fornite dagli autori o estratte dall'Archivio dell'Accademia dei Rozzi. L'editore resta a disposizione degli aventi diritto per adempiere ad eventuali obblighi in materia di riproduzione delle immagini

## Indice

ALFREDO MANDARINI, <i>I primi trent'anni della Rivista: 1994-2024</i> .....	pag. 4
STEFANO LANDI, <i>Tecnica d'esecuzione della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi</i> .....»	7
MARIO ASCHERI, <i>Lodovico Zdekauer (1855-1924), un personaggio da ricordare.</i> <i>Centenario del grande storico di Siena, fervido collaboratore dei Rozzi</i> .....	19
MASSIMO BIANCHI, <i>Il fascismo “atipico” di Mino Maccari</i> <i>e il suo rapporto con la città di Siena</i> .....»	25
CECILIA PAPI, <i>Fatti e misfatti a Siena nel Seicento.</i> <i>Le memorie di un ebreo senese (1625-1633)</i> .....	35
STEFANO CINELLI COLOMBINI, <i>L'enigma Alfei, pittore montalcinese</i> <i>e (forse) spia della Repubblica di Siena</i> .....»	49
GIAMPIERO CAGLIANONE, <i>Note sulla Pia di Dante fra letteratura e bibliografia</i> .....»	55
VERONICA RANDON, <i>Il Pontefice e lo Scultore.</i> <i>Considerazioni a margine di un documento inedito su Antonio Federighi</i> .....»	73
MARIO CIGNONI, <i>Il miniatore senese Bernardino Cignoni</i> .....	79
VITO ZITA, <i>Senesi sconosciuti in Africa</i> (parte seconda) .....	83
<i>Sommari/Abstracts</i> .....	91
<i>Attività culturali dei Rozzi nel secondo semestre del 2023</i> .....»	97



## **COLLEGIO DEGLI OFFIZIALI**

ALFREDO MANDARINI

*Arcirozzo*

LORENZO BOLGI

*Vicario*

PAOLO BALESTRI

*Consigliere*

MAURIZIO BIANCHINI

*Consigliere*

PAOLO NANNINI

*Conservatore della Legge*

CLAUDIO GIOMINI

*Provveditore*

ROBERTO BOCCUCCI

*Bilancere*

MARCO FEDI

*Tesoriere*

VALENTINO MARTONE

*Cancelliere*

FELICIA ROTUNDO

*Cancelliere*