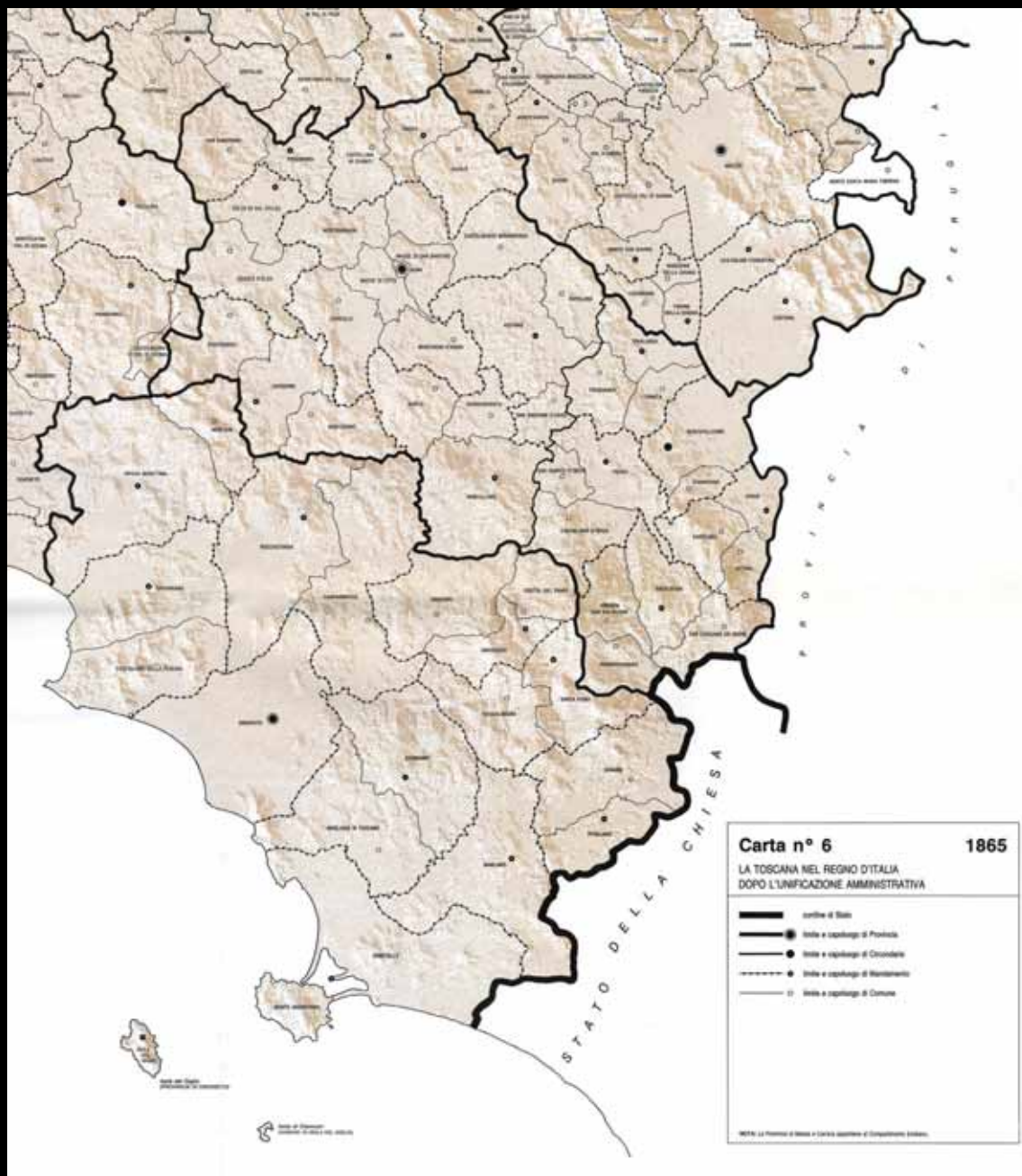




ACCADEMIA DEI ROZZI



1. La Toscana nel Regno d'Italia dopo l'unificazione amministrativa, part. della Provincia di Siena, anno 1865.

La provincia di Siena nel 1863 nella relazione del Prefetto Annibale Ranuzzi

di DONATO D'URSO

I prefetti rappresentarono dopo l'Unità il nuovo Stato liberale, di fronte a un'opinione pubblica talvolta scettica e diffidente, con i lombardi e i toscani delusi nelle loro aspettative di maggiore autonomia, non pochi meridionali nostalgici della vecchia dinastia, la Chiesa ovunque tenacemente ostile. Lo storico Ernesto Ragionieri ha parlato di «ossessione unitaria ed accentratrice» dei governi del tempo¹, Gaetano Salvemini coniò il termine «prefettocrazia»² ma, in verità, scrisse di peggio: «Se Lombroso preparasse una nuova edizione dell'*Uomo delinquente*, dovrebbe dedicare un intero capitolo a quella forma di delinquenza politica perniciosissima, che va sotto il nome di prefetto italiano»³. Altri studiosi hanno invece sottolineato la funzione sostanzialmente positiva che i prefetti seppero svolgere, legittimando il sistema liberale in periferia⁴. L'*italianizzazione* del paese incontrò non lievi ostacoli: a Torino, nel 1860, l'aristocrazia era tanto ostile alla lingua nazionale che, quando fu avviata una raccolta di firme di quelli che s'impegnavano a usare l'italiano, i sottoscrittori non superarono la quarantina⁵.

All'inizio, non fu facile il compito di quelli che Giovanni Spadolini definì con bella espressione «clero laico» della nazione. Le oligarchie locali si lamentavano di leggi alpestri e proconsoli burbanzosi. I prefetti avvertivano talvolta l'isolamento ma «lo vivevano, quasi orgogliosamente, come soldati in una fortezza chiusa e assediata, ma dominante»⁶. La mobilità della burocrazia divenne fattore di unificazione poiché, più che lo studio letterario, fu la necessità di parlare col linguaggio delle leggi a imporre all'Italia dialettologa un idioma comune⁷. Ci furono impiegati che «mostrarono grande disprezzo per le abitudini che trovarono nelle nuove residenze, magnificarono e rimpiansero il loro paese nativo, e furono ricambiati, com'è naturale, con altrettanto disprezzo ed antipatia»⁸.

Il prefetto era custode dell'ordine costituito ma anche, se ne aveva le capacità, suscitatore di energie nella realtà locale, organizzatore e propulsore di iniziative, capace di esprimere una *leadership* non particolaristica⁹. Nella scala sociale occupava un posto di rispetto, anzi di

¹ E. Ragionieri, *Politica ed amministrazione nella storia dell'Italia unita*, Roma 1979, p. 92.

² G. Salvemini, *Italia scombinata. Il collegio uninominale*, «Il Mondo», 11 maggio 1954, riprodotto in *Scritti vari 1900-1957*, a cura di G. Agosti-A. Galante Garrone, Milano 1978, p. 869.

³ G. Salvemini, *Federalismo e regionalismo*, «Il Ponte», luglio 1949, riprodotto in *Movimento socialista e questione meridionale*, a cura di G. Arfè, Milano 1973, p. 629.

⁴ R. Romanelli, *Centralismo e autonomie*, in *Storia dello Stato italiano dall'Unità a oggi*, a cura di R. Romanelli, Roma 1995, p. 139.

⁵ G. Capurro Picchi, *La donna nella storia del Piemonte dal 1861 al 1922*, in *Aspetti dell'attività femminile in Piemonte*

negli ultimi cento anni, Torino 1963, p. 24.

⁶ F. Bartocchini, *Roma nell'Ottocento: il tramonto della città santa, nascita di una capitale*, Bologna 1985, p. 465.

⁷ S. Sepe, *Amministrazione e 'nazionalizzazione': il ruolo della burocrazia statale nella costruzione dello Stato unitario (1861-1890)*, in *Dalla città alla nazione: borghesie ottocentesche in Italia e in Germania*, atti del convegno, Trento 21-23 maggio 1992, a cura di M. Meriggi-P. Schiera, Bologna 1993, pp. 307-309.

⁸ G. Gadda, *La burocrazia in Italia*, «Nuova Antologia», I (1866), vol. 3, p. 392.

⁹ A. Aquarone, *Accentramento e prefetti nei primi anni dell'Unità*, in *Alla ricerca dell'Italia liberale*, Napoli 1972, p. 162.

assoluto rilievo, cosicché il problema delle spese di rappresentanza tornava continuamente sul tavolo: c'era chi sosteneva che si governava bene non con i ricevimenti, i balli e i pranzi ma con la giustizia, la probità e l'imparzialità; altri sottolineavano che c'erano ineludibili obblighi di società e senza un congruo fondo-spesa si sarebbe creata una casta di prefetti provenienti solo dalla classe dei ricchi¹⁰.

Il prefetto esercitava un controllo sulle amministrazioni locali, ma non sugli uffici periferici delle amministrazioni centrali¹¹. «Era un'estensione del Ministero degli Interni, con il suo noto interesse per l'ordine pubblico e per 'fare' le elezioni. Gli altri ministeri potevano invece esercitare il loro potere nelle provincie senza essere soggetti al suo controllo»¹². Come disse all'epoca il ministro Carlo Cadorna: «Ora i prefetti hanno tutto, meno i tre quarti del tutto»¹³.

Talvolta la carriera era troncata da repentine rimozioni, causate da fatti che avevano turbato l'ordine pubblico oppure dalla sconfitta alle elezioni dei candidati ministeriali (quanto di peggio potesse capitare).

Il licenziamento *ad nutum principis*, nato sul piano della tecnica di un'amministrazione personale e privatistica, si è dunque con il tempo trasformato in un potere di rilevanza esclusivamente politica [...]. Le parziali epurazioni della classe prefettizia che hanno regolarmente seguito i più radicali mutamenti politici della nostra storia sono state fondate non tanto su manifestazioni di positivo dissenso nei confronti del nuovo orientamento politico,

quanto sulla compromissione e l'allineamento che avevano caratterizzato i rapporti della classe prefettizia col precedente regime. Il che prova appunto che il ruolo storico giocato dal potere di licenziamento è stato prevalentemente quello di un fattore persuasivo e dissuasivo nello stesso tempo, sempre efficace ai fini del raggiungimento della disponibilità del corpo prefettizio alla politica governativa¹⁴.

Il ritratto di questi alti funzionari dello Stato può essere riassunto nelle parole che Giovanni Giolitti indirizzò a uno di essi: «Un prefetto non può avere altri amici che quelli del ministero»¹⁵. Francesco Saverio Nitti così ricordò un navigato prefetto del suo tempo: «Mi diceva che quando deputati si recavano a vederlo per sollecitare concessioni o favori di governo, egli non chiedeva mai se erano conservatori o liberali e nemmeno socialisti o repubblicani, ma soltanto se erano amici del governo, cioè ministeriali»¹⁶.

L'osmosi tra politica e amministrazione comportava che deputati diventassero prefetti e viceversa, generali facessero gli ambasciatori, tutti ambissero a diventare senatori. La classe dirigente ottocentesca era interscambiabile e, fatto da non trascurare, sovente i legami tra gli appartenenti a questa *élite* erano di amicizia personale o parentela.

Prefetti e sottoprefetti, oltre che di alloggio di servizio e spese di rappresentanza, godevano anche della garanzia amministrativa, venuta meno solo nel secondo dopoguerra con sentenza della Corte costituzionale: in sostanza, solo l'autorità politica poteva chiamarli a rispondere

¹⁰ G. De Cesare, *La formazione dello Stato unitario: 1860-1871*, Milano 1978, p. 152.

¹¹ R. Romanelli, *Centro e periferie: l'Italia unita*, in *Il rapporto centro-periferia negli stati preunitari e nell'Italia unificata*, Roma 2000, p. 226.

¹² S. Tarrow, *Tra centro e periferia: il ruolo degli amministratori locali in Italia e in Francia*, Bologna 1979, pp. 50-51.

¹³ A. Gallo Carrabba, *Tutto, meno i tre quarti del tutto: i prefetti nel processo di unificazione nazionale*, «Annali prefettizi», I (2015), pp. 23-93.

¹⁴ P. Casula, *I prefetti nell'ordinamento italiano*, Milano 1972, pp. 166-167.

¹⁵ F. Fonzi, *Crispi e lo Stato di Milano*, Milano 1965, pp. 38-39.

¹⁶ E. Flores, *Eredità di guerra*, Roma 1947, p. 19.



2. Annibale Ranuzzi.

degli atti compiuti nell'esercizio delle funzioni e, per avviare un procedimento penale, occorre il parere del Consiglio di Stato e l'autorizzazione del re¹⁷.

In questo quadro ordinamentale e sociale sinteticamente delineato, nel primo decennio unitario si avvicendarono a Siena i seguenti prefetti:

- Francesco Finocchietti sino al novembre 1861
- Luigi Zini dal novembre 1861 al giugno 1862
- Francesco Elia dal luglio 1862 al gennaio 1863
- Annibale Ranuzzi dal gennaio 1863 al giugno 1865
- Federico Papa dal giugno 1865 al settembre 1867
- Angelo Maria Paganuzzi dal settembre 1867 all'ottobre 1868
- Giuseppe Cornero dall'ottobre 1868 al gennaio 1873¹⁸.

Oggetto della ricerca è la relazione tenuta nel settembre 1863 da Annibale Ranuzzi al Consiglio provinciale di Siena.

Ranuzzi non era un funzionario di carriera ma proveniva, si direbbe oggi, dalla società civile, dal *milieu* dei moderati emiliani che facevano capo a Marco Minghetti. Se il compito principale dei prefetti era portare consenso al gruppo dominante conquistando l'appoggio delle *élites* locali - in un contesto di diritto al voto riconosciuto a meno del 2% della popolazione maschile adulta - non è affatto strano che personaggi, senza particolare e talvolta nessuna esperienza di uffici, fossero incaricati di reggere una provincia come rappresentanti del governo. È quello che accadde a Ranuzzi.

Apparteneva a famiglia patrizia di Bologna, dove nacque nel febbraio 1810. Studiò presso i frati barnabiti e più tardi storia e filosofia all'università, ma è ricordato soprattutto come uomo di scienza, per avere promosso e coltivato con passione gli studi geografici. Autore di numerose pubblicazioni¹⁹, membro corrispondente dell'autorevole *Royal Geographical Society* di Londra, promosse l'*Annuario geografico italiano* e organizzò una rete nazionale tramite l'Ufficio di corrispondenza geografica.

Politicamente era collocato su posizioni neoguelfe e, all'inizio, apprezzò le timide riforme liberali di Pio IX, auspicando l'adesione del papa alla causa italiana, poi finì per appoggiare decisamente la politica del Piemonte sabauda. Grazie anche allo stretto legame con Minghetti, fu assiduo collaboratore di periodici e giornali e poi coinvolto nell'amministrazione della cosa pubblica.

Nelle vicende travolgenti del 1848, Ranuzzi, che aveva contribuito alla nascita a Bologna della Guardia civica, dopo lo scoppio della

¹⁷ La garanzia amministrativa era riconosciuta anche ai sindaci, quando esercitavano funzioni di ufficiale di governo.

¹⁸ Giuseppe Natoli, nominato nel giugno 1862, non assunse le funzioni.

¹⁹ Pubblicazioni di Annibale Ranuzzi: *Memorie scelte di geografia, viaggi e costumi*, Bologna 1837; *Saggio di geografia pura ovvero primi studi sull'anatomia della terra*, Bologna 1840; *Sulle fonti donde deriva agli studi geografici il loro attuale incremento: brevi considerazioni di Annibale*

Ranuzzi, Bologna 1841; *Sunto delle navigazioni e scoperte al Polo Australe*, s.l. 1841; *Il Texas, della sua condizione presente, del suo avvenire politico e commerciale*, Bologna 1842; *Progetto di navigazione sull'Amazzone*, Bologna 1842; *Spedizione inglese sul Niger*, Bologna 1842; *Intorno allo stato attuale delle nostre cognizioni orografiche*, Bologna 1842; *Sulla opportunità di promuovere la coltivazione dell'olivo nella provincia bolognese, discorso letto alla società agraria di Bologna dal socio onorario conte Annibale Ranuzzi*, Bologna 1845.

segue tavola I: Superficie e caratteristiche demografiche dei singoli Comuni della Toscana

COMUNE	Superficie terri- toriale ha	Ammontare della popolazione			Incremento medio annuo ‰ abitanti		Nati-vivi ‰ abitanti				Morti ‰ abitanti		
		1821	1861	1881	dal 1821 al 1861	dal 1861 al 1881	1820/21	1860/61	1880/81	1880/81	1880/81	1880/81	
Regione di pianura													
2. Agliana	1.341	2.799	2.731	4.231	7,2	7,5	44,8	34,4	39,6	47,4	38,3	33,3	
10. Montale	3.192	2.798	2.730	4.331	7,2	7,5	39,0	45,0	45,0	28,2	34,0	29,8	
19. Serravalle Pistoiese	4.154	3.650	3.649	2.863	8,1	7,5	44,4	42,0	37,9	38,2	31,1	29,3	
20. Tizzana	4.593	6.277	8.696	10.136	8,1	7,9	49,7	39,1	40,8	31,0	32,6	33,0	
PROVINCIA DI SIENA													
Regione di montagna													
1. Abbadia San Salvatore	5.892	1.599	4.233	3.569	9,4	18,8	52,5	34,0	40,7	31,3	48,6	49,3	
7. Castiglione d'Orcia	14.184	2.280	4.447	4.011	7,6	5,1	44,5	39,8	40,6	30,3	31,3	32,7	
20. Piancastagno	6.970	2.172	3.424	3.623	11,5	2,8	53,0	49,4	46,4	39,2	24,8	33,3	
24. Radiconfi	11.846	1.998	2.721	2.703	7,8	-0,3	41,0	43,0	33,3	30,5	24,6	23,7	
27. San Casciano dei B.	9.186	2.483	3.218	3.405	6,5	2,8	46,7	43,5	35,5	34,6	27,7	31,1	
Regione di collina													
2. Asciano	21.550	5.747	7.315	6.805	6,0	-3,6	45,6	47,6	37,5	35,5	37,9	28,1	
3. Buonconvento	6.428	2.387	3.164	3.338	7,1	2,7	44,8	35,1	36,9	41,9	35,7	30,6	
4. Canole d'Elia	14.863	3.263	4.295	4.277	3,2	-0,2	44,0	34,7	33,7	28,7	25,8	18,2	
5. Castellina in Chianti	9.943	2.760	3.252	4.552	4,1	17,0	23,2	20,1	18,0	23,2	20,1	18,9	
6. Castelnuovo Berardenga	17.703	6.700	7.607	7.821	3,2	1,7	43,3	38,0	33,4	32,5	30,2	24,7	
8. Cetona	3.319	2.517	4.049	4.284	12,0	2,8	54,4	37,1	37,8	45,3	25,7	25,9	
9. Chiusdino	3.622	1.898	2.384	2.592	5,7	4,2	39,0	39,4	39,4	32,1	35,7	31,3	
10. Chiusi	14.181	3.039	3.566	3.910	3,6	4,6	42,7	40,1	33,3	33,0	32,0	24,8	
11. Chiusi	5.806	2.879	4.306	5.017	10,1	7,7	32,5	45,3	37,1	32,7	32,5	23,5	
12. Colle di Val d'Elsa	9.221	4.779	7.752	8.639	13,8	5,4	43,8	38,0	33,0	37,1	27,1	29,4	
13. Gaiole in Chianti	12.899	3.832	5.542	5.134	9,3	-3,8	44,1	20,2	31,8	33,1	23,3	21,2	
14. Montalcino	24.362	5.839	7.540	7.851	6,4	2,0	41,6	34,8	37,3	37,2	30,4	33,4	
15. Montepulciano	16.558	8.818	12.671	13.387	9,1	2,8	44,6	20,1	34,7	36,2	36,0	39,0	
16. Montepulciano	9.949	2.779	3.515	3.538	5,9	4,4	45,7	30,7	32,6	30,3	24,8	20,6	
17. Montepulciano	10.575	2.155	3.859	4.142	14,6	3,5	43,5	37,1	36,5	35,7	34,0	25,8	
18. Monticiano	10.945	834	2.611	2.907	28,9	5,4	57,6	37,5	37,5	43,2	31,4	26,6	
19. Murlo	11.479	1.643	2.572	3.050	11,3	8,4	41,4	35,0	33,1	47,8	28,0	20,7	
21. Pienza	12.253	2.781	3.999	3.256	4,3	-0,7	38,8	42,7	36,6	30,2	20,9	38,1	
22. Poggibonsi	7.073	4.755	7.149	8.440	10,2	8,3	37,2	36,1	35,2	31,1	29,8	24,1	
23. Radda in Chianti	8.056	2.467	3.028	3.089	5,1	1,0	42,2	48,9	33,7	25,9	26,4	20,7	
25. Radicondoli	13.253	1.768	2.832	2.836	19,7	-0,2	39,7	35,6	31,0	30,7	23,9	21,6	
26. Rapolano Terme	8.308	3.944	3.996	4.179	6,8	2,1	43,7	37,0	38,0	38,1	31,8	29,0	
28. San Gimignano	13.883	4.977	7.425	8.524	10,1	6,9	47,0	34,6	34,6	40,2	28,0	25,9	
29. San Giovanni d'Asso	6.636	1.944	2.608	2.579	7,4	-0,6	41,7	27,2	32,2	32,6	11,8	15,7	
30. San Quirico d'Orcia	4.217	1.416	1.652	1.810	8,1	-1,6	45,9	40,5	35,2	42,4	34,8	33,0	
31. Sarteano	8.222	3.456	4.423	4.615	7,7	2,1	50,4	43,4	34,2	35,6	40,7	28,4	
32. Siena	11.871	25.204	31.345	33.939	5,5	4,0	47,7	44,2	26,4	39,6	23,5	29,6	
33. Sinigaglia	7.860	6.381	8.330	8.800	5,9	2,7	41,6	41,1	35,0	32,1	23,5	29,6	
34. Sovicille	14.276	6.724	7.115	7.422	1,4	2,2	38,8	39,8	31,4	30,9	26,3	19,6	
35. Territa di Siena	5.836	3.371	4.452	4.676	6,9	2,5	43,0	37,3	31,2	36,8	29,9	11,8	
36. Trequanda	6.410	1.750	2.555	2.554	9,5	0,1	33,1	41,9	38,8	33,1	33,3	29,0	

3. Tavola dei Comuni della Provincia di Siena con relativa superficie e dati sulla popolazione negli anni 1821, 1861 e 1881.

prima guerra d'indipendenza contro l'Austria, fece parte della delegazione che recò a re Carlo Alberto le congratulazioni del popolo felsineo per le vittorie di Goito e Peschiera²⁰. Nel luglio 1848, ricoprendo il grado di maggiore, Ranuzzi fu chiamato a far parte del comitato di guerra, benché non avesse grande esperienza di cose militari.

Il sogno dei patrioti liberali si infranse dopo la sconfitta di Custoza e l'armistizio Salasco. Nelle Legazioni il potere temporale della Chiesa fu restaurato grazie alle armi austriache. Nel luglio 1849 Ranuzzi, per avere proposto in consiglio comunale una mozione che chiedeva la conservazione dello statuto, fu messo agli arresti domiciliari dalle autorità di occupazione.

La sua scelta di campo divenne netta e fu preclusa qualsiasi possibilità di compromesso col vecchio regime.

Sposato con Domenica Rodriguez y Laso, ebbe quattro figli: iscrisse la primogenita Emma al rinomato collegio torinese diretto da Costanza d'Azeglio, il che gli consentì di tenere contatti con gli ambienti politici del moderatismo piemontese. Nei vari viaggi s'assunse il rischio di trasportare materiale di propaganda che, se rinvenuto, avrebbe comportato pene gravissime.

Nel 1856 firmò il memorandum redatto da Minghetti sulle condizioni dello Stato pontificio²¹. Nel 1859, in occasione

²⁰ «L'Unità» del 7 giugno 1848.

²¹ Sui rapporti con Marco Minghetti: M. Minghetti, *Miei ricordi*, I-II-III, Torino 1888-1890; *Carteggio tra Marco*

Minghetti e Giuseppe Pasolini, a cura di G. Pasolini, I-II-III-IV, Bologna 1924-1930.

dei rivolgimenti provocati dalla seconda guerra d'indipendenza, assunse un ruolo di mediazione e fu lui ad accompagnare fuori da Bologna - tutelandone l'incolumità - il cardinale legato Milesi-Pironi, non più protetto dalle baionette austriache. Salito decisamente alla ribalta, in giugno Ranuzzi fu scelto dalla giunta provvisoria di governo come intendente, colle attribuzioni della cessata Legazione²². L'incarico fu confermato il mese dopo dal commissario straordinario Massimo d'Azeglio²³. Eletto deputato all'Assemblea nazionale delle Romagne, partecipò al voto contro il mantenimento del potere temporale e a favore dell'annessione al regno di Sardegna²⁴.

Ranuzzi, di cui è provata l'iniziazione massonica²⁵, nel marzo 1860 fu trasferito a Modena come intendente generale, passò poi a Chieti nel luglio 1861²⁶. Nella sede di Siena, che fu l'ultima della carriera, ricoprì l'incarico prefettizio dal gennaio 1863 al giugno 1865.

All'epoca il prefetto era anche presidente della Deputazione, cioè dell'organo esecutivo dell'amministrazione provinciale e in tale veste, ogni anno, all'apertura della sessione ordinaria di settembre, presentava al consiglio una relazione ricognitiva e propositiva, di cui qui si tratta²⁷.

La provincia di Siena aveva una popolazione di circa 195.000 abitanti, suddivisi in 38 comuni, raggruppati nei due circondari

di Siena e Montepulciano. In relazione alla superficie complessiva, la provincia aveva la più bassa densità di popolazione, preceduta solo da Grosseto. Non era stato ancora attuato l'ordinamento di stato civile che affidava ai comuni la tenuta dei registri anagrafici e si continuava a fare riferimento a quelli parrocchiali, il che era giudicato non favorevolmente da Ranuzzi.

L'ultima leva aveva compreso 1775 giovani, di cui ben 456 erano stati riformati per malattie varie, gracilità, deformazioni e statura insufficiente, il che dimostra quanto fosse inadeguato il nutrimento e la tutela sanitaria della parte più povera della popolazione. Il fenomeno della renitenza era comunque di scarso rilievo.

Ranuzzi, restando nel campo dei servizi armati, mosse rilievi all'organizzazione della Guardia Nazionale²⁸. Soprattutto nei comuni rurali la popolazione maschile non vedeva di buon occhio quel servizio nuovo, che s'aggiungeva a quello militare che per anni sottraeva braccia preziose all'economia delle famiglie.

Nella relazione al Consiglio provinciale Ranuzzi, quasi per debito d'ufficio, pronunziò parole di elogio nei confronti di chi gestiva la *res publica*, ma non mancò di dire che «l'amministrazione comunale soffre tutta l'agonia d'un passato che lentamente dispare,

²² A. Ventrone, *L'amministrazione nello Stato pontificio dal 1814 al 1870*, Roma 1942.

²³ *Gli archivi dei governi provvisori e straordinari 1859-1861. Romagne, provincie dell'Emilia*, Roma 1961, pp. 8, 14, 27, 179.

²⁴ G. Finali, *L'Assemblea dei rappresentanti del popolo delle Romagne*, Bologna 1859; A. Drei, *L'Assemblea delle Romagne*, in «Storia e Futuro», n. 21, novembre 2009.

²⁵ C. Manelli-E. Bonvicini-S. Sarri, *La massoneria a Bologna dal XVIII al XX secolo*, Tricase 2014, pp. 66, 78.

²⁶ *Proposta al Consiglio provinciale dell'Abruzzo per la fondazione di un collegio agrario in Chieti fatta dal prefetto Annibale Ranuzzi nella tornata del 7 novembre 1861*, s.l. 1861.

²⁷ *Relazione del Prefetto della provincia di Siena sullo stato economico ed amministrativo della provincia medesima*, Siena, Sordomuti 1863 e Firenze, Stamperia sulle logge del grano, 1863.

²⁸ Lo Statuto Albertino del 1848 istituì una milizia comunale, poi denominata Guardia Nazionale, destinata a difendere la monarchia e i diritti statutari, a «mantenere l'obbedienza delle leggi, conservare o stabilire l'ordine e la tranquillità pubblica, secondando all'uopo l'Esercito nella difesa delle frontiere e coste marittime, assicurare l'integrità e l'indipendenza dello Stato». Le spese di armamento erano a carico dello Stato, quelle di accasermamento e amministrative gravavano sui comuni. I gradi erano analoghi a quelli dell'esercito ma ufficiali e sottufficiali erano eletti dai militi. Ogni comune doveva organizzare una compagnia e i singoli reparti dipendevano innanzitutto dai sindaci. Soltanto in via eccezionale la Guardia Nazionale operava fuori dei confini municipali. Con gli anni, venne meno la esigenza di avere una milizia cittadina armata e si diffuse anche il disinteresse tra gli arruolati. Infine, nel 1876 la Guardia Nazionale fu soppressa.

le incertezze di un mutamento di ordine, il conflitto d'interessi». Molti uffici non avevano organici regolari e s'avvalevano di personale precario, sovente compensato con mance e gratificazioni spicciole il che, secondo il giudizio di Ranuzzi, a conti fatti non significava nemmeno risparmiare sulla spesa. Le scarse risorse degli enti comportavano il frequente ricorso a prestiti o anticipazioni chieste agli esattori delle tasse.

Di interesse il capitolo dedicato alle vaccinazioni, in particolare contro il vaiolo.

Sarebbe desiderabile che dai Municipi fosse tenuto un regolare registro delle eseguite vaccinazioni, rilasciando analoghi certificati e fossero con premi animati i medici a diffondere la pratica di Jenner²⁹ non solo tra i non vaccinati, ma eziandio con ripetere la vaccinazione in quegli individui che mostrassero segni dubbi di pregressa vaccinazione.

Nella provincia c'erano problemi di sanità e igiene. Ad esempio, in parecchi comuni era grave la mancanza assoluta o la trascurata manutenzione dei cimiteri.

Lunga, come al solito, la lista dei lavori pubblici in corso, ma soprattutto progettati o auspicati. Nel 1863 la provincia di Siena aveva 133 chilometri di strade ferrate, 174 chilometri di strade nazionali, 436 chilometri di strade provinciali, 1443 chilometri di strade comunali. Situazione giudicata "soddisfacente" dal prefetto. Le richieste di contributo avanzate non sempre andavano a buon fine, poiché non formulate nei modi e nei tempi prescritti dalle disposizioni ministeriali. Come sempre, c'erano lentezze burocratiche, né bastava che i

prefetti si impegnassero in prima persona per lo sveltimento delle pratiche.

Si figuri quale mortificazione il correre a sollecitare, sollecitare, sollecitare! Per quanto io senta essere nella mia posizione questo, più che altro, un dovere, tuttavia provo una pena grande, perché veggo che si spreca il tempo, il decoro, la lena. [...] Sono impotente davanti a queste terribili tre barriere che non posso saltare: la prima è la politica che inceppa tutta l'Amministrazione, la seconda è l'enorme accentramento che cresce sempre col programma di toglierlo, la terza è la cappa di piombo della Burocrazia, che come un automa dice sempre di sì colla testa e non si muove³⁰.

Nella sua esposizione Ranuzzi dedicò largo spazio ai problemi della scuola³¹, sottolineando come, diversamente dai passati regimi, il nuovo Stato unitario giudicasse fondamentale migliorare il livello dell'istruzione popolare, anche aprendo scuole domenicali o serali. Gli oneri finanziari per l'istruzione elementare, compresi gli stipendi dei maestri, gravavano sulle casse comunali e poiché gli amministratori appartenevano a un'élite ristretta, costituita prevalentemente da proprietari di terra, il loro interesse perché le masse contadine si istruissero non era molto spiccato. Ranuzzi lamentò che fossero pochi i maestri e soprattutto le maestre che avessero la richiesta abilitazione. Miserrimi i loro compensi, sotto il livello di sopravvivenza e un po' in tutt'Italia molti svolgevano secondi e terzi lavori per sbarcare il lunario.

Le scuole maschili erano in provincia 76 con 2033 alunni, le femminili 72 con 1543

²⁹ Edward Jenner medico inglese che introdusse la pratica della vaccinazione contro il vaiolo.

³⁰ D. Borin, *Il potere di un deputato: Marco Minghetti e le élite politico-amministrative del comune di Legnago*, «Storia e Futuro», n. 28, febbraio 2012.

³¹ Dal 1° maggio 1863 fu costituito il consiglio provinciale scolastico presieduto dal prefetto e composto anche dal

senatore Augusto de' Gori Pannilini e dal deputato Tiberio Sergardi nominati dal consiglio provinciale, dall'avvocato Federigo Comini vicepresidente e dal dott. Bartolomeo Cospi Billo eletti dal consiglio comunale, dal prof. Giuseppe Vollo al quale successe Temistocle Gradi come preside temporaneo del liceo-ginnasio, dall'ispettore compartimentale Gabriello Vegni come segretario.

GUARDIA NAZIONALE DI SIENA

SERVIZIO ATTIVO

SESTA COMPAGNIA

Cognome e Nome	Num. di Fascia	Num. di Uscita	Cognome e Nome	Num. di Fascia	Num. di Uscita	Cognome e Nome	Num. di Fascia	Num. di Uscita
CAPITANO			MILITI					
Bandini Alessandro	780	1	Alessandri Guido	405	46	Fanelli Fortunato	542	
LUOGO-TENENTI			Arrighi Vincenzo	575	47	Felli Pietro	635	
1.° Landi Carlo		2	Antolini Felice	730	48	Fineschi Stanislao	367	
2.° Nicolucci Emilio		3	Bandini Massimiliano	711	19	Franci Angelo	452	
SOTTO-TENENTI			Bani Alcide	691	50	Fonio Luigi	489	
1.° Bianchi Giulio	686	4	Bernardini Pietro	469	51	Fabbri Adriano	271	
2.° Giuggioli Tito		5	Burdassi Fortunato	38	52	Giachetti Francesco	672	
SERGEANTE FURIERE			Buonsignori Vincenzio	647	53	Grassellini Bernardino	314	
Guerri Tito	427	6	Baldini Giuseppe	705	54	Gori Agostino	223	
SERGEANTI			Bandini Ilario	310	55	Grassellini Giovanni	354	
1.° Rosini Giovanni	363	7	Bargagli Girolamo	614	56	Lombardi Giuseppe	247	
2.° Mazzei Enrico	785	8	Bartoli Angelo	685	57	Lodoli Gaetano	51	
3.° Fannini Giuseppe-Maria	308	9	Barucci Domenico	504	58	Muzzi Francesco	417	
4.° Comucci Antonio	287	10	Bianciardi Giovanni	269	59	Marchi Luigi	518	
5.° Brandi Archibaldo	159	11	Boldrini Angelo	658	60	Mirotti-Fineschi Camillo	630	
6.° Brogi Carlo		12	Bratto Giuseppe	143	61	Morandi Giovanni	563	
CAPORAL FURIERE			Basetti Gaetano	69	62	Mazzini Angelo	626	
Livini Giuseppe	373	13	Bianciardi Vincenzio	167	63	Micheletti Giovanni	571	
CAPORALI			Basetti Antonio	61	64	Marzocchi Emilio	763	
1.° Carpellini Alceo	546	14	Biancardi Luciano	65	65	Mecacci Pietro	565	
2.° Boldrini Giuseppe	180	15	Cignani Giovanni	418	66	Mecatti Clemente	675	
3.° Livini Robustino	200	16	Coppini Giuseppe	582	67	Nannizzi Giulio	384	
4.° Bandini Adamo	416	17	Cresti Ferdinando	406	68	Niccolini Erminio	243	
5.° Porri Michele	314	18	Cassigoli Francesco	674	69	Nepi Sabatino	410	
6.° Del-Puglia Giuseppe	419	19	Chiarugi Pietro	254	70	Orlandini Ferdinando	418	
7.° Centini Bernardino	623	20	Cetti Leopoldo	422	71	Parenti Galgano	56	
8.° Barbetti Bernardino	572	21	Cinetti Stefano	702	72	Poggiolosi Ferdinando	39	
9.° Fineschi Achille	795	22	Coppi Carlo	501	73	Palchetti Giuseppe	228	
10.° Bruni Costantino	97	23	Coppi Giovanni	218	74	Porciani Luigi	590	
11.°		24	Crusconi Giovanni	610	75	Porciani Oreste	579	
12.°		25	Casini Bernardino	428	76	Papini Tommaso	313	
FALEGNAMI			Cantagalli Cesare	177	77	Paladini Egitto	708	
Casini Francesco		26	Cantieri Celso	403	78	Pegni Celso	420	
Bulicotti Giuseppe		27	Ciofi Antonio	164	79	Parenti Francesco	391	
TAMBURI			Cambi Pietro	636	80	Raffanini Odoardo	789	
Palagi Angelo		28	Desideri Francesco	387	81	Staderini Ciro	463	
Donati Filippo		29	Danielli Giulio	6	82	Sabbatini Giulio	475	
			Danielli Daniele	322	83	Socci Girolamo	446	
			Del-Puglia Francesco	176	84	Sacchi Giovan Battista	270	
			Della-Ciaja Bernardino	689	85	Staccioli Giovan Battista	713	
			Della-Ciaja Francesco	639	86	Trinci Lorenzo	707	
			Della-Ciaja Girolamo	48	87	Torretti Alessandro	497	
			Della-Ciaja Giulio	891	88	Uggeri Bandino	664	
			Formichi Pietro	431	89	Vasai Filippo	220	
					90	Venturi Giuseppe	547	

N. B. Il riordinamento delle diverse compagnie andrà in esecuzione il dì 15 del mese corrente. — La Compagnia chiamata da un appello straordinario si riunirà nel Prato di S. Agostino.

Siena. — Dal Palazzo Comunitativo il dì 4 Aprile 1863.

Il Gonfaloniere
Conte BERNARDO TOLOMEI

(Siena Tip. dell' Ist. dei Sord. Muti)

4. La Guardia Nazionale di Siena, Sesta Compagnia, 1 aprile 1863 (da: *Documenti Toscani*, Banca Popolare dell'Etruria, Arezzo 1974 p. 189).

allieve. Alcuni comuni erano stati a lungo del tutto privi di scuole.

Perché nella provincia senese la popolazione sparsa qua e là per la campagna o raccolta in piccoli o poveri centri, cresce difficoltà alla istituzione di scuole e al rapido diffondersi dell'insegnamento: se questa condizione riesce a giustificare alcune comunità per la poca frequenza degli alunni delle scuole elementari, non le salva

però dalla censura di una difettosa sistemazione delle scuole stesse, censura che si aggrava per quelle dove, come per esempio in Siena, la popolazione aggruppata potrebbe agevolmente trarre profitto da bene istituite scuole. È da rimarcare che l'insegnamento femminile sebbene secondo il disposto della legge sia obbligatorio, è meno diffuso e alcune scuole elementari femminili propriamente non siano che sale destinate alla custodia delle infanti.

SIENA

REGIO TEATRO DEI SIGNORI ACCADEMICI ROZZI

RECITA STRAORDINARIA

Per la sera di Sabato 4 febbrajo 1860.

A ORE 7. e 1/2.

PER L' ACQUISTO DEI FUCILI PROPOSTO DAL

GENERALE GARIBALDI

La Scolaresca della Università Sanese, col concorso gentile delle Signore Attrici della Compagnia Pagnini, reciterà in detta sera, a quel patriottico scopo, la Commedia in tre atti del Sig. Gherardi del Testa, intitolata

UN VIAGGIO PER ISTRUZIONE

CON FARSA

La Virtuosissima Accademia dei Palchettanti Rozzi sopporta generosamente il carico delle spese occorrenti.

La Banda della Guardia Nazionale concorre gratuitamente coll' opera sua.

Spera la Scolaresca che numerosa accorrendo la Popolazione Sanese darà nuovo segno dei sentimenti che l' animano per la causa della Patria.

Il Teatro si apre a ore 7.

Il Prezzo del Biglietto sarà di L. 1. 6. 8

e di " - 15. 4

Siena Tip. di A. Macci

5. Recita straordinaria organizzata dall'Accademia dei Rozzi il 4 febbraio 1860 per l'acquisto di fucili proposto dal Generale Garibaldi (da: *Il generale addolorato*, di Gualtiero Bellucci, San Gimignano 2018, p. 123)

Le famiglie che lo potevano, anche di convinzioni liberali e non clericali, preferivano indirizzare le ragazze presso istituti religiosi. Discorso a parte meritava il collegio Tolomei³², del quale Ranuzzi fu presidente del consiglio direttivo³³. In un prosa piuttosto involuta, egli s'esprime così:

Devo congratularmi, che dalle assidue ed intelligenti cure della Commissione nominata dal Governo per la sistemazione del Collegio Tolomei, sia stata assicurata a questo istituto, che se è beneficio morale e materiale di questa città è anche gloria Italiana, un'esistenza splendida e consentanea allo spirito progrediente del tempo nostro. Le riforme introdotte nel piano degli studi si modellarono all'idea che in questo collegio i figli delle ricche nostre famiglie abbiano a trovarvi istruzione ed educazione atte a farli idonei a quella vita di pubblici affari, cui se è vero che a loro sia più agevolmente schiusa, del pari la società ha maggior pretesa d'aspettarsi veramente proficua, a quella vita che abbisogna oltre del corredo di profonde cognizioni, anche dell'adornamento di tutte quelle istruzioni cui difficilmente possono dedicarsi quei che nel tempo e nel denaro impiegato per compiere un corso di studi devono trovare il principale capitale della loro esistenza. Mi lusingo che ai preposti di questo istituto sarà sempre presente la grande responsabilità che su loro pesa, quella, cioè, che i giovanetti loro affidati possano aggiungere alle dovizie dei censi quelle più splendide

e più rare, perché non sempre facili né ad essere elargite né acquistate, del sapere e delle virtù cittadine.

Il liceo e il ginnasio di Siena avevano 32 studenti, i ginnasi di Poggibonsi e San Gimignano rispettivamente 42 e 27. Si pensi che, per il servizio scolastico, lo Stato in un anno aveva concesso ai comuni contributi per solo 6500 lire, cifra irrisoria³⁴. Anche gli asili d'infanzia stentavano a diffondersi.

More solito tasto dolente era quello delle tasse. In provincia di Siena la proprietà fondiaria era gravata per 1.670.000 lire di imposte, di cui circa 605.000 avevano destinazione erariale. Rispetto a oggi il peso non era eccessivo (non si dimentichi che i proprietari di terra costituivano la massa elettorale), tenuto conto che la rendita calcolata era di 13.306.000 lire. I pochi benestanti con disponibilità di capitali avevano l'opportunità di acquistare lotti di beni demaniali messi all'asta dallo Stato per fare cassa e, ancor più, l'avrebbero avuta qualche anno dopo, accaparrandosi i beni espropriati alla Chiesa con l'eversione dell'asse ecclesiastico. Era più gravoso il peso delle imposte indirette, quelle sui consumi, che pesavano indifferentemente su tutta la popolazione, a prescindere dal reddito posseduto.

Nella relazione prefettizia si parlava diffusamente di industria tessile, sistema creditizio, arti e mestieri. Stralcio alcuni passaggi³⁵.

Per la gestione delle acque e dei circondari idraulici erano all'ordine del giorno diatribe e reclami. Anche in questo campo c'era chi s'opponesse a ogni novità. Notoriamente i toscani rivendicavano d'essere più evoluti dei piemontesi i quali, anche con la forza, imponevano le loro leggi al resto d'Italia.

³² *L'istituto di Celso Tolomei: nobile collegio, convitto nazionale (1676-1897)*, a cura di R. Giorgi, Siena 2000.

³³ Altri componenti, nominati con decreto ministeriale del 10 febbraio 1863: senatore Augusto de' Gori Pannilini, senatore Scipione Borghesi Bichi, Antonio Ricci, Giovanni Bernardo Alberti.

³⁴ Si consideri che lo stipendio annuo di un prefetto

andava dalle 9000 alle 12000 lire e, per le sole spese di rappresentanza, nelle sedi più importanti lo Stato spendeva 60000 lire e più.

³⁵ Da tenere presente l'opuscolo *Parole dette dal conte Annibale Ranuzzi prefetto della Provincia di Siena in occasione dell'apertura della Camera di commercio il giorno 29 giugno 1863*, Siena 1863.

Ranuzzi mostrò apprezzamento per il fatto che, nell'amministrazione del Monte dei Paschi, fosse stato abolito l'antico privilegio dei nobili di amministrare in esclusiva la banca. La riforma era stata attuata «senza quei disaccordi che erano più che temuti, divulgati».

L'agricoltura languiva e «non resiste al paragone per molte cause naturali ed economiche» con le provincie vicine. Mancavano le braccia da lavoro, c'era bisogno di importanti lavori di bonifica, era bassissimo il livello di istruzione delle masse contadine (Ranuzzi tornò più volte sul tema). Risultavano quasi del tutto sconosciuti nuovi e più moderni metodi di lavorazione in agricoltura, da tempo sperimentati con successo in Italia e all'estero. Al fine di promuovere la coltivazione del cotone, erano stati acquistati con fondi pubblici duecento chilogrammi di sementi da distribuirsi gratuitamente. Un macchinario sgranatrice sarebbe stata messa a disposizione, a turno, dei coltivatori.

L'industria e il commercio pativano per l'ancora lenta attuazione del sistema metrico-decimale. Dal punto di vista normativo, esso era stato applicato alla moneta, poi ai pesi e alle misure ma persistevano sacche di resistenza verso la straordinaria novità, che sconvolgeva inveterate abitudini. Dopo l'attività di persuasione, le autorità erano passate alla coercizione con denunce e sanzioni inflitte ai recalcitranti.

Nella relazione del settembre 1863 Ranuzzi trattò alcune questioni *en passant*, cosicché decise di promuovere una corposa ricerca, che denominò *Annuario corografico-amministrativo della provincia di Siena*. Avrebbe dovuto essere il primo di una serie. Uscì nel 1865 e in quasi 600 pagine compendì una miniera di notizie che andavano dalla descrizione generale della provincia alla geologia, dall'idrologia alla climatologia e meteorologia, dalla fitografia alla topografia. Ricchissime di dati erano le parti riguardanti la popolazione, l'igiene, la pubblica beneficenza, l'istruzione. Esimi studiosi locali curarono i singoli capitoli. Sviluppati diffusamente erano i temi economici, dalle società di mutuo soccorso agli istituti di credito,

dall'agricoltura, all'industria, al commercio. Uno spazio era dedicato alle accademie e società scientifiche, letterarie e artistiche. Utilissimi quadri sinottici, distinti per i due circondari, di Siena e di Montepulciano, arricchivano la parte dedicata ai bilanci dei comuni, imposte e dazi.

L'Annuario fu il canto del cigno del prefetto-geografo. Nel giugno 1865 fu trasferito ad Ascoli Piceno, ma non raggiunse la sede marchigiana e chiese d'essere collocato in aspettativa per motivi di salute. Dalla corrispondenza privata sappiamo che non gradì la decisione governativa, giudicando che non fosse adeguatamente valorizzata la sua professionalità. Ascoli Piceno, oltre che provincia disagiata tenuto conto dei mezzi di comunicazione dell'epoca, non era sede prefettizia tra le più prestigiose, inferiore certo a Bologna già sede di legazione pontificia o a Modena capitale di un sia pur piccolo ducato. Il 24 giugno 1865 Ranuzzi scrisse un'amara lettera a Michelangelo Castelli, eminente personaggio dell'*establishment* subalpino:

Amico carissimo, stimai superfluo lo scriverti di ciò che forse ti sarebbe caduto sotto occhio leggendo i giornali. Memore che avrei potuto essere prefetto di Ancona nel 1848, se avessi voluto servire il Papa, non potevo accettare dal governo italiano la prefettura d'Ascoli senza mancare a me stesso.

D'altra parte, avendo la coscienza di tutto ciò che ho fatto nel mio paese, come propagatore antico dell'idea che ci ha riuniti tutti intorno a Casa Savoia, non potevo tollerare che un ministro piemontese mi ricompensasse così del mio piemontesismo. Messo in questo dilemma, fra una questione di decoro, ed una di pane, io non potevo esitare. Io avrò perduto tutto, meno il carattere. Quindi, qualunque fosse stato il trattamento inflittomi dal ministero (senza ragione e Siena e il mio paese risponderanno per me), io non mi sarei inchinato. Io non farò altro

per certo che ritirarmi nel mio nulla, nell'isolamento e nel silenzio. Non andrò ad ingrossare le file dei malcontenti che già sono troppi, più di quello che credete. Voglio oggi ciò che ho voluto sempre; e quindi non devio dal mio cammino. Convenite però che il sig. Lanza³⁶, il quale, si vede, non conosce né i miei antecedenti, né i servizi da me prestati durante la rivoluzione del 1859, né quelli posteriori, mi ha trattato come l'ultimo dei prefetti. Ciò giustifica il movimento anti-piemontese del giorno d'oggi; e fa vedere in che conto sono tenuti, non quelli che hanno avuto il coraggio invitto di seguire Carlo Alberto e Vittorio Emanuele, ma coloro che

operando, scrivendo, parlando alto e sempre contro preti e tedeschi, hanno compromesso mille volte la pace, la sicurezza e le sostanze. Ma di tutto ciò non si tiene calcolo oggi. È storia antica e dimenticata. Mi scuserai se, parlando con te, l'ho fatto con quella piena libertà che la nostra amicizia consente. Io sono qui cercando in qualche modo di occuparmi, per assicurarmi una posizione qualsiasi; giacché io ho rinunciato a tutto, e non ho nulla per vivere³⁷.

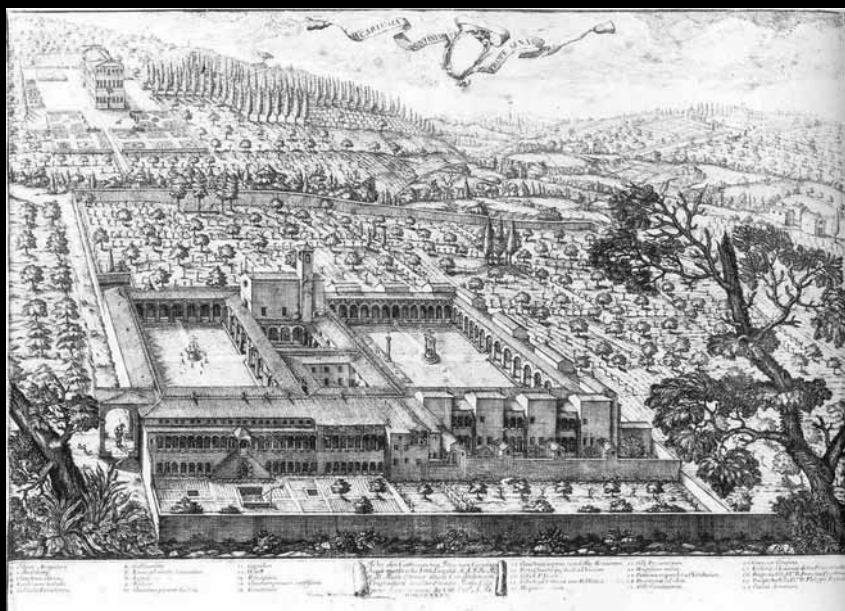
Le condizioni di salute di Ranuzzi non erano buone. Non riprese più servizio e morì a Bologna nell'agosto 1866, a 56 anni. La città natale gli ha intitolato una strada³⁸.

³⁶ Il piemontese Giovanni Lanza era ministro dell'Interno nel governo del corregionale generale La Marmora.

³⁷ *Carteggio politico di Michelangelo Castelli*, a cura di L. Chiala, II (1864-1875), Torino 1891, pp. 63-64.

³⁸ Nota bibliografica su Annibale Ranuzzi: «Il Monitore di Bologna», 12 agosto 1866; G. Uzielli, *Nota su Annibale Ranuzzi*, in «Bollettino della Società geografica italiana», X (1876), pp. 446-447, 572-574; E. Ranuzzi Cenami, *Il conte Annibale Ranuzzi*, Firenze 1892; G. Natali, *Un geografo bolognese: il conte Annibale Ranuzzi*, «La Romagna», XIII (gennaio-dicembre 1916), pp. 11-44; *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, a cura di V. Spredi, V, Milano 1932,

p. 611; G. Maioli, *Ranuzzi Annibale*, in *Dizionario del Risorgimento nazionale*, a cura di M. Rosi, III, Milano 1937, pp. 21-22; E. Bottrigari, *Cronaca di Bologna*, a cura di A. Berselli, I-II-III, Bologna 1960-1961, *ad indicem*; R. Carapelli, *Il geografo ed uomo politico conte Annibale Ranuzzi (1810-1866)*, «Nuèter», XXVII (2001), n. 53, pp. 26-31; F. Ferretti, *Corrispondenze geografiche, Annibale Ranuzzi fra Geografia pura e Risorgimento*, «Rivista geografica italiana», CXVIII (2011), pp. 115-139; Id., *Ranuzzi Annibale Ludovico Luigi Romano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 86, Roma 2016, *ad vocem*.



1. Veduta a volo d'uccello della Certosa di Pontignano, Vincenzo Ferrati, 1710.



2. Veduta aerea della Certosa, (SABAP-SIENA, foto Costantino Turnau).

I restauri di Pontignano (1939-1957)

di RODOLFO BRACCI

Immagini dai meandri della memoria

Avevo otto anni nel 1939 quando la Certosa di Pontignano, con annessa fattoria, fu acquistata dalla stessa società che aveva venduto la fattoria di Monteguidi. Era una società anonima della quale faceva parte mio padre con il fratello Dante.

Alla mente di me bambino l'immagine rimasta impressa è quella di un paese minuto con la chiesa, il palazzo padronale, le piccole abitazioni di contadini ed operai, il grande forno a legna in comune, un vasto piazzale con alberi e orti, i lavatoi appena fuori dell'abitato. Nella buona stagione, come in tutti i borghi del tempo, sedie impagliate erano appoggiate ai lati della porta d'ingresso delle modeste abitazioni, destinate ai conversari di solito rivolti ai progetti del "sor curato".

Il palazzo padronale era anche sede della fattoria che si accontentava di una cucinetta e di qualche stanza prossima ad un rudimentale gabinetto, al quale si accedeva dall'estremo nord della loggia. L'ingresso principale dava in un grande locale illuminato da una porta-finestra aperta sulla loggia stessa. Dalla sala d'ingresso si accedeva ad un vasto salone non decorato, per altro di aspetto dignitoso. Il barone Sergardi, precedente proprietario della Certosa, vi aveva organizzato un grande convegno fascista, rimasto 'immortalato' nel libro d'oro della villa, dal baldanzoso titolo: "In una giornata di spirito squadrista, gli alfieri del fascismo senese". Il babbo non pubblicizzò mai questa pagina, forse perché fonte di imbarazzo per qualche firmatario.

Al piano superiore, composto quasi esclusivamente da vuote soffitte, si accedeva attraverso una stretta scala situata in fondo al palazzo, vicino all'ingresso storico della Certosa detto allora "Porta del campanello". Il grande chiostro d'ingresso non era molto diverso da

quello di oggi, anche se la rete antistante la villa non aveva il portone attuale, ma solo un piccolo accesso sul lato sinistro.

Il pavimento a mattoni copriva soltanto i lati del chiostro antistanti alla chiesa ed alla villa. Prima dell'entrata alla chiesa si aprivano le stalle, le rimesse dei calessini ed un piccolo mulino elettrico. Sul lato nord del chiostro c'era la bottega del falegname Livio, un vivace uomo di fattoria che divideva le sue giornate tra semplici lavoretti sul legno e la coltivazione di un poderino prossimo ad un antico mulino da olio. Livio fece strada, si mise in proprio, costruì una piccola falegnameria fuori dalla Certosa e divenne un artigiano molto noto a Siena con l'evocativo soprannome di Secchio. Era un personaggio intelligente, appassionato ad un gioco che si svolgeva nel piccolo chiostro di mezzo. Davanti ad un tavolo, due sfidanti si misuravano in una gara nella quale vinceva quello che lasciava l'avversario privo di una rapida risposta in rima. Il gioco durava assai più di un'ora e finiva solo in virtù dell'obnubilamento dei partecipanti dovuto alla libera – e poco controllata – assunzione dell'abbondante vino, generosamente offerto dagli organizzatori dell'evento.

L'immagine del borgo era dovuta alla forma del chiostro grande, quello antistante alle celle, dove un lussureggiante orto occupava lo spazio una volta destinato al cimitero dei Certosini. Due archi del chiostro di mezzo erano stati chiusi per farne la bottega del barbiere che una volta alla settimana provvedeva alla sicura rasatura dei clienti. La pavimentazione del chiostro grande era approssimativa ed in molte parti la perdita delle pietre originali lasciava aperte buche sterrate. L'approvvigionamento idrico veniva assicurato da una cisterna: l'acqua era estratta utilizzando secchi che andavano attaccati ad un gancio, collegato ad una catena appoggiata all'unica colonna superstite dell'antico pozzo.

Come nacque la Villa di Pontignano

La storia della Certosa spiega la trasformazione del monastero nel piccolo villaggio che appariva a me bambino. I lavori di costruzione risalivano al 1343 per iniziativa di Bindo Petroni, cugino del cardinale Riccardo Petroni, assai vicino al Papa Clemente V, tanto da essere nominato suo legato presso la Repubblica di Genova. La costruzione della Certosa, impostata in conformità col modello architettonico scelto dall'Ordine, partì da una preesistente villa signorile appartenente alla famiglia Scotti. I Certosini rimasero a Pontignano fino al 1785, quando il monastero fu trasferito ai Camaldolesi. Per altro, al tempo delle soppressioni napoleoniche, anche i Camaldolesi abbandonarono la Certosa. Nacque allora una parrocchia che acquisì la proprietà delle chiese, dell'annesso chiostro e dell'abitazione destinata al parroco. Il resto del complesso fece tesoro dell'esperienza agricola dei monaci diventando sede di una privata e fiorente fattoria. Si ricordano i proprietari Masotti, Cecchini e Sergardi, succedutosi fino al 1939. Le fattorie continuarono a gestire l'antica proprietà del monastero spogliata solo di pochi poderi periferici. Questa proprietà rimase intatta fino al 1955, quando venne acquistata da singoli coltivatori diretti a seguito della legge sulla proprietà contadina.

Il primo progetto di restauro fu indirizzato alla villa ed al giardino. Fin dall'estate del 1939, sotto la guida dell'ingegner Armando Sabatini, l'antica foresteria subì notevoli cambiamenti, riprendendo in parte la struttura illustrata in una stampa settecentesca del tempo dei monaci. L'antico ingresso della Certosa era laterale e collegato ad una strada esterna alle mura. Il nuovo accesso, attraverso il corridoio coperto e l'ottocentesca via diretta, aveva creato da tempo l'esigenza di un'entrata centrale alla villa. Un nuovo grande portone con formelle fu posto al centro della parete interna del palazzo e due porte simmetriche laterali vennero realizzate in legno di noce e restaurate con cornici in pietra serena. L'ingresso centrale ampliato e completamente nuovo fu costruito insieme ad una scala, anch'essa nuova, diretta al secondo piano. Un cancello di ferro battuto

con gli stemmi della Certosa separa ancora oggi l'ingresso della villa dalla loggia antistante il giardino.

Questo cancello ha una sua storia. Nel 1939 si respirava aria 'pesante' e le recinzioni in metallo erano proibite per le impellenti necessità del ferro destinato agli armamenti. I cancelli erano però permessi e mio padre, ossessionato dall'idea che Mussolini intendesse entrare in guerra, volle dare una testimonianza di antimilitarismo ordinando, appunto, un cancello. Non fece mistero della sua iniziativa e ne parlò con molti visitatori della Certosa. Ricordo che tutto cadde nell'indifferenza generale.

Il secondo piano fu completamente rifatto: per l'esterno, venne scelta una struttura semplice non dissimile da quella illustrata dalla stampa settecentesca. La facciata di sinistra fu unificata ed i solai situati sopra la parte destra della loggia sostituiti da un'ampia veranda. All'interno, un lungo corridoio dava accesso a sei eleganti camere e ad un guardaroba. Il soffitto del corridoio fu decorato a losanghe di gesso e ricordo il disappunto di mio padre quando un amico commentò l'opera definendola scherzosamente una bella crostata. Tre stanze furono dotate di bagni costruiti con materiali così all'avanguardia che rimangono ancora oggi attuali. Eleganti porte a pannelli verticali continuano a fare la loro figura. All'estremo sud del secondo piano, le fatiscenti soffitte vennero trasformate in una grande sala divisa longitudinalmente da una serie di archi. Fu scelto un arredamento alla moda, composto da comodi divani, poltrone e tavoli con sedie. Paradossalmente, questa grande sala non venne quasi mai utilizzata perché mio padre preferiva colloqui con poche persone raccolte nel piccolo salotto a pian terreno.

La grande veranda fu abitata in tutta la sua estensione forse solo in occasione dell'occupazione della villa di Pontignano da parte del 47° Reggimento di Cavalleria dell'VIII Armata britannica. Era l'agosto del 1944 quando un colonnello inglese espose garbatamente, ma con decisione il suo progetto: la villa, i cortili e vari altri locali sarebbero stati



3. Fronte della foresteria sul giardino (foto archivio Bracci).

messi a disposizione dei soldati e degli ufficiali del reggimento per farne un “rest camp” cioè un campo di riposo. I militari stanchi per le pene del fronte si sarebbero concessi una settimana di svago in un luogo molto accogliente; al padrone di casa sarebbero rimaste tre stanze e l'uso della cucina (in comune con il cuoco del reggimento). Gli ufficiali avrebbero abitato a turno nelle camere della villa ed i soldati si sarebbero accampati fuori della certosa, ma avrebbero trascorso la giornata nella veranda. La convivenza con gli inglesi si rivelò ben presto piacevole perché tra gli ufficiali - soprattutto il maggiore Eddie Clark che aveva compiti organizzativi - e mio padre si stabilì un primo rapporto di fiducia destinato a crescere allorché gli ospiti si resero conto delle sincere convinzioni democratiche del padrone di casa.

All'inizio, gli inviti a cena furono accettati solo dal maggiore Clark, ma in seguito anche gli altri ufficiali, che si alternavano alla fattoria rimanendovi circa una settimana, cominciarono a partecipare alle cene interpretando gli inviti come piacevoli “parties” in lingua francese. Una intera pagina del libro d'oro è occupata dalle firme degli ufficiali precedute spesso da una scherzosa qualifica. Gli addii furono cordiali ed il maggiore Clark volle che mio padre constatasse di persona come oltre due mesi di permanenza della truppa nella veranda non avessero lasciato tracce. Tutto venne restituito come era stato trovato.

L'interno del piano terra subì ristrutturazioni interessanti sia al lato sinistro che al destro. Dalla piccola porta laterale sinistra un corridoio



4. Veduta del lato sud (foto archivio Bracci).



5 e 6. Interni della abitazione Bracci (foto archivio Bracci).

portava ad un guardaroba e ad una grande cucina con il tradizionale focolare al centro. Dall'altro lato dello stesso corridoio si accedeva ad un bagno ed a due sale comunicanti con l'ingresso principale. Il lato destro della villa fu anch'esso interessato dalla costruzione di nuovi locali. La piccola porta aperta sul chiostro conduceva ad un andito antistante un elegante bagno e ad un

salone adibito a studio. Oltre alla dotazione di due scaffali costruiti dalla falegnameria Corsini, famosa per aver concorso all'arredamento del transatlantico Rex, il salone fu decorato con un affresco del pittore Zani che illustrava la pianta del Chianti senese. Quasi tutte le porte al piano terra furono realizzate in legno di noce circondate da cornici di pietra serena. Molte

di queste furono rifatte, scolpite dal famoso scalpellino Rovai di Vagliagli. La sala grande fu affrescata con un motivo tratto da un drappo dipinto in un affresco del Poccetti nella chiesa, oltre che dotata di un elegante caminetto in pietra con lo stemma visconteo, acquistato al castello di Vertine e posto al centro del salone. La piccola camera adiacente venne decorata con un motivo tratto da un antico documento francese. Per sistemare il giardino fu chiamato un esperto di giardini all'italiana che impostò tutto il fronte della villa così come appare oggi. L'acqua corrente per il funzionamento dei bagni, della cucina e del termosifone era assicurata da una potente pompa situata nella grande antica cisterna del monastero.

Un pittore ebreo e la leggenda della campana

Il pittore Piero Sadun, nato a Siena da famiglia ebraica, rifugiatosi a Pontignano dopo le leggi razziali, abbellì le pareti con affreschi divenuti poi famosi. Era l'anno 1941, si era in piena guerra e in piene leggi razziali. Sadun, saggiamente, firmò i suoi lavori con lo pseudonimo T. Duna. All'epoca aveva appena ventidue anni. Uno di questi affreschi rappresenta un'antica leggenda secondo cui i monaci certosini, avvertiti di un imminente attacco di soldati di ventura, avrebbero sotterrato in un campo i tesori del loro monastero nascondendoli nelle campane della chiesa. I modelli utilizzati dal pittore sono tutti amici di famiglia: il primo da sinistra è il professor Alessandro Raselli ordinario di procedura civile. Ci sono poi il professor Vanni microbiologo, il signor Becarelli, titolare dell'impresa edile, capo degli anarchici senesi, di cui si ricorda ancora che aveva messo al figlio il nome Rivo, abbreviazione di Rivoluzionario; infine mio padre stesso, che impersona il monaco che porta la campana sulle spalle mentre il frate intento a sotterrare la campana è il guardiacaccia.

Piero Sadun aveva affinato la propria naturale vocazione artistica frequentando il ricco *milieu* artistico cittadino e, in particolare, lo studio di Umberto Giunti, allievo e ... seguace di Icilio Federico Ioni, straordinario

falsario, autore di molti fondi oro senesi, di splendida fattura. Sadun aveva poi allargato i propri orizzonti artistici a Firenze, sotto la guida di Primo Conti, già noto per i suoi trascorsi futuristi, e Memo Vagaggini, macchiaiolo, docente alla Accademia di Belle Arti di Roma. Nel 1943 Sadun avrebbe partecipato alla guerra di liberazione militando nella Brigata Garibaldi intitolata a Pio Borri.

L'affresco ha, forse, un valore allegorico. La preziosa campana, giudiziosamente ed astutamente nascosta, potrebbe forse alludere alla condizione del pittore, desideroso di rievocare, per immagini, quella antica storia, per omaggiare i suoi benefattori che, come avevano fatto gli antichi monaci con il loro tesoro, lo avevano nascosto e provvidenzialmente salvato da un pericolo molto più grande di quello rappresentato dalle milizie di ventura... Mi piace pensare, insomma, che Sadun, con quel suo singolare e godibile lavoro, abbia voluto lasciare una traccia duratura della propria riconoscenza per quegli uomini per i quali parole come solidarietà, tolleranza, fratellanza avevano ancora un significato ...

Perché Mario Bracci lo fece

Molti anni dopo mi sono domandato cosa avesse spinto mio padre ad investire somme rilevanti nel restauro di un'abitazione che non sarebbe stata mai del tutto sua. Così l'amico professor Alessandro Raselli ricorda l'acquisto di Pontignano in una pubblicazione illustrativa della Certosa: *"Quando Mario Bracci acquistò Pontignano molti si meravigliarono che un uomo avveduto e sensibile ai problemi economici si fosse caricato di tanti edifici vetusti, da tempo trascurati, bisognosi di restauro ed anche un po' tristi, nel complesso con una distruzione di tetti da rimettere a posto e da mantenere che in qualche momento faceva paura anche a lui. Ma egli non aveva cercato un affare: era stato mosso da quei valori di civiltà che sentiva così profondamente e dal desiderio di soddisfare quei bisogni spirituali che erano tanta parte della sua vita"*. Personalmente ho sempre pensato che mio padre, oltre che antifascista anche mazziniano, abbia voluto dare un volto nuovo alle grandi tradizioni di culto della vera bellezza, quella senza tempo.

Per questo decise di provvedere ai restauri della Certosa, oggetto anche oggi di grande ammirazione, che furono curati con amore, nella convinzione che avrebbero rappresentato l'inizio di un'era in cui il bello doveva essere espressione di una committenza ben guidata dalle (migliori) capacità umane. Mio padre amò Pontignano per molte ragioni *“perché”*, come scrisse Enzo Cheli in una pubblicazione edita dalla Facoltà di Giurisprudenza una quarantina di anni fa, *“luogo di raccoglimento che poteva favorire il distacco dalle turbolenze della città e del vivere quotidiano, per il rigore geometrico di queste architetture destinate a parlare alla ragione, perché luogo immerso nella profondità della*

di una quindicina di persone. Ricordo invece la Villa messa a disposizione dei ricercati di ‘Giustizia e Libertà’ e di una signora ebrea, accompagnata dal marito, che rimase in casa nostra per tutto il periodo delle persecuzioni. Dopo la guerra furono ospitati a Pontignano molti personaggi dell'epoca tra i quali Pietro Nenni, Piero Calamandrei, il vicepresidente del Senato Mole', Riccardo Lombardi, Gaetano Salvemini.

L'autunno del 1945 non si prestava ai viaggi. La ferrovia non era stata ancora riattivata e gli autobus scampati alle requisizioni riprendevano alla meglio le tradizionali linee di paese. Un viaggio



7. Piero Sadun, affresco raffigurante i monaci che nascondono la preziosa campana. Il primo da sinistra è il prof. Alessandro Raselli, Rettore e, per lungo tempo, Preside della Facoltà di Giurisprudenza; il secondo che sotterra la campana è il guardiacaccia Vitaliano Borghi, modello anche del monaco al centro coperto; il quarto è l'impresario Becarelli, capo degli anarchici senesi, di cui si ricorda ancora che aveva messo al figlio il nome Rivo, abbreviazione di Rivoluzionario; il quinto è il professor Stefano Vanni, microbiologo della Facoltà di Medicina. Il professor Bracci impersona l'ultimo monaco effigiato sulla destra dell'affresco mentre porta la campana sulle spalle.

campagna e del mondo agricolo toscano, di un mondo cioè che allora, ancor più di oggi, riusciva a trasmettere il senso di un percorso di lunga durata, del grande processo di civilizzazione che aveva alle spalle. Del resto, anche la vita che si svolse nella Villa di Pontignano durante i venti anni del mio soggiorno conobbe raramente feste e ricevimenti mondani, mentre fu luogo di incontro tra politici, intellettuali, professori. Tranne un ricevimento per festeggiare le nozze d'argento dei miei genitori ed uno per le nozze di mia sorella, non rammento pranzi per più

a Firenze era divenuto un lusso e gli studenti senesi iscritti alla Facoltà di lettere fiorentina – quella di Siena ancora non c'era – erano preoccupati per gli esami da sostenere. Mio padre propose al Rettore di Firenze di ospitare i professori della Facoltà di lettere che avrebbero esaminato gli studenti presso la sede universitaria di Siena ed avrebbero soggiornato a Pontignano. La proposta fu accettata ed oggi possiamo ammirare le firme di famosi docenti che vollero aggiungere frasi in latino ed in greco a dimostrazione del piacevole soggiorno alla Certosa.

Alla fine degli anni Quaranta i progetti di mio padre divennero più ambiziosi. La Certosa doveva in qualche modo riprendere la sua destinazione iniziale: non più semplice fattoria, ma luogo di studio e di meditazione, aperto ad un pubblico sensibile a valori dell' arte, della cultura, della scienza.

Un primo problema da risolvere era quello di trovare idonei alloggi per gli occupanti le celle. Fu scelto un podere dell'azienda non lontano da Ponte al Bozzone come ambiente adatto a nuove, comode abitazioni: "La Scheggiolla". Il borgo venne rapidamente costruito e lo si può ammirare ancor oggi dalla diramazione che, dalla strada principale, porta a Geggiano. Una volta liberate le celle ed eliminato il fabbisogno di orti, il chiostro grande venne restituito all'aspetto iniziale ed il pozzo completato in pietra serena, sul modello dell'originale della stampa settecentesca. I lavori di pavimentazione si presentavano particolarmente costosi e comunque incompatibili con la situazione economica dell'azienda divenuta precaria anche per le spese della "Scheggiolla". Fortunatamente un contributo statale rese possibile un'opera indispensabile al completamento dei restauri.

La cella situata all'angolo sud-orientale del chiostro fu particolarmente curata con il rifacimento di muri ed intonaci e con la dotazione di un comodo bagno. Lo scopo di questo restauro era quello di invogliare un possibile acquirente disposto a valorizzare i tesori della Certosa. Mio padre conosceva bene le origini ed i desideri dei monaci, che avevano fondato un complesso capace di 'coniugare' arte e razionalità costruttiva. E per questo particolarmente favorevole alla meditazione ed allo studio. Pensando al futuro di Pontignano voleva resuscitare un ambiente in grado di

suscitare lo sviluppo di attività umane oggi più che mai attuali.

Purtroppo, mio padre morì prima di vedere realizzato il suo sogno. Ebbe però la soddisfazione di ammirare la Certosa con il suo aspetto nobile che ancor oggi desta l'ammirazione dei suoi visitatori.

Cenno bibliografico

Note sulla persona, il luogo come sito storico-religioso e storico-artistico, fondamentale è il fascicolo, riccamente documentato anche dal punto di vista iconografico, pubblicato intorno al 1970 quando la villa ospitava un Collegio universitario dell'Università di Siena intitolato appunto a Mario Bracci:

La Certosa di Pontignano. Il Collegio universitario Mario Bracci, Siena Tip. Senese s.d.

Per Pontignano nel suo contesto storico, si veda:

F. Rotundo, *Certosa di Pontignano*, in *L'Università di Siena. 750 anni di storia*. Monte dei Paschi di Siena, ed. Amilcare Pizzi S.p.A., Cinisello Balsamo Milano 1991, pp. 368-389.

La Berardenga e il suo Castello Nuovo, a cura di M. Ascheri e F. Vivi, Siena 2018, ad ind.

Su Mario Bracci, i suoi scritti e studi fondamentali sulla sua attività, il più recente contributo, con ricca bibliografia, è

M. Bracci, *Carte sparse. Riflessioni, pagine di diario, relazioni, discorsi (1934-1945)*, a cura di Stefano Moscadelli, Siena 2020



1. *Xanto e Balio, i cavalli di Achille, tenuti da Automedonte*, olio su tela di Henri Alexandre Georges Regnault, 1868, Boston, Museum of Fine Arts.

I miti greci nella poesia di Giovanni Pascoli

di STEFANO PASQUINI

Giovanni Pascoli è stato un poeta particolarmente legato al mondo classico. Per anni professore di letteratura latina a Messina, e poi di grammatica greca e latina, prima all'Università di Pisa e poi a quella di Bologna, vincitore per ben dodici volte del premio di poesia latina di Amsterdam.

Attraverso la sua opera poetica, Pascoli fece diventare un vero e proprio mito l'assassinio di suo padre, avvenuto il 10 agosto 1867 in circostanze misteriose. La poesia "La cavalla storna" (1903, *Canti di Castelveccchio*) racconta l'invocazione della madre del poeta alla cavalla, che tirava il calesse di suo marito il giorno della morte, al fine di identificare il nome dell'assassino. La struttura del componimento ripercorre il modello classico dei cavalli divini che piangono la morte di Patroclo nell'*Iliade*.

Durante la guerra di Troia, Patroclo muore per un gesto di grande generosità. Infatti Achille non voleva combattere perché arrabbiato con Agamennone che gli aveva tolto Briseide, sua schiava di guerra. Allora Patroclo indossa le armi dello stesso Achille ed entra in battaglia per dare coraggio gli achei. Ettore lo scambia per Achille e lo uccide.

La fine di Patroclo è un'immane sciagura. L'acheo è giovane, bello, valoroso. La sua morte è un evento contro natura, un accadimento terribile e angosciante.

Patroclo morto giace nella polvere del campo di battaglia, lontano dalle navi, ma continua la mischia furiosa fra troiani e achei. In disparte i cavalli divini di Achille piangono la morte del giovane guerriero. Sono Balio e Xanto, velocissimi perché figli del vento Zefiro. Hanno il dono della parola e provano sentimenti umani.

Questi sono i versi del libro XVII che cantano il loro dolore:

*In questo modo lottavano, e ferreo tumulto
giungeva al cielo di bronzo
per l'etere instancabile;
ma i cavalli d'Achille fuori della battaglia
piangevano, da che avevano visto l'auriga
caduto nella polvere sotto Ettore massacratore:
eppure Automèdonte, forte figliuolo di Dioreo,
molto con rapida frusta toccandoli, li
accarezzava,
e molto diceva con dolci parole,
molto con le minacce.
Ma essi né indietro verso il largo
Ellesponto e le navi
volevano andare, né in guerra
in mezzo agli Achei;
come sta immota una stele, che presso la tomba
d'un uomo defunto sia stata piantata
o d'una donna,
così restavano immobili, col carro bellissimo,
in terra appoggiando le teste; e lacrime calde
cadevano loro giù dalle palpebre,
scorrevano in terra; piangevano,
nel desiderio del loro auriga.*

I cavalli sono pietrificati dal dolore e diventano quasi una stele funeraria di fronte al corpo morto di Patroclo. Piangono lacrime calde (δάκρυα θερμὰ) e sentono una nostalgia struggente (πόθος) per il loro auriga.

La condizione di vita degli uomini è la più misera perché, diversamente dagli altri animali, hanno la consapevolezza del loro destino di infelicità e del fatto che la loro esistenza è pesantemente condizionata dal volere degli dèi e dal fato. La sofferenza, quindi, è una costante della vita umana: a essa neppure gli splendidi cavalli divini riescono a sottrarsi, quasi contagiati da quella dei loro padroni. I cavalli sono dunque intermediari fra l'uomo e dio.

Nel libro XIX il cavallo Xanto profetizza ad Achille la sua morte.

*Achille, in salvo questa volta ancora
Ti trarremo noi, sì; ma ti sovrasta
L'ultim'ora, nè fia nostra la colpa,
Ma di Giove e del Fato.*

I temi di questi passi sono tipici dell'*Iliade*. Anzitutto la dialettica mortalità / immortalità, che esprime la diversa collocazione nel tempo degli dei e degli uomini. Poi il dominio di Ἀνάγκη, la ferrea necessità, sul mondo umano.

Si tratta di due episodi che esprimono un profondo dialogo fra l'uomo ed i cavalli. È la natura del mondo magico di Omero, una natura personificata, capace di segrete corrispondenze con l'animo umano. I cavalli simboleggiano la forza vitale della natura, che però è amica dell'uomo, soffre per esso.

Un cavallo, anzi una cavalla, fu protagonista nell'evento della morte del padre del Pascoli.

Il 10 agosto 1867 Ruggero Pascoli venne assassinato con una fucilata in fronte, mentre tornava in calesse alla sua dimora nella tenuta della Torre di Torlonia. Giovanni Pascoli aveva undici anni ed alloggiava al convento degli Scolopi ad Urbino, assieme ai suoi fratelli.

La mattina di quel giorno infausto, Ruggero partì dalla Torre con la sua cavalla per andare a prendere alla stazione ferroviaria di Cesena un certo Petri, incaricato dal principe romano Alessandro Torlonia di nominare l'amministratore della tenuta. Petri però non arrivò. Dopo averlo atteso a lungo alla stazione, Ruggero decise di tornare a casa.

Sulla strada del ritorno, lungo la via Emilia, all'altezza di San Giovanni in Compito (Gualdo), poco prima dell'ingresso in Savignano sul Rubicone, l'aspettavano due sicari. Venne colpito da una fucilata in fronte, morendo sul colpo. La cavalla proseguì il suo cammino fino al centro abitato.

L'evento, già grave di per sé, divenne devastante nella vita del poeta per due motivi.

Anzitutto perché da un lato fu seguito dal decesso della gran parte della famiglia e dall'altro lato poiché resterà un delitto impunito, con il conseguente senso di enorme ingiustizia che ciò provocherà nell'animo del poeta.

Negli anni immediatamente successivi alla morte del padre, verranno meno la sorella Margherita di tifo nel novembre 1868, la madre Caterina per un attacco cardiaco il 18 dicembre dello stesso anno, il fratello Luigi di meningite nell'ottobre 1871 e infine l'altro fratello Giacomo nel 1876 di tifo.

Il tutto per un delitto che non vide mai riconosciuto e punito un colpevole a causa dell'omertà degli abitanti di San Mauro.

Nella poesia "La cavalla storna", scritta nel 1903, si rievoca la scena della madre del Pascoli che interroga la cavalla, che tirava il calesse con il marito morto, sulla identità dell'assassino.

Questo episodio ripercorre i modelli classici del pianto dei cavalli di Achille per la morte di Patroclo, nel libro XVII dell'*Iliade*, e della profezia di morte fatta ad Achille dal Cavallo Xanto nel libro XIX¹. La cavalla fu testimone dell'assassinio del padre Ruggero così come i cavalli divini assistettero alla morte di Patroclo o furono consapevoli della futura morte di Achille.

La poesia racconta un dialogo immaginario fra la madre del poeta e la cavalla, durante il quale, dopo una rievocazione toccante dei momenti immediatamente successivi all'assassinio, l'animale rivela il nome del colpevole.

La cavalla rappresenta l'anima selvaggia della natura che però è anche buona. Anzi è benigna proprio perché selvaggia, totalmente estranea al mondo umano.

¹ Renato Serra, *Scritti*, Le Monnier, Firenze, 1958, II, pp. 516-517.



2. *Cavallo e calesse*, acquerello di Giovanni Boldini, 1903.

Nella realtà sappiamo che la cavalla era nata a Ravenna, in una pineta, ed era docile solo con Ruggero, che, proprio per questo, la considerava la sua preferita. Un animale indomito, insofferente al contatto umano, che però aveva stabilito un rapporto speciale con un solo uomo, che riconosceva come suo padrone.

Il cavallo è un animale che normalmente rappresenta la velocità, l'energia, la libertà. Nella poesia il Pascoli descrive queste caratteristiche:

*Là in fondo la cavalla era, selvaggia,
nata tra i pini su la salsa spiaggia;
che nelle froge avea del mar gli spruzzi
ancora, e gli urli negli orecchi aguzzi.*

In altri versi il poeta ci dice che la cavalla è *nata in selve tra l'ondate e il vento* e si *sent(e) ai fianchi l'uragano*.

Ci si potrebbe dunque immaginare un cavallo indomito, recalcitrante, che non aspetta altro che il momento di uscire dalla stalla e tornare a correre nella pineta o lungo la spiaggia. Invece proprio questa cavalla, primitiva e impetuosa, sa capire il dolore del suo padrone,

nel momento della sua morte, e compiere gesti di una struggente dolcezza ed umanità.

*lo so, lo so, che tu l'amavi forte!
Con lui c'eri tu sola e la sua morte
O nata in selve tra l'ondate e il vento,
tu tenesti nel cuore il tuo spavento;
sentendo lasso nella bocca il morso,
nel cuor veloce tu premesti il corso:
adagio seguitasti la tua via,
perché facesse in pace l'agonia..."*

Quando il suo padrone viene colpito, la cavalla trattiene il suo spavento, che l'avrebbe indotta a correre all'impazzata, e invece rallenta l'andatura per rendere più dolce la sua agonia. È un gesto di una tenerezza assoluta, di una sconvolgente maturità.

Per questo le gerarchie si rovesciano. I cavalli sono capaci di cogliere l'ordine nascosto del mondo fatto del mare in tempesta, del vento impetuoso, ma anche di relazioni profonde di amore e compassione.

Siamo di fronte ad una natura umanizzata, nella quale l'istinto ha assunto una connotazione

interamente benigna, espressione di un amore universale, assoluto.

La cavalla storna rappresenta l'amore che sopravvive all'evento, maligno ed atroce, dell'assassinio a sangue freddo di un uomo disarmato, padre di otto figli.

Giorgio Barberi Squarotti ha gettato una luce profonda sul significato di questa poesia, scrivendo che *"La madre celebra per il figlio la cerimonia dell'interrogazione dell'oracolo"*². La storia ripercorre un antico rito pagano: l'interrogazione degli animali in forma oracolare, per conoscere elementi nascosti della realtà (in questo caso il nome dell'assassino).

Il rito è legato anzitutto alla ripetizione del famoso ritornello:

*"O cavallina cavallina storna,
che portavi colui che non ritorna".*

Queste due strofe vengono ripetute per ben quattro volte, assimilando l'invocazione ad una vera e propria preghiera.

La madre è una sacerdotessa che, con la sua voce magica, ha la capacità di capire i cavalli e le ragioni dei loro comportamenti; di intendere i loro sentimenti; di saper parlare ai cavalli e farsi comprendere da essi:

Il Barberi Squarotti definisce la madre del Pascoli una *«figura ctonia»*

Nell'antica Grecia le divinità ctonie erano quelle che provenivano dal mondo sotterraneo, personificazioni di energie sismiche o vulcaniche. La parola deriva dal termine greco *χθονίη*, ovvero sottoterra. Sotto la terra sta anche il regno dei morti.

La madre è quindi una figura legata al mondo dei morti, che personifica il legame con la terra, cioè con la Romagna, ma anche con la radice familiare e con la natura (qui



3. La cavalla storna, schizzo del poeta.

identificata con la cavalla). Rappresenta una realtà ancestrale, legata ai legami primari, alle radici dell'esistenza e della sua dissoluzione.

Una figura potente, espressione *«di una religiosità del sangue, della terra, della faida familiare, della memoria viscerale»*³.

Il dialogo fra la figura materna e l'animale è profondo e alla fine raggiunge il suo scopo. Infatti Caterina dice «un nome» e suona «alto un nitrito». L'invocazione dunque ha una sua riuscita e anche il lettore sa ormai che le due figure conoscono l'identità dell'assassino.

Omero e Pascoli hanno saputo trasformare dei fatti in poesia.

La morte di Patroclo, la morte di Ruggero Pascoli possono essere pensati e raccontati in due modi:

- uno è quello razionale, come si narrano degli avvenimenti in modo logico e cronologico;

² Giorgio Barberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Casa Editrice G. D'Anna, Firenze, 1966, 12.

³ Giorgio Barberi Squarotti, *ibidem*.

- un altro invece è quello che dà conto di tutti i sentimenti e le profonde connessioni che stanno dietro un evento.

È la differenza fra λόγος, realtà come sequenza razionale di eventi, e μῦθος, realtà come mondo magico, pieno di segrete corrispondenze.

A fine ottocento in Europa si afferma una filosofia che esprime la crisi della razionalità. Per Schopenhauer il mondo è retto da una volontà oscura ed irrazionale. Per Nietzsche lo spirito dionisiaco deve prevalere sulla razionalità rappresentata dalla figura di Socrate

Pascoli è un intellettuale della provincia italiana, piccolo borghese, allievo del Carducci che non soffre la crisi della ragione. Il delitto del padre lo sradica da questa realtà e lo proietta verso le concezioni europee più avanzate.

La contrapposizione fra mito e razionalità è al centro di una grande raccolta pubblicata dal Pascoli nel 1904: i *Poemi conviviali*. In essi vengono rielaborati miti greci e latini: Ulisse, Psyche, Achille, Saffo, Ate ed altri.

Il classicismo del Pascoli è molto diverso da quello del Carducci. Storicamente infatti il classicismo si è caratterizzato come quella corrente culturale che ha visto incarnarsi nel mondo antico ideali di armonia e perfezione.

È stata una felice intuizione di Giuseppe Nava quella di aver colto una profonda consonanza fra il pessimismo classico di Nietzsche e quello di Pascoli. Per quest'ultimo il mondo classico esprime tutt'altro che armonia e perfezione.

È soprattutto nei *Poemi conviviali* che emerge una concezione tragica del mondo classico:

L'elemento di maggior modernità dei Poemi conviviali è costituito dall'interpretazione

pessimistica del mondo antico che li sottende, in una singolare consonanza con la nietzschiana Nascita della tragedia (1872): consonanza che non è frutto di derivazione diretta ma di un comune orizzonte culturale, che rompe con la tradizione del classicismo⁴.

Achille che canta prima della propria morte (*La cetra di Achille*), Ulisse che si schianta sullo scoglio delle sirene (*L'ultimo viaggio*), i due anziani che raccolgono la cicutu per suicidarsi (*I vecchi di Ceo*), Alessandro Magno che arriva alla fine del mondo e perde il senso della propria vita (*Alexandros*), rappresentano un mondo classico dominato da una condizione angosciata dell'esistenza umana, schiacciata fra vane speranze e sicure disillusioni.

L'esistenza è esposta all'azione annullatrice della temporalità. Il tempo svolge per Pascoli una duplice azione di annullamento:

- da una parte precipita il passato in una condizione di irrecuperabilità,



⁴ Nava, Introduzione a Pascoli, *Poemi conviviali*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2008, p. XXI)

4. La cavalla storna, ms. di Giovanni Pascoli.

- dall'altra parte conduce l'uomo
inesorabilmente verso la morte.

Questa concezione di perdita del passato, di irrecuperabilità del tempo, è espressa in modo mirabile nel poema *L'ultimo viaggio*. Protagonista del poema è Ulisse.

Se l'*Iliade* è il poema della guerra, della morte e del destino tragico dell'eroe, l'*Odissea* è il poema del tempo. L'*Odissea* è un ritorno, un νόστος. Il ritorno è un viaggio verso una meta dalla quale siamo partiti. La vita intera è un νόστος.

Il poema del Pascoli inizia quando Ulisse, dopo il suo lungo viaggio, è ormai tornato ad Itaca da dieci anni. Ulisse, ormai vecchio, decide di fare un viaggio per rivedere i luoghi cantati nell'*Odissea*. Si tratta quindi di un ritorno al ritorno, un νόστω νόστος

L'ultimo viaggio rappresenta il viaggio della razionalità all'interno degli antichi miti, che in tal modo perdono la loro forza ed il loro mistero.

Dopo la sua "Odissea", Ulisse resta dieci anni ad Itaca, accanto a Penelope, e poi, da vecchio, vedendo le rondini venire dal mare, decide di ripartire per ripercorrere il viaggio che aveva fatto quando era più giovane.

*E per nove anni egli aspettò la morte
che fuor del mare gli dovea soave giungere;
e sì, nel decimo, su l'alba, giunsero a lui le
rondini, dal mare.*

Ulisse capisce che il suo primo pellegrinaggio è avvenuto senza consapevolezza: voleva tornare a casa e basta. In tarda età però si rende conto di non aver compreso appieno il senso di quel viaggio e decide di ripercorrerlo a ritroso.

Si tratta quindi di un viaggio alla ricerca del senso, di una ricerca meramente razionale. Ulisse lo spiega ai suoi compagni prima di partire, rievocando la sua prima impresa.

*Io non so che lasciai, quando alla fune
diedi, lo stolto che pur fui, la scure;*

Non so cosa lasciai quando partii, dice Ulisse, e cioè ammette di aver fatto il viaggio senza coscienza, per questo adesso, da vecchio e quindi assennato, vuole ritornarci.

Si tratta appunto dell'ultimo viaggio, quello che ogni uomo compie mentalmente prima di morire. Il poema rappresenta quindi un percorso ideale. Ulisse ripensa al suo viaggio, cercando di individuarne il senso, che gli era sfuggito quando lo aveva vissuto.

Il tentativo fallisce perché la razionalità priva il mito del suo mistero e ne svela il vuoto.

La ragione mostra ad Ulisse che nell'isola di Circe non c'è più nessuno (*E con la luce rosea dell'aurora / s'avvide, ch'era l'isola di Circe. / (...) E nulla udì nell'isola deserta, / e nulla vide*) e che il Ciclope è in realtà un vulcano (*da quel monte / (...) appariva un occhio nella sua cima, un tondo occhio di fuoco*).

La ricerca razionale ha distrutto i miti. Il mistero del mito esprime una tensione fra il finito e l'infinito. Il mito si basa su un elemento reale (il finito) che però rimanda a qualcosa di divino (l'infinito), che resta avvolto nel mistero. Ulisse, affrontando il mito, vuole scoprire l'infinito e invece si ritrova davanti solo l'elemento reale: l'isola vuota, il vulcano. In tal modo il mistero si dissolve e dietro il mito si scopre il nulla. Sempre Giuseppe Nava:

Il mito, amorosamente ricostruito come la sola narrazione capace di poesia, e quindi di senso, nell'ottica estetica del Pascoli 'conviviale' si scopre vuoto e si dissolve, come anela alla dissoluzione la vita⁵.

Quando tutto sembra ormai perduto Ulisse si ricorda delle due sirene.

*E gli sovvenne delle due Sirene.
C'era un prato di fiori in mezzo al mare.*

Il prato di fiori in mezzo al mare è un'immagine omerica.

Nel Canto XII dell'Odissea Circe avverte Ulisse: «Delle Sirene dal canto divino per prima cosa ordinava che fuggissimo e voce e prato fiorito». C'è un prato fiorito in mezzo al mare dove stanno le sirene, da cui bisogna fuggire. Invece l'Ulisse del Pascoli non vuole fuggire né le Sirene, né la loro voce né il prato fiorito.

Perché? Perché ritiene le Sirene depositarie del sapere:

*tutto quanto nella terra avviene
saper dal labbro delle due Sirene.*

Ulisse vuole illudersi fino all'ultimo che ci sia un senso. Invece con questa decisione firma la propria condanna a morte. Infatti da quel momento entra in gioco una corrente marina che lo conduce inevitabilmente verso le Sirene.

*E il vecchio Eroe sentì che una sommessa
forza, corrente sotto il mare calmo,
spingea la nave verso le Sirene.*

Ulisse è ormai preda di una forza della natura che non può essere contrastata. Nel poema ci sono due versi che vengono ripetuti in modo pressoché identico per ben quattro volte:

*E la corrente tacita e soave
più sempre avanti sospingea la nave.*

La corrente marina, sulla quale il Pascoli insiste volontariamente in modo ossessivo, rappresenta questa necessità naturale che spinge l'uomo verso la morte, si tratta dell'Ἀνάγκη (ananke) dei greci.

Ulisse è un eroe perché affronta a viso aperto la condizione umana, senza infingimenti, senza quelle illusioni che sono soliti darsi gli uomini per nascondere a sé stessi il proprio status.

Anche lui era stato preda, da giovane, nel suo primo viaggio compiuto nell'Odissea, di una tale illusione, ed aveva visto Circe, Polifemo e le Sirene.

Adesso però, da vecchio, ha trovato il coraggio di affrontare la cruda realtà, di strappare il velo di Maya che gli impediva di comprendere la vera condizione umana.

Nonostante che adesso lo schermo illusorio sia caduto, resta però, sempre e ancor di più, l'ansia della ricerca di un senso, che conduce Ulisse verso la morte.

La corrente porta la nave di fronte alle due Sirene. Ulisse tenta un'ultima disperata invocazione di senso.

*Ma, voi due, parlate!
Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto,
prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!
E la corrente rapida e soave
più sempre avanti sospingea la nave.
E s'ergean su la nave alte le fronti,
con gli occhi fissi, delle due Sirene.
Solo mi resta un attimo. Vi prego!
Ditemi almeno chi sono io! chi ero!
E tra i due scegli si spezzò la nave.*

Le Sirene non esistono, sono in realtà solo due scogli. Ulisse ed i suoi compagni vogliono illudersi fino all'ultimo che i due scogli siano invece due Sirene.

Ulisse lancia la sua ultima disperata richiesta di senso, ma l'elemento naturale, duro ed ineluttabile, spezza ogni residuo di speranza.

La caratteristica essenziale delle Sirene è qui il silenzio. Nel mito omerico invece le Sirene cantano una melodia celestiale ed irresistibile. Memore di ciò l'Ulisse pascoliano vuole tornare a sentire le loro parole, ma trova invece solo il silenzio. Il silenzio rappresenta appunto la mancanza di senso.

Le domande di Ulisse non trovano alcuna risposta. Non la trovano perché i due scogli sono muti: fatti di pietra non possono parlare. Ulisse cercava la parola, l'unica realtà dotata di significato e invece trova il silenzio della materia inorganica.

È significativo che la lassa XXIII, che narra appunto la fine di Ulisse e dei suoi compagni,



5. La famiglia Pascoli.

sia intitolata *IL VERO*. Per Pascoli dunque la verità consiste in questo: la vita non ha senso, non c'è un ordine razionale del mondo.

La concezione della condizione umana espressa in questo poema, così come nei *Poemi conviviali* nel loro complesso, è molto vicina alla filosofia di Arthur Schopenhauer (1788-1860). Come attestato da recenti studi, Pascoli conosceva il pensiero del filosofo tedesco⁶.

Nel suo libro più importante, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), anche Schopenhauer aveva descritto la vita umana come illusione.

Per il filosofo tedesco l'uomo si è mentalmente costruito un suo mondo fatto di «rappresentazioni», e cioè di eventi razionali concatenati dal principio di causalità. Solo che questo mondo è una pura illusione, in quanto la realtà invece è dominata da una forza naturale irrazionale, che lui definisce con il termine «volontà» (energia).

Il mondo è quindi fatto da una «volontà» cieca ed irrazionale che però l'uomo camuffa con la propria capacità di «rappresentazione», che invece è retta dal principio di ragione.

Per Schopenhauer la visione razionale del mondo è dunque un'invenzione della mente umana.

Il concetto di volontà è molto simile alla necessità di Pascoli. La corrente marina, che soavemente ma ineluttabilmente, conduce Ulisse ed i suoi compagni verso la morte, si identifica con la «volontà» cieca ed irrazionale del grande filosofo tedesco.

Nello stesso modo Ulisse vorrebbe fino all'ultimo pensare il mondo come «rappresentazione», cioè come una realtà razionale, in modo tale che la vita umana, anche la sua vita, abbia un senso.

Questo significa il suo parlare alle Sirene, cercare un dialogo con il mondo. Le Sirene però sono due scogli e non possono rispondergli. La rappresentazione fa a cozzi con la durezza e l'irrazionalità della natura.

La «rappresentazione» di un mondo razionale è illusoria, l'energia naturale (la volontà) esiste realmente ma è totalmente irrazionale. Per cui conclude Schopenhauer:

A dire il vero, davanti a noi non rimane che il nulla. Ma ciò che si oppone a questa dissoluzione nel nulla, la nostra natura, è propriamente soltanto quella volontà di vivere che siamo noi stessi⁷.

La volontà di vivere è quella che porta Ulisse a fare il suo lungo viaggio nell'Odissea ed anche a compiere l'ultimo viaggio alla ricerca del senso. L'unica realtà è proprio questa volontà di viaggiare alla ricerca di qualcosa che però non esiste.

È impossibile capire il significato della propria esistenza ma è altrettanto impossibile rinunciare ad inseguire la scoperta di tale significato.

Alla fine della ricerca c'è appunto il nulla.

Il viaggio di Ulisse è servito proprio a questo. Il primo viaggio, quello narrato

⁶ Pazzaglia, *Pascoli*, Salerno Editrice, Roma, 2002, 13.

⁷ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e*

rappresentazione, Newton Compton, Roma, 2011, p. 445.

nell'*Odissea*, ha mostrato all'eroe il fascino dell'esistenza. L'ultimo viaggio invece dimostra che quel fascino era frutto di una mera illusione, prodotta dalla volontà di vivere, e che in fondo ad ogni ricerca c'è il nulla.

L'uomo ha quindi un'unica possibilità: non uscire dall'orizzonte del μύθος.

Infatti il λόγος porta inevitabilmente alla scoperta dell'annullamento temporale, del nulla dell'esistenza.

Il μύθος è essenzialmente memoria, narrazione.

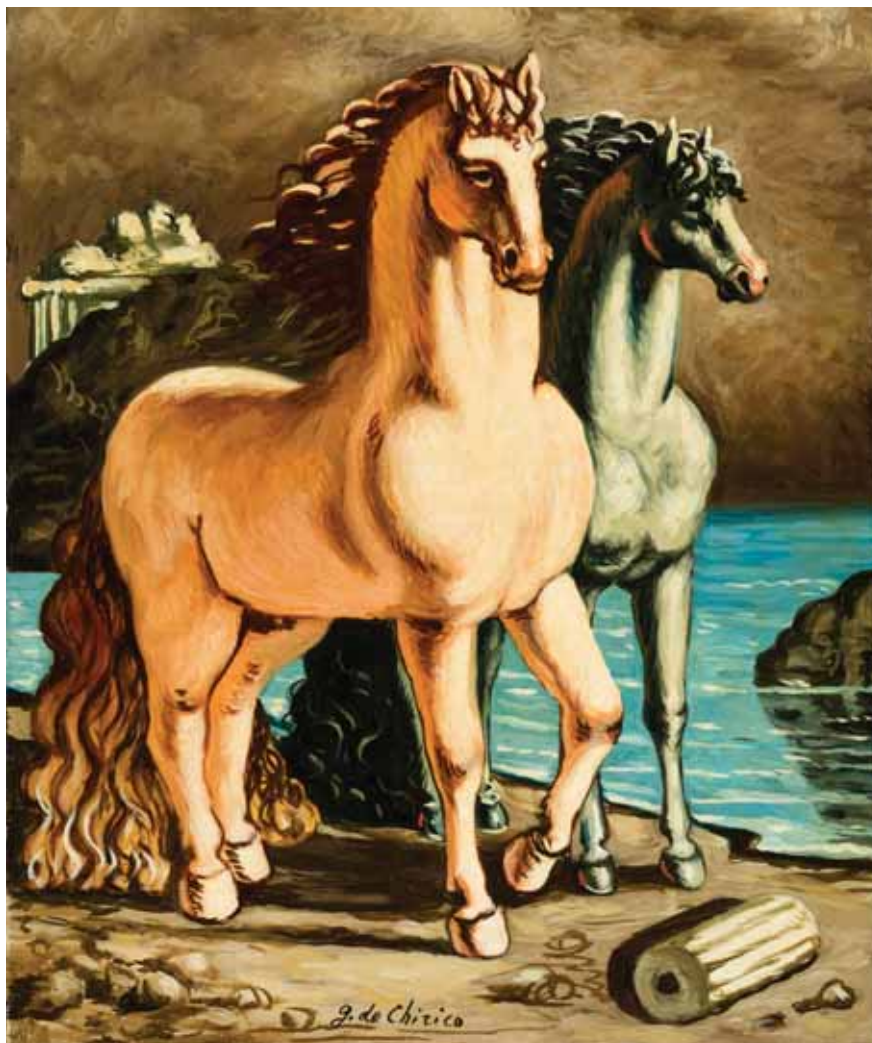
Nella memoria del μύθος è il passato che torna da solo alla mente e ci spinge verso il futuro. Il passato ha quindi una sua esistenza autonoma. La

memoria è il ponte fra passato e futuro e quindi ciò che dà un senso alla nostra esistenza.

Emerge quindi una circolarità del pensiero, una specie di eterno ritorno.

La mente umana registra o produce continuamente immagini, pensieri, che poi ritornano da soli, emergono, per spingere l'intelletto stesso in avanti, fino a che nuovamente quei pensieri torneranno all'attenzione, mutati, rinnovati, ma sempre legati al nostro passato, che continua a spiegare effetti nel tempo.

Il passato non è mai passato, perché nella nostra mente continua a produrre pensieri ed azioni. Questa circolarità è il fulcro della nostra vita, ma anche l'essenza della poesia.



6. Giorgio De Chirico, *I divini cavalli di Achille*, 1963.



SCHENBOCHE
- FLORENCE -

1. Mario Pratesi, da Mario Pratesi fonds, F69. 2009.19, Box 5, File 9, P12. Victoria University Library Special Collections.

L'Eredità, di Mario Pratesi

di ALFREDO FRANCHI

Una tragedia provinciale

Mario Guidotti, nel saggio sull'opera letteraria di Pratesi, ha condensato in una sintetica frase il valore del suo romanzo, *L'Eredità*, lo scritto più importante, in cui *“L'universale è raggiunto proprio attraverso l'ordito di una tragedia provinciale, svolgendosi in un ambiente angusto, particolare, incomparabile; in quell'isola municipale che è stata, e sotto certi aspetti è ancora Siena con la sua campagna”*¹.

Nella storia del falco predatore, catturato e torturato da Stefano, il padre autoritario protagonista del romanzo², si adombra la crudeltà della legge di natura alla quale l'uomo non solo si adegua ma, nella efferatezza intenzionale e gratuita del suo comportamento, appare più feroce degli animali che, da parte loro, uccidono solo per la sopravvivenza:

*“Stefano, verso gli ultimi di novembre, tendeva gli archetti ne' luoghi più aprichi della collina, assassinando anche lui i felici uccelli viaggianti, le creature più liete del mondo, che Leopardi invidiava. Ma a farlo apposta, c'era per que' luoghi un falcaccio così rapace che Stefano pareva tendere per comodo di costui, e non per sé. Lasciava il falco che Stefano, dopo aver teso, s'allontanasse, e poi si levava in aria, e dominava a ali ferme e librate tutto il gioco degli uccellini. Questi si posavano stanchi e famelici sugli archetti, e vi restavano presi e stritolati per le gambucce: il falco piombava, divorava, e risaliva a misurare a larghe ruote lo spazio”*³.

Quanto sbagliava Stefano nell'attribuire al falco ed altre bestie nocive all'agricoltura una malvagità intenzionale, prerogativa solo dell'uomo che, addirittura in ambito rurale, ove la natura umana appare più mite, manifesta una gratuita ferocia. Una mattina il falco rimase impigliato nella trappola in cui andava a divorare le sue vittime. Appena Stefano lo ebbe tra le mani lo guardò sogghignando...

“prima gli tagliò a sangue gli artigli; poi l'accecò; poi lo spennò e dipelò ben bene, non lasciandogli che la coda e le ali per volare, poi gli dette dei pizzicotti, e poi lo lasciò ire che andasse pure liberamente dove voleva.

Il falco pelato, disartigliato e cieco s'alzò su dritto come getto di fontana in aria, quasi a ricercarvi la luce, e soleggiante sparì...

*«Ora quello non si ferma più finché non è in paradiso!» disse Stefano in mezzo alle risate dei contadini accorsi a vedere il supplizio dell'animale, e mentre egli volava essi lo guardavano beanti e saltanti di gioia”*⁴.

Una storia che inizia nel 1818 sul significato del vivere

L'invito a non fare del denaro e della ricchezza la meta della vita sembrerebbe il messaggio edificante contenuto nel libro. Sicuramente il motivo è presente ma sarebbe riduttivo circoscrivere *L'Eredità* a questo intento moralistico. Si scava in profondità, si travalica

¹ M. Guidotti, *Il Romanzo toscano e Mario Pratesi*, Vallecchi, 1983, p. 65.

² M. Pratesi, *L'Eredità*, in *Narratori toscani dell'Ottocento*, U.T.E.T. 1976, p. 354 : “in casa mia, finché sono vivo io, si

lavora e si sta sottoposti al padre, e se no, legnate!»..

³ Pratesi, pp. 339-340.

⁴ Pratesi, pp. 339-340.

la dimensione superficiale della realtà, si pongono domande sul significato della vita e della morte, alla fine senza dare risposte se non di tipo esistenziale, in quanto è nei personaggi del romanzo che si può discernere quanto di autentico o meno vi sia nella vita umana.

In tal senso Giovanna, la moglie di Stefano, donna umile, incolta, estranea alle furbizie e agli inganni che consentono di primeggiare nel mondo, è quella che, da un punto di vista umano, appare la più autentica e ammirevole.

totale per gli altri, è rimasta fedele a se stessa, senza essere di peso a nessuno.

Nel romanzo, ambientato a Siena e nella campagna circostante, si parla in accenni ed in maniera diffusa della città e della sua aura misteriosa e pervasa di tristezza. Di rado la descrizione si apre ad annotazioni emotive di segno diverso. Il podere in cui vivono i Casamonti, in vicinanza della città, era un casolare che *"appariva oltre il muro della strada, sulla collina, circondato, e in parte anche nascosto*



2. Campagna senese.

Nei momenti decisivi della tragedia familiare è lei che comprende meglio quanto si verifica e sta per accadere, senza peraltro ergersi a protagonista, con una levità che mantiene sino alla sua scomparsa. Anche nel morire non è stata di peso agli altri sembra suggerire Pratesi: *"tutti dormivano in casa (Giovanna era morta da un pezzo), e lui era rimasto solo al camino che si spegneva silenzioso"*⁵.

Quella che parrebbe trascuratezza da parte dello scrittore può essere conferma che Giovanna, sino alla fine, nella sua dedizione

*dagli ulivi: le pannocchie del granturco col loro giallo vivace spandevano sulla loggia un po' di gaiezza, ma quelle finestrucole dai vetri sempre rotti dal vento, e che guardavano il cimitero, erano così incavate nella grossa muraglia grigia"*⁶.

Il cimitero era stato costruito dove prima esisteva un convento di frati domenicani e quindi in un luogo *"bellissimo ... come dovunque, ove sono e dove furono conventi"*⁷. In seguito alla trasformazione subita il paesaggio intorno al cimitero insinuava in chi era presente emozioni inedite nel *"vago paese"*, nella campagna

⁵ Pratesi, p. 415.

⁶ Pratesi, p. 315.

⁷ Pratesi, p. 316.

circostante in cui la giocondità si associava ad una *“tristezza di morte”*. Il silenzio appena interrotto dal suono *“armonioso e solenne delle campane”*, si dilatava alla porta *“taciturna”*, con la sua meridiana scalcinata, da cui si entrava in città: *“una porta affatto remota: sembra riguardare indietro verso altri tempi: i tempi che si dileguarono per sempre dalle sue mura quando la libertà comunale cessò nel sangue de’ cittadini. La tristezza di quella fine, ... sembra regnare ancora su quelle mura di mattoni rugginosi e consunti, dalle cui radure escono, come da bocche sdentate, fiori e ciuffi d’erba vetriuola”*⁸.

In precedenza i Casamonti avevano soggiornato a Poggio Sole, una località che *“tutta l’estate pareva immersa nel verde delle*

vigne” da cui si vedeva oltre le colline, *“drizzar la punta le due più alte torri della lontana città”*. Assai diversa dal luogo in cui essi erano venuti ad abitare:

*“Dal camposanto la città le appariva tutta sul poggio, con le sue case decrepite che si ricordano dell’assedio, i campanili neri che suonano con sì grave lentezza le ore, i conventi dal bel porticato nascosti nelle più tacite strade presso le mura: e le mura ... che scendono e salgono tra gli ulivi sparsi per la varia pendenza dei campi: città tutta spirante la vita che visse un tempo: vita battagliera e gentile ... Ora quella città metteva addosso una gran tristezza a Giovanna, come que’ cipressi e quei marmi del camposanto”*⁹.



3. Veduta di Siena, foto di Paolo Lombardi, Archivio Malandrini (Fondazione Monte dei Paschi di Siena).

⁸ Pratesi, p. 317, e alla p. 314: *“In su e in giù per quelle strade oscure, ripide e torte, scalpitava, sfolgorava co’ suoi*

focosi corsieri la nobiltà.”.

⁹ Pratesi, p. 331.

La dura legge di Siena per chi viene dalla campagna

L'impatto con Siena, con la vischiosità e l'ambiguità della vita cittadina, non era stato privo di conseguenze negative, registrate con finezza dallo scrittore:

“Il marito, con quella città così vicina, aveva cambiato abitudini, e s'era aggravato di pensieri e d'un malumore insolito. Mentre prima veniva in città assai di rado, forse due o tre volte in un anno, per qualche fiera o qualche grande solennità, ora ogni mattina entrava la porta per ire in piazza con gli erbaggi e le frutta; e per lui, novizio e irascibile, la piazza era un elemento pericoloso. Cominciò infatti, semplice e inesperto com'era, a sbagliare i modi di prendere quella plebe riottosa e bestemmia-trice, la quale, perché ha le baracche a piè de' maestosi e tristi palazzi degli avi, si crede quasi la padrona del luogo”¹⁰.

Stefano, dinanzi a tali manifestazioni, aveva reagito con un atteggiamento ostile e altezzoso che era parso ai popolani *“tanto più provocante in quanto essi, imbevuti dell'orgoglio civile”*, consideravano i contadini come esseri inferiori, degni di essere insultati, ingannati e derisi.

Ebbe allora agio di capire, a sue spese, quanto nocive fossero state certe sue violente reazioni. Le giustizie subite lo portarono a cambiare il proprio atteggiamento e così egli *“Oppose l'indifferenza, la calma, un'aria minchiona alle piccole soverchierie d'ogni giorno, s'accostò alla gente risoluto sì, ma pure con un certo sorriso conciliativo; e tollerò qualche volta anche d'essere canzonato, pensando cupamente al modo di rivalersene alla prima occasione ... imparò anche lui la tattica del contadino toscano che spesso s'inurba, e bada, più che altro, a non guastare i fatti suoi, cioè l'interesse”*.

Da queste vicende ne uscì trasformato: *“Le angherie, gli oltraggi e le ingiustizie patite, come avevano cambiato l'uomo violento e sincero*

in uomo cauto e simulatore, così erano riusciti a ispirargli della sua condizione la bassa stima in cui, per ingrandirsi al suo cospetto, mostravano di tenerla i suoi zotici insultatori. Lui che non si trovava bene che in mezzo ai campi, e che non avrebbe tollerato altra condizione, nondimeno deplorava la sorte del contadino che vive in solitudine come l'orso, e poi, quando viene tra la gente civile, è disprezzato, schernito, e villanaccio qua e villanaccio là”¹¹. Insomma, come spesso accade, Stefano, la vittima del sopruso, interiorizza la visione negativa che hanno di lui i suoi persecutori sino a vagheggiare, per Amerigo, il figlio più dotato, la scelta di vita cittadina: *“... l'occasione c'era nel fratello Ferdinando, senza dubitare un momento lo mise a bottega da lui”¹².*

In tale risoluzione ebbe il suo peso il desiderio di arricchire ed una certa vanagloria, alla quale, per natura, era portato: *“Il mi' fratello, di contadino che era, divenuto vinaio, s'è arricchito: e perché non potrebbe fare altrettanto Amerigo? Impari a pellarla anche lui quella genia maledetta della città come la pela lo zio, e si faccia ben volere dallo zio che può anche lasciarlo erede!”¹³*

Amerigo, nel quale il padre aveva riposto le speranze di elevazione sociale, man mano che si inserisce nelle compagnie cittadine, va incontro ad una degenerazione progressiva.

Ben presto diventa *“uno de' tanti ragazzacci bruttamente corrotti della città ... Si ficcava per tutto: nelle oziose sagrestie, a servir messe e scaldarsi l'inverno al focone, ne' pessimi caffèucci, nelle confraternite oscure a cantar la lezione dell'uffizio de' morti, ne' luridi biliardi a veder giocare, ne' campanili a attaccarsi con gli abati alle funi, ne' corpi di guardia, e altri luoghi simili; empiva di chiasso, con gli altri sbarazzini, i vicoli e le piazzette giocando, bestemmia-ndo, schiacciando fulminanti, bruciando polvere da fucile, fumando cicche, beffando chi passava, tirando sassate a' cani, dando noia alle serve, e terminando poi tutti*

¹⁰ Pratesi, p. 323.

¹¹ Pratesi, p. 325.

¹² Pratesi, p. 325.

¹³ Pratesi, p. 325.

in una fuga generale all'apparire di qualcheduno che gl'inseguiva furibondo e scandalizzato.

Spesso la sera, ... su taluna di quelle piazze, davanti alla chiesa malinconica e antica, mentre ne uscivano i devoti tutti compunti, e le campane dall'alto del campanile assordavano l'aria scura, era una vera battaglia di grida, di pegni, di corse e sassate tra que' ragazzacci, che poi si mettevano giù a rotta di collo per quelle precipiti strade, dandosi a sonar campanelli e picchiare agli usci, per il gusto di sentirsi gridar dietro dalle finestre: chi è chi è?"¹⁴.



4. Veduta della Basilica di San Domenico e via di Fontebranda, foto di Paolo Lombardi, Archivio Malandrini (Fondazione Monte dei Paschi di Siena).

Dissimulare la (propria) vita

Ogni volta che Stefano veniva a sapere delle impertinenze compiute dal figlio *"erano botte sicure"*. Apparentemente sembravano aver conseguito qualche risultato, in realtà Amerigo, sfruttando la consuetudine di vita con lo zio vinaio, presso il quale lavorava, giocando abilmente di simulazione e dissimulazione, era andato avanti nel processo di degradazione morale, era diventato un giovinetto *"con un'aria da prima comunione, quieto, serio più del dovere, tanto esperto a nascondere i suoi pensieri, quanto*

*facile a sfoggiare a parole una virtù e un giudizio, che essendosi comunicati a lui dalle labbra autorevoli dello zio vinaio, parevano superiori alla sua età, e n'era lodato e incoraggiato anche col premio di qualche soldo"*¹⁵.

Il padre si compiaceva della trasformazione conseguita tramite i suoi ruvidi interventi, vantandosene con la moglie, la quale sapeva bene di cosa il figlio, *"non temendola punto"*, fosse ormai capace, ammaestrato dai pessimi esempi e dai cattivi libri. Giovanna si rendeva conto che Stefano era irremovibile e insieme *"non voleva abbandonare inutilmente il figliuolo all'ira del padre"*, era d'avviso comunque che Amerigo dovesse lasciare il lavoro presso lo zio. Decisione questa del tutto assurda per il marito che l'accusava di *"non capire nulla"* perché Amerigo cominciava a conseguire i primi risultati economici e pareva dar prova di un'effettiva maturazione.

*"Suo padre, col quale ora non era più timido, restava incantato udendolo ripetere tutte le storielle e tutti i segreti delle famiglie signorili, come li apprendeva via via dai cuochi, dai cocchieri ... S'era poi così bene inzuppato e colorito di quell'ambiente, che in bottega era ben accetto ad ognuno: era svelto a servire, rendere i resti, rispondere barzellette, di quelle che più gustavano gli avventori, usi a trovare nel turpiloquio un'innocente distrazione all'oziosaggine quotidiana"*¹⁶.

In realtà Amerigo aveva del tutto accantonata l'identità contadina, senza che niente di buono fosse subentrato, *"quanto di meglio è nel carattere umano, era stato distrutto ... dalla immensa congerie dei vizi e delle sciocchezze comuni"*¹⁷.

Nonostante la fama acquisita di *"bravo giovane! ... un giovane molto prudente"*, Amerigo venne scoperto mentre cercava di rubare denaro da una ciotola dello zio e subito cacciato come ladro.

¹⁴ Pratesi, p. 326.

¹⁵ Pratesi, p. 327.

¹⁶ Pratesi, pp. 28-29.

¹⁷ Pratesi, p. 329.

Invano Stefano, nei giorni a seguire, dopo aver rimproverato *“in un torrente d'ira bestiale e di imprecazioni”*, il figlio, sempre con l'idea *“d'avviare la famiglia a divenire civile”*, aveva cercato di collocarlo in altre botteghe, ma la notizia che lo zio lo aveva cacciato come ladro si era diffusa *“ai quattro venti ... e non si trovò padrone che lo volesse”*¹⁸.

Per Amerigo, venuta meno la speranza di un collocamento in città, non rimaneva che di *“rimettersi a lavorare la terra, a quelle fatiche sotto il sole, la pioggia e la ghigna acerrima, inesorabile di suo padre (che) ... non gli dava respiro finché era presente al potere”*¹⁹.

Amerigo, incapace di sostenere le dure fatiche, dopo essersi sentito male nel campo, un giorno si era allontanato da casa per nascondersi in città, vivendo di espedienti disonorevoli, di cui la madre, *“in una continua ansietà, in un succedersi continuo d'immagini e di presentimenti funesti,”* aveva cercato di essere informata, disposta a perdonarlo ed accoglierlo a braccia aperte come il figliuol prodigo.

Indagare il profondo

Pratesi, nella interpretazione di Siena e dei suoi dintorni s'avvale dello stato d'animo, dei desideri, dei turbamenti dei suoi personaggi che riverberano, al di fuori, quello che avviene nella loro interiorità, o condizionati da quanto accade vi si pongono in sintonia.

“Talora la notte era tempestosa e tutta un muggito immenso: al vento gli ulivi piegavano come giunchi, cadeva anche qualche mattone da quelle mura vecchie che sono tra le due porte; l'acqua a piè di esse mura, giù per le coste ripide dei due colli opposti che si vengono incontro giù nella valle, ...correva a fiume ...in questo che pareva un dissolvimento dell'universo. Egli, chiuso nelle tenebre, scendeva attraverso i campi sino alle mura, ne saliva la ripidissima costa a gran passi,

*e presto entrava nella città buia e, a quell'ora, deserta: nulla poteva arrestare quest'infelice dato in preda a una bufera non meno impetuosa di quella che schianta i rami e inette in fuga le fiere”*²⁰.

Esemplare, nelle variazioni emotive, Giovanna che, inizialmente, aveva rivissuto con ansia pervasiva la vicinanza del casolare al cimitero. In una condizione d'animo diversa, ne coglieva un aspetto inedito: *“S'affacciò alla finestra, e guardando di faccia il cimitero che pareva dormire nella luce meridiana, e abbagliava coi bianchi marmi, in mezzo alla campagna tacita e verde, pensò al figliuolo scomparso”*²¹.



5. Arco di San Giuseppe, foto di Paolo Lombardi, Archivio Malandrini (Fondazione Monte dei Paschi di Siena).

¹⁸ Pratesi, p. 338.

¹⁹ Pratesi, p. 338.

²⁰ Pratesi, p. 342.

²¹ Pratesi, p. 354.

Al fine di rintracciare il figlio, ricevuta qualche ambigua informazione Giovanna si reca in città, alla via che le era stata indicata: *“... era una via spopolata e non molto ariosa: andando più innanzi si trovava un ortaccio, che era stato un giardino signorile in antico, e divideva dalle altre case un palazzotto cadente, dove ci voleva del coraggio a abitare, tanto pareva rovinato dall'incuria e dal tempo: allora venivano dalle sue stanze voci chiassose d'uomini e donne. Nelle altre case invece, alte come torri e vecchissime, era un'oscurità di finestre e un silenzio cupo ... dall'orto sorgevano strilli e berci di donne insegue, oppure cantilene rauche, indolenti, quasi richiami”*²².

Giovanna, appoggiata al muro dell'orto, da certi discorsi sentiti capisce che il figlio era fuori e, anche se fosse stato presente, lei non sarebbe potuta entrare.

*“Dopo un po' d'incertezza e d'indugio, tra il desiderio e la paura d'incontrare Amerigo, declinando già il giorno, s'allontanò risoluta piangendo come chi non ha più speranza, come chi ha visto morire una persona cara: s'allontanò guardando fissa e come incantata ... Camminava veloce ... per le strade della città le pareva spirasse non aria, ma fuoco ... Quando si trovò sola fuori di porta, ella gettò un gran sospiro guardando il cielo infinito che s'imbruniva al crepuscolo, stellandosi raramente. Ma giunta all'uscio di casa cadde svenuta”*²³.

Pratesi, nel delineare l'anima della città, le sue cangianti atmosfere, s'avvale della variegata sensibilità dei personaggi e delle ricorrenze stagionali al loro interno previste:

“Di lì a qualche giorno era la sera di Berlingaccio: era una di quelle sere dei primi di marzo, stellate, ventose, quando ti sembra d'udir turbinare nell'aria ancor rigida la primavera che s'avvicina coi fiori in grembo; e fiori luminosi

sembran le stelle: fiori che piovano di sfera in isfera sotto i passi di Dio vagante per il mistero infinito.

Quella sera era molto buia la vecchia città: alle cantonate (dalle quali l'occhio s'insacca giù per i vicoli, scalee, traghetti, e cavalcavie) morivano fiocchi e tremebondi i lampioni a olio, i quali, lontani l'uno dall'altro, e declinanti giù per la scesa, lasciavano in mezzo degli intervalli oscurissimi... anche la magnifica piazza, con la sua torre snella che toccava le stelle, era così silenziosa che quel silenzio, unito all'oscurità pareva crescere il mistero de' suoi vecchi palazzi, e delle anguste viuzze che scendono ad essa sì rotondamente ampia e maestosa.

*Solo di quando in quando, ora dall'una e ora dall'altra delle tacite case, si vedevano uscire persone incappottate, o maschere allegre... e si davano a schiamazzare e correre tra i muggiti del vento per le strade deserte e paurose. Qualche caffè, ancora aperto, gettava dalle vetrate un po' d'immobile bagliore, e nulla di più lugubre in tanta solitudine e nerezza di case altissime e secolari”*²⁴.

Era di luglio

Nelle pagine in cui viene narrata la fine di Amerigo si notano alcune delle descrizioni più belle, sia della campagna, sia, in isolati aspetti della città, normalmente pervasa da quella tristezza che ne restituisce l'aura caratterizzante: *“Era di luglio, e oltre il verde fruttuoso di tanti alberi di cui era piena la china, spiegavano nella valle feconda i grani maturi, la loro ricca biondezza lieta, ondulante, vasta.*

Era un mormorio di ruscelli allegri tra l'erbe verdissime, e il fumo dei casolari saliva nella pace del cielo... E morire!... Perfino i foschi campanili della città, e le mura grigie che la circondano tra le ombre degli ulivi, erano avvolti in un puro e luminoso riflesso che ne ricreava la secolare

²² Pratesi, p. 356.

²³ Pratesi, pp. 357-358.

²⁴ Pratesi, pp.369-370, e alla p. 381.

tristezza... Il sole animava tutto: animava le fronde, i fiori, le acque, gli uccelli, gl'insetti, le lucertole, le farfalle... E morire!... E il cielo era tutto un puro zaffiro con due o tre nuvolette che sedevano come neve lucente sulle montagne chiare, in un mar di splendore: e dalla valle saliva il canto d'una giovane contadina che le piante nascondevano all'occhio: ma nulla era più giocondo e soave di quel canto: come vibrava argentino! come si espandeva sereno! i colli intorno verdeggianti pareva che l'ascoltassero con diletto... E morire!..."²⁵.

In Amerigo, che percepiva il venir meno della vita, per contrasto, era più nitida la percezione dell'esuberanza che permeava ogni essere "e tutto avvolgeva nel suo fulgore, nella sua gioia, nel suo moto inesauribile", quasi una ingiustizia che rendeva ancora più penose le sue condizioni, egli ne aveva l'animo così esacerbato che in certi momenti provava "una specie di voluttà nel vedere agonizzare gli agnelli, e i mansueti tremanti vitellini che il coltello di suo padre aveva colpiti per poi venderli in piazza"²⁶.

Pratesi, variando di registro, associa il declino di Amerigo che "Ormai non s'alzava dal letto che per andarsi a sdraiare sul pianerottolo della scala esterna, dov'era un po' di ventilazione in quell'estate caldissima", al progressivo inaridirsi della campagna che pareva condividere la sorte del giovane: "Gli agricoltori pei campi, i cittadini dalle finestre delle loro case, guardavano il cielo, invocavano acqua acqua, e il cielo, sempre in istella, turchinissimo come un cielo affricano, avvampava senza che mai vi sorgesse una nube, stremava l'erba, divorava le messi, asciugava i pozzi e i torrenti, affogava tutti nel polverone delle strade cangiate in forni e in deserti"²⁷.

Terminava la terribile siccità, ma la natura rimaneva in uno stato inquietante: "come parve trista, l'assetata campagna, al primo dirompere



6. Veduta della campagna senese, foto di Paolo Lombardi, Archivio Malandrini (Fondazione Monte dei Paschi di Siena).

delle piogge autunnali! Pareva che quelle piogge avessero spento improvvisamente l'estate, e che la terra umida e senza sole, e coperta lontano da un sottil velo di nebbia, la rimpiangesse"²⁸.

Pratesi nota con finezza che mentre tutti mostravano compassione per Amerigo, da lui non gradita perché nella sua enfasi ribadiva la gravità della situazione, "l'unica a non mostrargliela mai era sua madre" che continuava a prestargli le cure quasi stesse aspettando di giorno in giorno la sua guarigione: "Gli stava seduta accanto pia, rassegnata, paziente le intere giornate, e quando in qualche bella giornata d'ottobre lo portava sulla scaletta esterna, adagiandolo sul pianerottolo", fuori dalla vista del cimitero. Particolari che confermano, ancora una volta, la delicatezza d'animo della più bella figura del romanzo.

"Intanto finiva per le campagne la festa dell'estate: gli alberi si lasciavano placidamente cadere il velo delle foglie ingiallite che scendevano come lacrime al suolo...

«Povero giovinotto!» disse l'Angiolina, una ragazza di que' dintorni dopo che ebbero tutti insieme recitato, in quella rustica cameruccia, un *De profundis* al morto incoronato di fiori. «Era tanto bello, e s'è strutto come una candela!»²⁹

²⁵ Pratesi, p. 386.

²⁶ Pratesi, pp. 386-387.

²⁷ Pratesi, p. 387.

²⁸ Pratesi, p. 387.

²⁹ Pratesi pp. 387-388.

Un velo di pianto sempre negli occhi

Dopo la morte di Amerigo la madre non poteva pensare a lui “senza che un velo di pianto le rilucesse negli occhi”. Il marito, invece di lasciare che il dolore facesse il suo corso, cercava di procurarne la fine nel suo ricorrente domandare alla moglie perché piangesse³⁰. Pratesi, consapevole delle complicazioni della natura umana e dei limiti di ogni raffigurazione unilateralmente positiva o negativa, osserva nel ruvido atteggiamento del marito qualcosa di positivo: “quello di Stefano era pure un modo anch'esso d'esprimere il proprio affetto, quasi la moglie, reprimendo il suo pianto, avesse potuto reprimere e non accrescere la violenza del suo interno dolore”³¹. Proseguendo nella sua analisi, Pratesi si chiede perché “di quelle lacrime pie e silenziose sia solo capace la donna buona che serbò sempre l'amabilità della gentilezza e del cuore”: si rende però conto che sono domande che travalicano il potere esplicativo della ragione, presuntuosa quando vuole indagare i segreti che si celano nell'intimo delle cose che, poi, si riportano tutte a quei due arcani principi del male e del bene, dei quali ogni essere, brevemente vivendo, sperimenta il potere³².

Dopo la morte del figlio si verifica nella madre un cambiamento singolare nel suo stato d'animo:

“Mentre prima non poteva sull'imbrunire entrar sola nel cimitero senza temere di sentirsi a un tratto soffiare in viso il sospiro di qualche anima, come dicevano ch'era successo più volte; ora l'andarvi di notte o di giorno per lei era lo stesso: dopo che le ci avevano sotterrato il figliuolo in quel cimitero verde, là sotto casa sua, in un cantuccio riserbato a' più poveri, Giovanna non aveva più paura dei morti.

*Il sole estivo, cadendo, aveva ricinto l'ocaso d'una cintura di bronzo dorato, e per la campagna, sulle cime dei colli, tra le viti e gli olivi, rimanevano ancora quegli opachi riflessi senza luce che sono come il sorriso che avanza alla vita. Per i viali del cimitero, mesti nella chiarezza crepuscolare, e ancora cocenti, sussurravano i rosai, le mortelle nere, i cipressi, alitava l'aura che portava colà l'ardore del grano battuto dalle aie polverose; e tutti uscivano allora da quel luogo tristo, cacciati dalla notte che veniva: tutti, fuorché Giovanna ... qual luce ardeva in mezzo agli affanni, in quella donna addolorata ... in quel cuore trambasciato di madre?”*³³

Verosimilmente quando il dolore giunge a livelli inauditi si diviene indifferenti ad ogni altra emozione, anche angosciosa. Al cessare dei colori e della luce, quando tutto è tetro e minaccioso, (da notare la “montagna nerissima” con cui viene indicata l'Amiata, di giorno tanto luminosa e rassicurante per chi la contempla dalla città) la luce interiore che arde nel cuore della madre trasforma la scena di desolazione in qualcosa di diverso e non spiegabile. Pratesi conclude con una domanda in cui si conferma l'impossibilità di conoscere a fondo, nel bene e nel male, il cuore umano. Da scrittore autentico ne mantiene integra la realtà e intatto il mistero³⁴.

Spes ultima dea

Et lux in tenebris lucet: nel romanzo pervaso da tanto dolore si intravede la speranza nella luce interiore che arde nel cuore di una donna, Giovanna.

Osserva Guidotti: “Se il romanzo finisse con la morte di Amerigo e sulla tristezza della madre, resterebbe ugualmente e forse anche di più e meglio quel capolavoro che è”³⁵.

³⁰ Pratesi, p. 388.

³¹ Pratesi, p. 388.

³² Pratesi, p. 388.

³³ Pratesi, pp. 388-389.

³⁴ Pratesi, p. 413.

³⁵ M. Guidotti, p. 74. Dello stesso parere è Vasco Pratolini nella sua introduzione al romanzo: “E imperdonabile addirittura è la trascrizione dell'arringa difensionale, quando ormai il racconto necessita soltanto dell'ultimo periodo sulla sorte di Filusella” p.17, ed. Vallecchi.

Meno riuscita è l'ultima parte del romanzo in cui si notano comunque brani in cui ritorna la potenza raffiguratrice e la violenza in scene che veramente anticipano Tozzi, come quelle che descrivono la vecchiaia di Nando e introducono alla sua morte³⁶:

*“Rideva ancora con quel suo faccione paffuto e grinzoso di melacotta, ripetendo le sue solite barzellette, e avventandosi dietro a dir male o canzonare questo o quell'altro ... l'uomo in fondo era triste ... gli occorreano molte cure e anche molte dimostrazioni d'attaccamento alla sua persona, e siccome per affetto non le poteva ottenere, cercava d'averle apparentemente eguali, e anche maggiori, per interesse, non stancandosi mai di ripetere ... che la sua eredità l'avrebbe avuta chi l'avesse servito meglio ... a un certo punto egli si arrestò cupo ... né ci fu verso di renderlo più espansivo: egli era divenuto di una cupezza tragica”*³⁷.

In brani come questi, “in queste tinte rapprese, in queste violenze improvvise, sta l'autentica modernità di Pratesi”³⁸.

Così Guidotti conclude la sua analisi del romanzo: “Nando intanto muore senza aver fatto testamento, né le due parti contendenti ... riescono a rinvenire l'agognato portafoglio rosso; così liticano e si accusano a vicenda di furto. Finché Stefano, dopo un po' di tempo, una notte, per caso trova il famoso portafoglio nascosto in una poltrona che si era portato da casa del fratello e su cui soleva sedere nei suoi riposi. Nel portafoglio c'è anche il testamento secondo il quale è nominato erede del vinaio, il figlio naturale di questi, Gustavo, Testamento che Stefano si affretta a bruciare. Il lavoro affannoso e la cupidigia ardente, sono stati in verità l'animazione lirica della figura di Stefano. Ma al momento della raggiunta ricchezza questa figura perde la compiutezza artistica; sembrava che la sua felicità consistesse nel tormento per ottenerla, in questa

*aspirazione ingenua e commovente della ricchezza ...; malgrado i tentativi di coprire con vari alibi la nuova ricchezza, il sospetto si diffonde. E una sera il vecchio è assalito da Gustavo e dai suoi complici, e, sopraffatto dal numero, è ucciso. Addosso gli si trova il famoso portafoglio rosso. Dopo di che l'oro si disperde fra cause e avvocati, e fra le branche di una masnada di parenti, concorrenti tutti ugualmente legittimi all'eredità”*³⁹.

Del tutto superflua, anzi nociva alla rapidità e linearità dell'epilogo, è la trascrizione scherzosa dell'arringa defensionale, Filusella torna così ad essere un povero contadino di terra altrui e un re delle fosse che ripete ai figli di non desiderare troppo le ricchezze e le eredità.

Tale valutazione conclusiva, condivisa dalla critica, non esime dal constatare, anche in questa ultima parte, la presenza di brani illuminanti come quello riferito ai contadini, richiesti da Filusella testimoni a suo favore:

“Invece non ne trovò neppur uno. Tra i contadini, ciascuno facendo vita da sé nel suo casolare e nei limiti del suo campo, non c'è vincolo di casta, non c'è forza né malizia d'associazione. E inoltre Gustavo e i suoi amici avevano troppo partito in piazza perché, accusandoli, quei villani che avevano con la piazza tutti i loro interessi, non si fossero poi trovati a pagarla cara. Filusella dunque ebbe un bel ricorrere alle casucce dei suoi vicinanti, chiedendo a questo, chiedendo a quello: nessuno aveva visto, nessuno aveva sentito, nessuno proprio poteva dire che la cosa fosse successa in quel modo; perciò non fu presa in nessuna considerazione l'accusa di Filusella. E mentre l'avvocato nel colorire Stefano studiava gli effetti oratorii, Filusella piangeva nascosto e disprezzato da tutti in un canto di quell'aula maestosa. Solo certe donne di cuor popolano e gentile ne furono commosse, e gli rivolsero qualche parola benigna che consolò ... Più ci pensava e più sentiva di non poter proprio dir nulla che valesse a giustificare

³⁶ M. Guidotti, p. 36.

³⁷ M. Pratesi, pp. 392-401.

³⁸ M. Guidotti, p. 76.

³⁹ Pratesi, pp. 76-77.



7. Il Facciataone del Duomo nuovo, foto di Leonardo Coralli.

suo padre ... e perciò taceva, ma con suo estremo dolore⁴⁰.

L'Eredità, nelle figure più riuscite, quelle socialmente meno considerate, conferma il pensiero di Montaigne che *“ogni uomo porta in sé la forma intera dell'umana condizione”*, e quindi è degno del massimo rispetto e della massima considerazione da parte dello scrittore

che in lui trova integro il mistero della morte e della vita, il vero tema di questo libro, non casualmente ambientato a Siena. La città nella sua cupa, pervasiva tristezza, nella cattiveria di molti suoi abitanti, diventa quasi metafora della modernità, della inquietudine dell'uomo che si pone domande sul significato dell'esistenza senza essere in grado di dare una (convincente) risposta⁴¹.

⁴⁰ Pratesi, pp. 434-435.

⁴¹ M. Luzi, *Siena e dintorni*, Coedizione, Siena, 1996, p. 30: “Siena non sarebbe più Siena e anche il mio rapporto

con lei sarebbe meno misterioso. Così non sia.” Guidotti, p. 79: “*L'Eredità* è un romanzo resistentissimo”.



1. Taddeo Gaddi, *Martirio dei frati francescani a Ceuta*, Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 8598, foto del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi.

San Donnolo martire di Ceuta (1227)

di MARIA ASSUNTA CEPPARI RIDOLFI
con un'appendice a cura di BRUNO BONUCCI

Il martirio

Che cosa si può dire di un santo poco noto e sconosciuto ai più? Questa la domanda che mi posi quando, nel 2016, Mario Ascheri mi propose di preparare una conferenza su san Donnolo, uno dei sette francescani martirizzati a Ceuta in Marocco il 10 ottobre 1227¹, canonizzati circa tre secoli dopo da papa Leone X (22 gennaio 1516)². Nel 2016 cadeva il 500° anniversario della loro canonizzazione e il Quartiere Travaglio di Montalcino, di cui Donnolo è il santo titolare, per onorarlo, aveva programmato una serie di iniziative, fra le quali una ricerca storica che desse conto, per mezzo di una conferenza, delle vicende che lo avevano condotto al martirio³.

Mi resi ben presto conto che sull'evento esistevano una serie di fonti, in particolare due cronache molto antiche, che raccontavano le vicende degli ultimi giorni di vita dei sette. Una delle due cronache, la *Passio sanctorum fratrum* attribuita agli anni 1227/1250, è pervenuta tramite la *Chronica XXIV generalium Ordinis Minorum*⁴, la cui compilazione è attribuita ad Arnaud de Sarrant, ministro della provincia

di Aquitania negli anni settanta del Trecento⁵, il quale sistemò tutta la storia francescana ripartendola sotto i ventiquattro generali che avevano governato l'Ordine dalla fondazione ai suoi tempi. Alla *Passio* è annessa, e ne è diventata parte integrante, la lettera che Daniele, capo della missione in Marocco e all'epoca provinciale della Calabria, scrisse dal carcere al più anziano dei sacerdoti che si trovavano a Ceuta e ad altri due frati, un domenicano e un francescano lì dimoranti temporaneamente (*Lettera di Daniele a Ugo da Genova*). La *Lettera* è di fatto una testimonianza della mistica del martirio che all'epoca permeava l'Ordine francescano, dalle parole di Daniele traspare infatti l'ardente desiderio, suo e dei suoi compagni, di annunziare il nome di Cristo agli infedeli per dare loro un'opportunità di salvarsi, ben sapendo che avrebbero pagato caro il loro fervore religioso. Gli studiosi considerano la *Lettera di Daniele* contemporanea agli eventi; tale ipotesi appare confermata da un documento manoscritto del 1251 conservato nella cattedrale di Ceuta⁶, dove è menzionato un presbitero Ugo, forse lo stesso sacerdote che reggeva la chiesa di Santa Maria de Marruecos di tale città e che potrebbe essere il destinatario

¹ Sui martiri di Ceuta, v. *Bibliotheca sanctorum*, vol. IV, coll. 469-470; I. Fortino, *I martiri di Ceuta. Alle origini del francescanesimo in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2006; A.M. Piazzoni, voce: "Daniele, santo", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 32, Roma, Società Grafica Romana, 1986 e bibliografia ivi contenuta; M.A. Ceppari Ridolfi, *Donnolo Donnoli. Un Santo a Montalcino*, Siena, Il Leccio, 2021.

² L. Wadding, *Annales MinorumseutriumOrdinum a sancto francisco institutorum*, a cura di J.M. Fonseca ad Eboram, t. II, Roma, Rochi Bernabò, 1732, pp. 25-30.

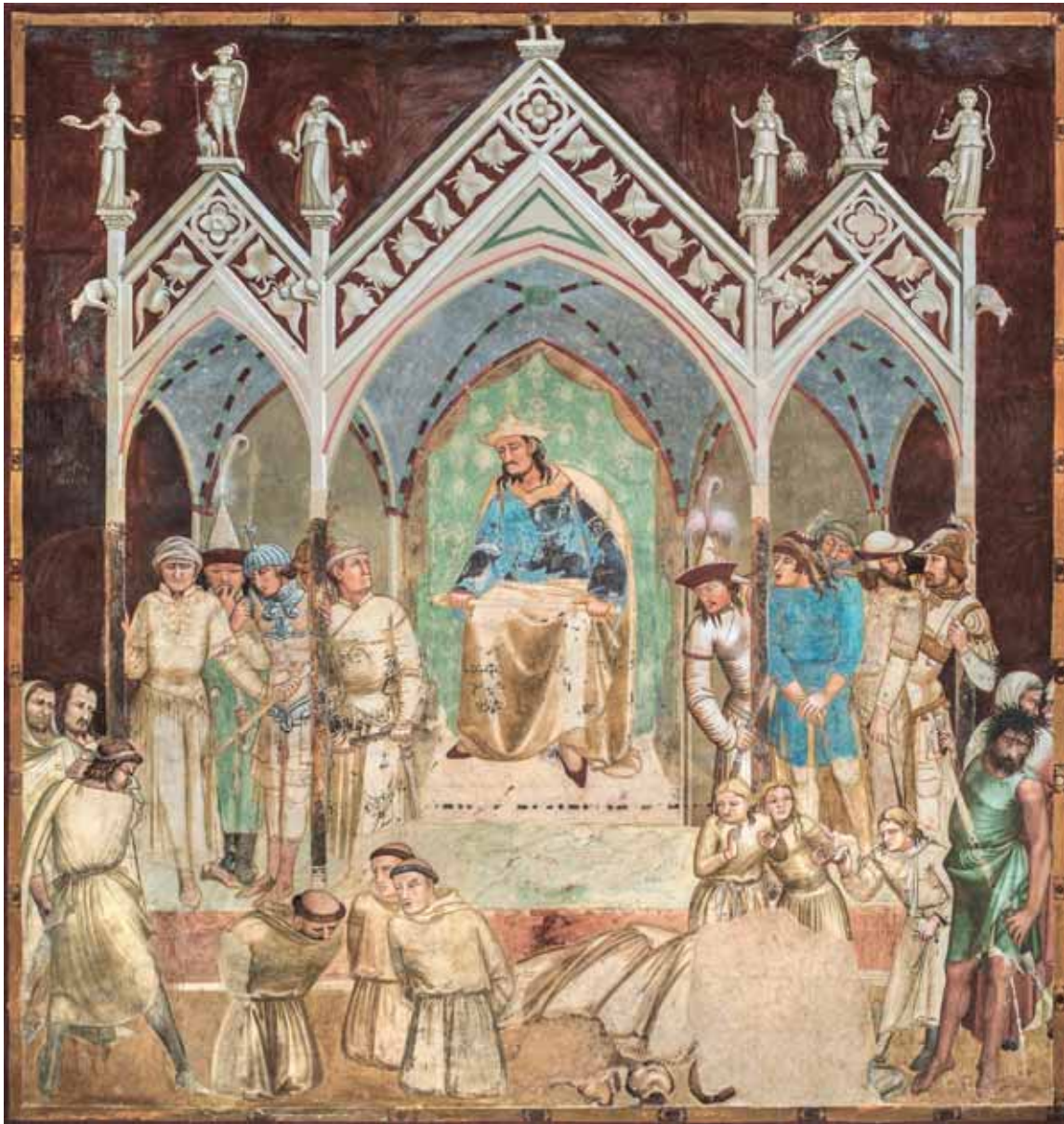
³ Quella conferenza è oggi diventata un piccolo libro edito a cura del Quartiere Travaglio e della travagliana Maria Del Bigo Capaccioli.

⁴ *Chronica XXIV generalium Ordinis minorum*, in *Analecta*

franciscana, III (1897), pp. 32ss (per l'autore della *Chronica XXIV*), pp. XIII-XV (per la descrizione dei manoscritti da cui deriva il testo dato alle stampe), pp. 613-616 (per il testo della *Passio*). Il testo della *Chronica XXIV* pubblicato nel 1897 si basa su un manoscritto conservato ad Assisi collazionato con altri dodici manoscritti conservati in Italia e all'estero.

⁵ Su questo punto, v. I. Fortino, *I martiri di Ceuta* cit., p. 44.

⁶ Tale documento è stato pubblicato da Alejandro Sevilla Segovia, "doctoral de la Catedral de Ceuta, *Raíces Histórico-Religiosa de la ciudad de Ceuta. San Daniel, su Santo Patrono*, Ceuta 1981, p. 99. Su questo punto, v. anche I. Fortino, *I martiri di Ceuta* cit., p. 45.



2. Ambrogio Lorenzetti, *Martirio di sei francescani*. Siena, Basilica di San Francesco, foto dell'Archivio dell'autore.

della lettera di Daniele. La seconda cronaca è la *Passio VII fratrum Minorum detta anche Passio fiorentina perché* riportata da un codice della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze⁷, attribuita dagli studiosi al secolo XIII.

Attraverso queste due cronache, rilette nella loro integralità, ho potuto ricostruire le vicende degli ultimi giorni di vita dei sette

francescani. Del gruppo facevano parte lo stesso Donnolo, Angelo, Samuele, Leone, Nicola da Sassoferrato e Ugolino. Nell'estate 1227, ottenuta l'autorizzazione da frate Elia all'epoca vicario generale dell'Ordine, i sette partirono da un porto della Toscana diretti a Tarragona in Spagna. Da qui con due distinti viaggi, prima Daniele con tre compagni e dopo pochi giorni gli altri tre, raggiunsero Ceuta in

⁷ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. 9, S. Croce, plut. 35 sin, cc. 54v-55r. E' stata pubblicata per la prima volta nel 1924 da F. Delorme, *Pour l'histoire*

des martyrs du Maroc, in "La France franciscaine", VII, 1924, pp. 111-116, in particolare pp. 114-116.

Marocco. Soggiornarono qualche giorno nel fondaco dei mercanti cristiani alla periferia della città, e poi domenica 3 ottobre entrarono di nascosto a Ceuta, ignorando deliberatamente il divieto per i cristiani di accedervi senza uno speciale permesso dei saraceni. Si slanciarono immediatamente nelle vie e nelle piazze gridando in latino – non conoscevano la lingua del luogo – che non vi era vera salvezza in nessun altro se non in Gesù Cristo. Arrestati, malmenati e maltrattati, blanditi e minacciati dai saraceni, che volevano indurli ad abiurare la fede cristiana, furono irremovibili, anzi giunsero a rivolgere al giudice che li interrogava parole violente e provocatorie. Condannati a morte furono decapitati e i loro corpi straziati per le vie della città; di notte i mercanti cristiani recuperarono i corpi dilaniati, oggi non si sa dove siano realmente le loro reliquie.

La vicenda dei sette francescani si inquadra perfettamente nel clima di grande slancio missionario favorito da papa Onorio III, che tra il 1225 e il 1226 aveva emanato ben tre bolle per stimolare e incoraggiare le missioni di francescani e domenicani nei paesi musulmani dell'Oriente, del Nord-Africa e del Marocco⁸. Non dimentichiamo che lo stesso san Francesco nel novembre 1219, mentre era in corso la V crociata, si era recato a Damietta in Egitto centro dei combattimenti per dare una testimonianza della fede cristiana al sultano. Cosa straordinaria e impensabile il sultano Malik al-Kamil, discendente del grande Saladino, lo accolse, lo ascoltò e lo rilasciò incolume⁹. E appena due anni dopo cinque francescani, mossi dallo stesso spirito, si recarono a Marrakesh, dove purtroppo furono tutti trucidati¹⁰.

Il decreto di papa Leone X del 1516 autorizzava i francescani a celebrare il culto dei martiri di Ceuta nelle chiese e nei conventi del loro Ordine, dunque, si fa notare negli *Acta Sanctorum*, alle origini il loro culto era ristretto alla sola famiglia francescana e la loro non sarebbe una canonizzazione solenne, visto che il papa nel decreto li definisce beati e non santi. I martiri di Ceuta però, ormai da secoli sono comunemente fregiati dell'appellativo di santi mai contestato dalla gerarchia ecclesiastica. Ed è lo stesso testo degli *Acta Sanctorum* a fornirne una spiegazione esauriente. Dopo il decreto di Leone X il loro culto si era diffuso rapidamente nel mondo cristiano e lo stesso papa volle che nel *Breviario Romano* del 1522 fosse inserita la preghiera dedicata ai sette francescani contraddistinti dall'appellativo "Santi Martiri". E ancora, i Martiri di Ceuta sono registrati come santi nel *Martyrologio Romano* pubblicato per volontà di Gregorio XIII, approvato e confermato dai successivi pontefici Clemente X e Benedetto XIV¹¹.

La famiglia e il luogo di origine

Due documenti resi noti per la prima volta nel 1640, la *Lettera di Mariano da Genova a frate Elia*¹² e la *Lettera di un anonimo francescano calabrese*¹³, contengono molte notizie biografiche sui sette martiri di Ceuta, compresi i luoghi di origine e la famiglia di appartenenza. Secondo tali fonti tutti i martiri di Ceuta sarebbero di origine calabrese e Donnolo, in particolare, sarebbe originario di Castrovillari e discenderebbe dalla famiglia Rinaldi. Tale tradizione è stata accolta da vari studiosi che si sono occupati dell'argomento, per tutti ricordo Ippolito Fortino, autore di un ottimo studio sui

⁸ Una nel 1225 (*Vinea Domini*) e due nel 1226 (*Urgente officii nostri; Ex parte vestra*). Su questo punto, v. I. Fortino, *I martiri di Ceuta* cit., Soveria Mannelli, 2006, p. 95.

⁹ Su questo viaggio di san Francesco e sul successivo dei protomartiri francescani, v. *Acta Sanctorum octobris*, VI, 1853, p. 384; J. Tolán, *Il santo dal sultano. L'incontro di Francesco d'Assisi e l'Islam*, Bari, Laterza, 2009; E. Fortunato e P. Damoso, *Francesco e il sultano. 800 anni da un incredibile incontro*, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2019. Sulla crociata, v. *I Francescani e la crociata*, a cura di A. Cacciotti e M. Melli, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2014.

¹⁰ Sui cinque martiri francescani uccisi a Marrakesh nel 1221 v. *Dai Protomartiri francescani a Sant'Antonio da Padova*, Atti della Giornata Internazionale di Studi (Terni, 11 Giugno 2010), a cura di L. Bertazzo e G. Cassio, Padova, Centro Studi Antoniani, 2011; P. Rossi, *Francescani e Islam. I primi cinque martiri. Martyrium quinque fratrum minorum apud Marochium. Cronaca anonima del sec. XIII*, Anghiari, Intra Tevero et Arno, 2002.

¹¹ *Acta Sanctorum* cit., pp. 384-395, in particolare p. 389.

¹² *Acta Sanctorum octobris*, VI, 1853, p. 385-386.

¹³ P. Coco, *Saggio di storia francescana in Calabria*, Taranto 1931, pp. 171-173.

martiri di Ceuta, che l'ha riconfermata in un recente saggio¹⁴.

Ma già agli inizi del secolo scorso Francesco Russo¹⁵ esprimeva dubbi sulla completa autenticità delle due *Lettere* e ipotizzava che la loro compilazione (o il loro rimaneggiamento) fosse dettata da una finalità apologetica diffusasi nella letteratura francescana dopo il decreto di canonizzazione di Leone X. Oggi, tali *Lettere* sono considerate poco attendibili e la loro compilazione è attribuita ai secoli XVI-XVII¹⁶.

Nel frattempo in Toscana, e in particolare a Montalcino, si coltiva un'antica e ormai consolidata tradizione secondo la quale Donnolo discenderebbe dalla famiglia Donnoli di Montalcino, già padrona di un'antico palazzo tuttora esistente, alla quale in tempi recenti è stata intitolata anche una via. L'erudito montalcinese Tullio Canali, vissuto a cavallo tra Sei-Settecento, include Donnolo nell'elenco dei beati originari di Montalcino e riferisce numerose notizie sulla famiglia Donnoli, rintracciate nel corso del poderoso lavoro di ricerca negli archivi della sua città¹⁷.

Luigi De Angelis, l'erudito che operò a Siena fra Sette e Ottocento, fu guardiano del convento senese di San Francesco, docente di teologia nell'Università, bibliotecario della Biblioteca pubblica¹⁸ e autore, tra l'altro, della *Biografia degli scrittori sanesi*, a proposito dei Donnoli dichiara: "Questa famiglia di Montalcino si crede antica, e vi è costante

tradizione in quella città che il B. Donnolo, uno dei sette martiri dell'Ordine de' Minori, che sparsero il loro sangue fra i Saracini nella Morea l'anno 1227, spettasse a detta famiglia. Non abbiamo argomenti positivi da poterlo negare"¹⁹. Tra i personaggi che il De Angelis presenta nella *Biografia* figura anche Francesco Alfonso Donnoli, medico e letterato vissuto nel Seicento, probabilmente lo stesso citato dal Canali con il solo nome di Alfonso. Francesco Alfonso è autore di una lettera datata 8 ottobre 1693, oggi conservata nell'Archivio storico del Comune di Montalcino²⁰, diretta al cugino Giovanni con l'intento di esaltare le nobili origini del casato, ricordando l'antico splendore e le glorie del passato. Tra le glorie del casato Francesco Alfonso annovera anche un santo, Donnolo, al quale - a suo dire - nel 1222 toccò l'onore di consegnare personalmente a san Francesco gli ambienti dove i francescani stabilirono la loro sede a Montalcino, dimorandovi per secoli.

Segnalo una pergamena del 1468, contenente una *donatio propter nuptias*, dove troviamo conferma dell'uso del nome Donnolo a Montalcino: uno dei testimoni presenti all'atto si chiama infatti Paolo di Giacomo di Donnolo²¹. E infine ricordo che l'eroe di un recente romanzo storico di Lucia Carle²² è un artigiano montalcinese del Seicento denominato ustino Donnoli. Altre notizie documentarie sulla famiglia Donnoli relative ai secoli XVI-XVII sono contenute nell'*Appendice* a questo saggio curata da Bruno Bonucci.

¹⁴ I. Fortino, *I martiri di Ceuta* p. 95; ID., *I martiri di Ceuta (1227). La Calabria a un crocevia del francescanesimo*, in *I Francescani in Calabria*, a cura di L. De Vasto, Castrovillari, edizioni aicc castrovillari, 2021, pp. 40-57.

¹⁵ F. Russo, *Le fonti della passione dei ss. Martiri di Ceuta*, in "Miscellanea francescana", XXXIV, 1934, pp. 113-117, 350-356.

¹⁶ Su questo punto, v. A.M. Piazzoni, voce: "Daniele, santo" cit.

¹⁷ T. Canali, *Notizie storiche della città di Montalcino in Toscana*, Località Badesse, Monteriggioni (Siena) 2014, pp. 312, 331, 367, 443, 455, 485, 501, 538, 542, 544. In particolare il Canali riferisce notizie sui seguenti personaggi della famiglia Donnoli: capitano Giovanni Battista (sec. XIV-XV), Filippo (1527), ser Girolamo (1535), Tomè di Francesco (1553), Francesco (1570), Gaspare medico (1586), capitano Donnoli (1647).

¹⁸ Su questo personaggio, v. A. Leoncini, *Luigi De Angelis. Una vita fra Università, Biblioteca e Galleria d'arte*, Siena,

Il Leccio, 2014 (Università degli Studi di Siena, Quaderni dell'Archivio Storico, 5).

¹⁹ L. De Angelis, *Biografia degli scrittori sanesi*, vol. I, Siena, Stamperia comunitativa, 1824, pp. 273-276.

²⁰ Archivio comunale di Montalcino, *Memorie storico-letterarie*, 7, *Armi e notizie storiche di famiglie senesi e montalcinesi, Casa Donnoli* (sec. XVIII). Sono grata a Bruno Bonucci che mi ha segnalato questo documento. La lettera di Francesco Alfonso è stata pubblicata anche da L. Carle, *la patria ideale. L'identità dei montalcinesi dal XVI al XX secolo*, Venezia, 1996, pp. 299-302.

²¹ La notizia è tratta dallo spoglio delle *Pergamene del Seminario Vescovile di Montalcino*, oggi conservate nella Biblioteca del Seminario arcivescovile di Siena, fatto dal benemerito don Antonio Brandi, sacerdote montalcinese (pergamena n. 94). Tali pergamene provengono dai conventi di Sant'Agostino e San Francesco di Montalcino.

²² *La lettera del cardinale*, Independently Published, 2021.



3. Pierluigi Olla, *Stendardo con San Donnolo e l'emblema del Quartiere Travaglio*. Montalcino, sede del Quartiere, foto di Marco del Bigo..

Concludendo posso dire che a Montalcino esisteva una famiglia Donnoli ben documentata nel corso di vari secoli, l'assonanza del nome, Donnolo Donnoli, e le ragioni che ho esposto sopra sono elementi a favore della tradizione toscana sul santo, ma la certezza

possono fornirla solo gli archivi, restituendoci qualche documento risolutivo che permetta di individuare in maniera certa le sue origini, come è accaduto recentemente per Pietro da Sant'Andrea della Marca fondatore del convento francescano di Castrovillari²³.

²³ G. Russo, *Su frate Pietro da Sant'Andrea della Marca, in diocesi di Fano, fondatore del Protoconvento francescano di*

Castrovillari: alcune puntualizzazioni, in *I Francescani in Calabria* cit.



4. *San Donnolo con la palma del martirio*. Montalcino, vetrata della chiesa di Sant'Egidio, foto di Marco del Bigo.

Per una genealogia dei Donnoli di Montalcino

di BRUNO BONUCCI

Questa breve nota è dovuta all'intenzione, finalmente qui realizzata, di affiancare notizie sulla discendenza dei Donnoli montalcinesi allo studio dell'amica Maria Assunta Ceppari alla quale è da ascrivere la fondazione storica della memoria del minore francescano san Donnolo, martire di Ceuta. È stato possibile incrementare la conoscenza del numero dei Donnoli proseguendo, nella ricerca attraverso la documentazione di natura ecclesiastica.

Un prezioso codice d'entrate e uscite dell'Opera della Madonna del Soccorso di Montalcino conservato nella sacrestia del Santuario, relative agli anni 1602-1627, ci ha permesso di rintracciare i seguenti personaggi²⁴: padre Properzio Donnoli, custode del convento dei Minori di San Francesco mentre nel 1602

e nel 1610 riceve dai deputati dell'Opera il pagamento per l'officiatura fatta dai suoi frati nella chiesa; Francesco d'Angelo Donnoli e i colleghi Sallustio Faneschi e Pietro Menchini, altri deputati dell'Opera, affittano in Montalcino il 20 luglio 1610 a Giacomo Cenni di Sinalunga per lire 3 annue «l'orto di San Rocco in contrada delle Fornaci» in Santa Margherita; Angelo di Pier Maria Donnoli acquista dall'Opera, nel settembre del 1610, per lire 7 e soldi 10, «un barile di vino nero» donato alla Madonna da Crescenzo Marzuoli; Giovanni Battista Donnoli e i colleghi Fausto Gori e Ottavio Cervioni procedono il 24 settembre 1620 alla revisione del bilancio dei loro predecessori deputati dell'Opera della Madonna.

Una fonte di tutto rispetto che ha permesso di fare passi importanti è stata la documentazione contenuta in una serie di carte del canonico montalcinese Vincenzo Chiarini il quale, giovane cancelliere della curia vescovile, negli anni Novanta del Settecento, realizzò una cosa molto semplice e utilissima: un repertorio cronologico ordinatissimo di tutti i matrimoni celebrati nelle cinque parrocchie montalcinesi a partire dal secolo XVI²⁵. Da quelle sue carte sono ripresi qui i matrimoni di donne e uomini dei Donnoli, distribuiti per le chiese parrocchiali delle spose.

Si osserverà che i nuclei famigliari della discendenza hanno risieduto in prevalenza nella parrocchia di Sant'Egidio.

In San Salvatore

1576 dic. 27 Pier Maria d'Agnolo Donnoli sposa Adriana di Mario Bucci.

1580 gen. 23 Francesco d'Agnolo Donnoli²⁶ sposa Lavinia di ser Annibale Landi.

1632 nov. 27 Pier Maria Donnoli sposa Leandra di Agostino Santini.

²⁴ Archivio dell'Opera della Madonna del Soccorso, *Libro Stella* (162-1627), cc. 11v, 42v, 68, 76v, 79v, 142v.

²⁵ Archivio Vescovile di Montalcino, cart. 339.

²⁶ Francesco di Angelo Donnoli nel 1610 è Operaio

dell'Opera della Madonna del Soccorso; insieme a Sallustio Faneschi e Pietro Menchini invia un suo mezzaio a fare 6 opere nei lavori della costruzione della chiesa della Madonna (*Libro Stella*, cit., c. 78).

1655 feb. 17 Francesco di Desiderio Pisani
sposa Camilla di Pier Maria Donnoli²⁷.

1663 mag. 6 Giovanni Battista di Giovanni
Sarti sposa Maddalena di Pier Maria Donnoli.

1678 apr. 24 Virgilio di Pietro Baratti
sposa Leandra di Pier Maria Donnoli²⁸.

In San Lorenzo

1591 apr. 13 Gaspare Donnoli, fisico²⁹
sposa Angela di Mattio di Biagio.

1621 set. 6 Annibale di Francesco Donnoli
sposa Flaminia di Ottaviano Borghesi.

1711 mag. 26 Lucarini Fulvio di Pietro
sposa Caterina del fu *fualfiere* Giovanni Donnoli,
*alunna*³⁰.

In Sant'Egidio

1584 nov. 4 Giuseppe di Francesco Bucelli
sposa Camilla di Lattanzio Donnoli.

1632 lug. 26 Lattanzio di Filippo Donnoli
sposa Lucrezia del fu Camillo Venturini.

1639 set. 10 Girolamo del fu Angelo
Donnoli di Santa Lucia sposa Fulvia di
Scipione Tamanti.

In Santa Lucia

1710 ott. 26. Giovanni Battista del fu
Giovanni Donnoli sposa Costanza del fu
Emilio Menchini.

Aggiungiamo altri due personaggi della
nostra discendenza il dottor Francesco Alfonso
Donnoli, medico e lettore nell'Archi-Ginnasio
di Padova, vissuto fra il Sei e Settecento, del quale
restano diversi scritti e odi encomiastiche³¹.

Infine una Lavinia Donnoli nel 1629 sposa
Carlo di Scipione Tamanti, fratello della Fulvia
che sposerà Girolamo d'Angelo Donnoli.
Sarà dal matrimonio di Carlo e Lavinia, che
finalmente Scipione vedrà assicurata la sua
discendenza³².



5. Montalcino, Palazzo Donnoli, foto di Marco del Bigo.

*Rimgrazio Mario Ascheri per i preziosi e utili consigli, Bruno Bonucci e Marco Del Bigo per la loro
proficua disponibilità.*

²⁷ Il matrimonio di Camilla e quelli che seguono delle due
sorelle attestano la residenza di Pier Maria Donnoli nella
parrocchia e nel Terzo di San Salvatore.

²⁸ Probabilmente il canonico Chiarini, compilando il suo
repertorio, abbia letto per errore, nella fede matrimoniale
di Pier Maria Donnoli, l'anno 1632 (come è qui riportato
tre righe sopra) invece dell'anno 1652.

²⁹ Chirurgo.

³⁰ Caterina Donnoli era un'alunna del Santa Maria della
Croce quindi il suo matrimonio è registrato dal parroco
di San Lorenzo, la chiesa che si affacciava sulla Piazza
dell'Ospedale.

³¹ Di lui è il trattatello di dottrina medica: *Francisci Alfonsi
de Donnoli patritii Ilcinensis lectoris Patavini Bellum
civile medicum Prolusio...*, Patavii, MDCCV. Si vedrà

al riguardo un'annotazione bibliografica esistente nella
Biblioteca Comunale di Siena (*ms. A.VII.34*). Sul ruolo
del personaggio nell'ambito della trattazione delle strategie
familiari del tempo Lucia Carle si soffermava a lungo nel
suo *La patria locale. L'identità dei Montalcinesi dal XVI
al XX secolo* (299-302) attingendo ad un manoscritto
settecentesco dell'archivio comunale montalcinese che
illustra le famiglie veterane della città fra le quali è quella
dei Donnoli.

³² Ci sia permessa una digressione che riprendiamo da Ilio
Raffaelli. A Montalcino, in Santa Margherita, nel 1886
aprirebbe la *Tipografia Donnoli* dalla quale usciva il mensile
L'Elce diretto da Faustino Fommei, il primo periodico
mensile montalcinese che recava nel sottotitolo l'eloquente
terna: *Giornale letterario, artistico e commerciale*.



1. Pietro Lorenzetti, *Natività della Vergine*, 1342, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana.

“Si dipingevano in cotal maniera i cassoni, che in que’ tempi magnificamente si usavano”.

Cassoni, cofani e cofanetti delle spose toscane del Tre-Quattrocento

di PATRIZIA TURRINI

Più termini per lo stesso oggetto - La consuetudine di conservare abiti, masserizie e anche cereali e cibi entro casse e cassoni di varia forma e capacità è antichissima: questi mobili essenziali, polifunzionali e facilmente trasportabili, facevano già parte della cultura mesopotamica ed erano diffusi presso egizi, greci e romani¹. In alcune tavolette in ceramica, datate fra il 490 e il 460 a.C., offerte come ex voto nel tempio di Persefone della città di Locri Epizefiri nella Magna Grecia, conosciute per questo come i “Pinakes locresi”, sono raffigurati i contenitori (“kibotos”), legati spesso alla dote e ai riti nuziali: grandi casse di legno, di forma rettangolare con montanti di angolo che continuano verso il basso a formare i piedi, usate per riporre il corredo e la biancheria della sposa [fig. 2].

Nel Medioevo, a partire già dal Duecento e ancora più nel Trecento, si diffonde in Toscana – e da lì in tutta Italia –, divenendo usuale, un tipo di mobile in legno di forma rettangolare, così basso da servire anche da sedile, chiuso da coperchio a cerniera; era detto con voce latina “capsa”, in volgare “cassa”, così citata dai novellieri Boccaccio e Sacchetti. Tante le varianti regionali del termine: a noi interessa quella di Firenze “cofano” (dal latino

“cophinus”, cesto), e quella di Siena “goffano” attestata nel costituito comunale in volgare del 1309-1310.

Cennino Cennini (1370?-1427?) insegnava nel suo famoso *Libro dell'arte* (scritto agli inizi del secolo XV) a decorare appunto i “cofani”². Notizia questa che anticipa di qualche decennio l'uso di dipingere questi contenitori, rispetto a quanto scriveva Giorgio Vasari (1511-1574), nell'edizione del 1568 delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, indicando Daniele detto Dello Delli (1403 ca.-1470?) come il primo ad avere praticato a Firenze l'arte di “pittore dei cassoni”³.

Nel Medioevo - Nel Duecento la vita spesso frugale e precaria e l'estrema semplicità dell'arredamento favorirono la diffusione della cassa sia per la sua praticità di contenitore essenziale, sia per la facile trasportabilità, in caso di fuga repentina, grazie alla forma rettangolare e alle maniglie di cui era dotata. Con il passare del tempo la funzionalità del cassone consentiva che esso potesse fungere, oltre che da contenitore di corredo, vestiario, masserizie o beni preziosi delle spose, anche da sedile (la cassapanca), da tavolo, da letto

¹ N. Trachiani e A. Palmerini, “Cassone”, in *Enciclopedia italiana*, Treccani. Mi limito alla sola bibliografia utilizzata per la stesura di questo contributo.

² Su questo pittore tardo-giottesco, nato a Colle di Val d'Elsa, formatosi a Firenze, trasferitosi poi a Padova, v. M. Bacci e P. Stopelli, *Cennini, Cennino*, in *Dizionario*

biografico degli italiani (d'ora in poi DBI), vol. 23 (1979). Il *Dizionario biografico degli italiani* è consultabile anche online.

³ Al Delli si deve anche l'intero arredo di una camera per Giovanni de' Medici, v. G. Damiani, *Delli, Daniele detto Dello*, DBI, vol. 38 (1990).



2. "Pinax Iocrese", *Donna prepara il corredo*, 490-460 a. C.
Reggio Calabria, Museo archeologico.

di fortuna gettandoci sopra un pagliericcio e, addirittura, come catafalco durante la veglia funebre e come bara in casi estremi. Il mobile era di semplice legname, se usato dalle classi sociali più modeste, oppure decorato a pastiglia o a stucco per le spose di alto lignaggio o comunque di buona condizione economica. Mentre i poveri si limitavano ad appendere i propri stracci alle lunghe sbarre che correavano lungo i muri nudi della loro camera/cucina, gli artigiani cercavano di avere nella propria camera almeno una cassa o cassapanca per riporre vestiti e biancheria, i notai si procuravano anche un'arca/scrigno per riporre le proprie scritture, infine i nobili, seguiti dai borghesi abbienti, si rifornivano, oltre che di comuni cassoni da adoperare in cucina e nelle camere secondarie, anche di eleganti coffani, in genere commissionati in occasione delle nozze, eseguiti di regola a coppie, in progresso

di tempo impreziositi di tarsie o raffigurazioni dipinte, messi in mostra in camera e/o nella sala principale come deposito di arazzi, documenti, oggetti d'arte, armi, da tirare fuori in occasioni particolari, con l'intento di rendere esplicito il potere economico e politico della famiglia. Nelle chiese la cassa serviva per custodire gli arredi sacri e anche le reliquie, negli uffici comunali per contenere documenti, sigilli, insegne, denaro. In una tavoletta di Biccherna dell'anno 1388 è raffigurato proprio l'ufficio comunale della Biccherna di Siena: alle spalle di camarlengo e scrittore, sono posti i goffani utilizzati dai due funzionari per riporre documenti e denari⁴ [fig. 3].

La presenza consueta di casse, cassoni, arche e scrigni nelle case dei toscani, almeno dalla metà del Duecento, è attestata ad esempio da alcuni testamenti e inventari *post mortem* ordinati dalla magistratura che tutelava vedove e orfani a Montalcino, vivace centro comunale del territorio senese lì cito in questa sede perché la loro registazione è recentissima⁵. Nell'inventario dei beni dell'orfano Guglielmino del fu Ranuccio, fatto redigere nel 1240 dal tutore, risultano "un'arca" e uno "scrigno" (altre varianti del termine "cassa"). Con testamento del 1271 Giovanni lasciava alla moglie Palmeria, tutti i vestiti, la biancheria del letto e uno "scrigno". Nell'inventario dei beni dei due orfani Iacopina e Cecco da Castelnuovo dell'Abate, compilato nel 1280, tra vesti e strumenti agricoli, anche uno "scrigno". In quello del marzo 1290 degli orfani Nese e Petruccio, due "arche".

Dote e corredo - Fra le tante casse di varia tipologia, quelle nuziali occuparono davvero un posto speciale: costruite quasi sempre in coppia, erano destinate a trasportare le stoffe, gli abiti e la biancheria della sposa. Una parte

⁴ Vedi *Le Biccherna. Le tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, Roma 1984, pp. 118-119 (scheda di M.A. Ceppari).

⁵ Per i documenti rintracciati nel *Diplomatico del Comune di Montalcino*, citati in questo contributo, v. Comune di Montalcino, *Le pergamene del Comune di Montalcino (1193-1594). Regesti*, a cura di M.A. Ceppari Ridolfi e P. Turrini, con un saggio di M. Ascheri, Siena 2019, docc.

nn.19, 33, 66, 120, 172, 209-210, 223, 330, 331, 486, 572, 630, 664, 891, 935 e 1206. Numerosi testamenti e inventari tratti dalla documentazione senese sono stati editi da S.K Cohn, *Death and Property in Siena. 1205-1800: Strategies of the Afterlife*, Baltimore 1988; ringrazio Mario Ascheri per avermi suggerito il rimando al testo di Samuel Cohn, a cui rinvio per ulteriori approfondimenti.



3. ASSI, Tavoletta di Biccherna n. 20, Paolo di Giovanni Fei (?), "Il camarlengo e lo scrittore nel loro ufficio", luglio-dicembre 1388. (Divieto di ulteriore riproduzione).

della dote era infatti impiegata per confezionare il corredo, includendo l'acquisto dei mobili destinati a contenerlo. Ma quale era il corredo di una sposa durante il Medioevo? Molto dipendeva dalla classe sociale di appartenenza: il corredo nei ceti 'bassi' comprendeva qualche capo di biancheria, come lenzuola e panni di vario genere, qualche utensile da cucina, attrezzi da lavoro, alimenti, fuso e canocchia, talvolta il telaio con il quale la donna, magari abile tessitrice, avrebbe contribuito all'andamento economico della nuova famiglia. Il corredo nei ceti 'medio-alti' prevedeva camicie, fazzoletti, "sciugatoi da capo", "da spalle" e "da collo", grembiuli, calze, pantofole, tovaglie, fasce per neonati, vestiti da casa e da festa, cinture e ornamenti, pettine, specchio, nastri...

Dopo la "traditio", cioè la solenne 'accompagnatura' della donna dalla casa del padre a quella del marito, al momento dell'insediamento nella nuova casa, i cofani nuziali venivano trasportati da servitori o incaricati nella camera matrimoniale; qui erano posti ai fianchi del letto, in modo da fungere da panche o anche da ampliare la superficie per



4. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera con letto a cassoni, foto in bianco e nero, inizio Novecento.

dormire o da essere utilizzati per accedere al letto posto più in alto: ne fornisce un'immagine eloquente la camera trecentesca in cui Pietro Lorenzetti ha ambientato la *Natività della Vergine*, trittico commissionato nel 1335 e consegnato sette anni dopo per la cattedrale di Siena e oggi al Museo dell'Opera del Duomo⁶ [fig. 1]. Si tratta del cosiddetto "letto a cassoni", che si può vedere, in una foto d'epoca, ancora in essere a Palazzo Davanzati ai primi del Novecento [fig. 4].

L'altra parte della dote consisteva in una certa quantità di denaro e talvolta in case e terreni, il tutto sempre commisurato alla situazione economica della famiglia di appartenenza. Il marito amministrava la dote per conto della donna, ma non la poteva alienare o ipotecare senza l'espresso consenso dei parenti della moglie e dei giudici tutelari. Se l'onore di sborsare una dote spettava alla famiglia della sposa, a sua volta il marito, spesso con suo padre come fideiussore, doveva garantire sui propri beni la 'controdotte', cioè l'eventuale restituzione della dote stessa nei casi previsti dalle legge (morte del marito, morte della moglie, fallimento del marito), nonché il "lucro" (una aggiunta) spettante alla vedova. L'uomo contraccambiava anche con alcuni doni personali, a simboleggiare l'affetto e l'onore che sarebbero stati attribuiti alla donna nella nuova famiglia.

La legislazione trecentesca - La storia del cassone può essere ricostruita anche con l'aiuto della legislazione senese trecentesca⁷. Nel costituito in volgare del 1309-1310 (Distinzione V, capitolo 196) si rintraccia la proibizione di regalare agli sposi, prima o dopo il matrimonio, "alcuna cassa ovvero goffano"; questo tipo di dono poteva infatti costituire un espediente per frodare la gabella

⁶ Questo riferimento iconografico mi è stato suggerito da Alberto Cornice, sempre generoso di preziosi consigli e che voglio ringraziare anche per l'amicizia che mi ha sempre dimostrato. Per la *Natività della Vergine* di Pietro Lorenzetti, v. M. Becchis, *Lorenzetti, Pietro*, DBI, 65 (2005).

⁷ Su questo argomento, v. M.A. Ceppari Ridolfi e P.

Turrini, *Lusso e cerimonie nella Siena Medievale. Con l'edizione dello statuto del Donnaio* (1343), Siena 1993; e ora *La legislazione suntuaria dal Medioevo all'età moderna nello spazio di Siena e Grosseto*, atti della giornata di studio, Siena, 25 maggio 2018, a cura di M.A. Ceppari Ridolfi, E. Mecacci e P. Turrini, Siena, Accademia senese degli Intronati, 2019.

che gravava sulle doti, compreso il valore del corredo e del contenitore. Le norme senesi emanate nel 1330 - sistematizzate nello statuto del 1343 del donnaio, ufficiale del Comune incaricato del controllo sul lusso – attestano anche alcune usanze legate al matrimonio: permettevano al futuro sposo di offrire alla sua donna monili, cinture, borsette ed altri oggetti, portati o meno in un “goffanuccio”, per un valore massimo però fra oggetti e contenitore di 15 fiorini. La fidanzata poteva compensare con una mancia di soli 20 soldi, quindi tenue, il fanciullo o il servitore che le avesse recato il gradito donativo. L'uomo non poteva regalare alla propria moglie più di due anelli, del valore massimo di 10 fiorini d'oro; pertanto nessuna donna poteva sfoggiare più di due anelli, in città e nel contado, in casa o fuori. Comunque anche il marito meno abbiente era tenuto, dalle usanze, a regalare almeno un anello, simbolo di fedeltà. Sempre le norme suntuarie del 1330 determinavano in 25 lire il valore massimo consentito per il corredo, consistente in “panni di lana o di lino e in altri oggetti adatti all'uso domestico”. Proprio per evitare evasioni alla gabella sulle doti, si proibì espressamente, in una norma di circa un decennio successiva, alla sposa e ai suoi familiari di inviare in regalo al marito nella nuova casa, nei giorni precedenti alle nozze, “stoffe di lana e di lino e altri oggetti”, stabilendo una multa esorbitante. I governanti erano ben consapevoli che lo scambio di doni poteva mascherare un movimento di capitali fra le famiglie e costituire un tentativo di evadere la gabella sulla dote, con danno dell'erario comunale.

Nello statuto del donnaio del 1343 una serie di capitoli permette di ricostruire il cerimoniale sdoppiato e complesso che concludeva le lunghe trattative matrimoniali tra le famiglie: prima si celebravano gli sponsali, ossia il rituale della garanzia, con il contratto scritto dal notaio, dove era indicato l'ammontare di dote e controdote, poi il rito delle nozze, cioè l'installazione della coppia nella casa matrimoniale, caratterizzato dal corteo che scortava la sposa e dagli affollati banchetti nuziali. Tipiche del matrimonio medievale le varie ‘accompagnature’ della

sposa: dalla casa del padre a quella del marito e di qui, dopo quindici giorni, di nuovo alla casa di origine, da cui poi usciva in modo definitivo. Tuttavia se il marito moriva, la vedova era riaccompagnata in casa del padre o dei fratelli, che si sarebbero occupati di riaccasarla, se era abbastanza giovane; la vedova riportava via con sé il cassone da nozze che la seguiva anche quando magari, ormai anziana, si ritirava in un convento o in un ospedale come oblata. Le stesse monache quando prendevano i voti portavano una cassetta/cassa con la biancheria da letto e quella personale. Da qui alcuni cassoni conservati da monasteri e ospedali.



5. Maestro di Jean Mansel, *Ambrogio si fa portare in casa di Bernabò dentro una cassa; Ambrogio viene punito per il suo inganno*, tra il 1430 e il 1450, ms. 5070, f. 84r, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal.

Nel complesso di norme che il donnaio doveva applicare, sono ribadite anche quelle concernenti i doni maritali: il “goffanuccio”, regalato per “antica consuetudine”, e i due anelli. Il valore del corredo - consistente in “stoffe di lana, pellicce di vaio e gioielli, il tutto a corredo del letto o della mensa, oppure per uso personale dell'uomo o della donna” - non poteva superare 30 fiorini d'oro, compresa la spesa per i contenitori, cioè “uno o più cofani, uno scrigno, una cassetta o qualsiasi altro oggetto simile”. I “cofani principali”, quelli con il corredo, venivano portati, “per consuetudine”, a casa del marito il giorno delle nozze, oppure nei giorni seguenti, a cerimonia avvenuta. Fu rinnovato anche il divieto di offrire altri donativi oltre quelli permessi



6. Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, 1538. Firenze, Galleria degli Uffizi.

dalla legge, specificando la procedura a cui si doveva attenere il donnaio per individuare eventuali infrazioni: interrogatori di vicini, parenti, servitori e anche estranei, tra cui due “boni cives” facenti parte della compagnia territoriale, in cui abitavano il padre della sposa e il marito.

Nella documentazione di Montalcino, si conserva il testamento del luglio 1315 di Bertino con un lascito a favore della cognata Benvenuta, vedova di suo fratello, consistente in una “cassa con le cose in essa contenute”. Dei beni di Giovanni e Francesco, figli del defunto notaio Giovanni del fu ser Arrigo, inventariati nel 1318, facevano parte armi e armature, stoffe, vestiti e mantelli, cappucci, asciugamani, lenzuoli, federe, coperte e guanciali e anche un “goffanuccio”. Di quelli di Domenico, figlio del defunto Bartalino, inventariati nel 1346, un “cofano”, vari mobili e biancheria. Di quelli della pupilla Andrea di ricca famiglia,

inventariati nel 1350, un “cofano” con una borsa decorata in oro, una borsetta di seta, una piccola “fietta” (cintura da donna), un piccolo cordone, biancheria da letto e da tavola, vestiti e cuffie. Eclatante infine l’inventario che gli esecutori testamentari predisposero, il 4 agosto 1400, subito la morte di Lina di Cacciato, la ricca vedova di Griffio di ser Paolo, cavaliere dell’Ordine di Santa Maria Gloriosa e importante personaggio ilcinese morto nel 1370: in tutta la dimora erano sparse “casce e cassoni”, in particolare nella camera vicina alla sala due “cofani di ferro dipinti, foderati di lino” e “sei cofani di legno, una cassa, una cassetta, un cofanetto” – probabilmente quello che Griffio aveva donato a Lina in occasione delle nozze nel 1354. Del resto nel tariffario dello statuto delle gabelle di Montalcino del 1389 sono elencati “cofani e cofanetti anche dipinti e intarsiati”, a conferma di una comunità industriale, mercantile e di una certa ricchezza che importava ed esportava tali oggetti⁸.

⁸ Vedi G. Catalani, *Lo statuto delle gabelle di Montalcino, del 1389. I commerci di una società valdoriciana nel tardo Medioevo*, Arcidosso 2017. Su questo statuto, “non di Montalcino, ma di Siena per Montalcino”, v.

M. Ascheri, *Montalcino: le sue pergamene tra storia e storiografia*, in Comune di Montalcino, *Le pergamene del Comune di Montalcino*, pp. 19-35, a p. 30.

Concludo queste notizie relative al Trecento, con un caso di utilizzo improprio messo in atto da un 'figuro' per losche trame, come racconta Boccaccio (*Decamerone*, giornata II, novella 9): il fraudolento Ambrogiuolo si nasconde infatti all'interno di un "cassa artificata" per introdursi furtivamente nell'abitazione del mercante genovese Bernabò e cercare di sedurre la virtuosa moglie Zinevra. Non sto a raccontarvi lo svolgimento della vicenda, a noi interessa soprattutto quella cassa con doppio fondo, rappresentata come una specie di 'bara', trascinata e alzata dal portatore, nel *Decamerone* miniato tra il 1430 e il 1450 da un maestro francese [fig. 5].

Nel Rinascimento - In questo periodo in Toscana al cassone semplice, detto "foggiato", si aggiunse quello arricchito con decorazioni di vario tipo, detto "sfoggiato". Il mobile in noce, oppure in castagno o in pioppo, con l'interno foderato in tessuto o cuoio, aveva dimensioni in lunghezza da 160 a 180 cm, per depositarvi i lunghi vestiti e mantelli senza essere piegati, mentre l'altezza era in genere abbastanza limitata per raggiungere il fondo con relativa facilità, come vediamo ad esempio in un quadro dipinto da Tiziano nel 1538: in una raffinata ma spoglia stanza si trova, in primo piano, la seducente e ammiccante Venere, nuda e sdraiata su un letto un po' disfatto; sullo sfondo due cassoni istoriati posti sotto una finestra, in uno di essi con il coperchio alzato un'ancella

in ginocchio sta continuando a frugare in cerca di accessori, mentre l'altra ancella tiene sulla spalla una veste di colore oro e azzurro appena estratta, destinata a rivestire la dea dell'amore, rappresentazione emblematica di una giovane donna in attesa della cerimonia di fidanzamento [fig. 6].

Costruiti a misura da falegnami ed ebanisti, su disegno di artisti che poi li dipingevano, gli "sfoggiati" costituivano veri e propri simboli di stato sociale: ogni famiglia benestante e soprattutto aristocratica ne possedeva un certo numero, fra i quali almeno uno di bella fattura che faceva mostra di sé nella sala di rappresentanza. Gli ornamenti si concentravano in genere sulla sola faccia anteriore della cassa: in pittura, in intaglio, in gesso dorato (pastiglia) o utilizzando più tecniche insieme (molto oro e, sull'oro, colore a tempera per gli incarnati); ogni fronte di cofano presentava un racconto legata alle due famiglie, quella dello sposo e quella della sposa.

L'inventario compilato alla morte di Lorenzo de' Medici, nel 1492 - copiato nel 1512 dal prete Simone di Stagio dalle Pozze, per commissione di Lorenzo di Piero de' Medici - attesta ad esempio la presenza nella dimora del Magnifico di "cassoni semplici" in numero notevole e anche di alcuni decorati, fra cui "dua cassoni all'antica, uno storiato quando Cristo fe' la cena agl'apostoli et messo d'oro, l'altro messo d'oro tutto"⁹.



7. Bottega di Neroccio e di Francesco di Giorgio, *Il trionfo di Davide*, (ai lati *Ercole e Jole*, con due stemmi, a sinistra Buoninsegni e a destra Piccolomini), 1470-1472. Siena, Pinacoteca Nazionale.

⁹ Archivio di Stato di Firenze, *Inventario in morte di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani e G. Gaeta

Bertelà, Firenze, Associazione Amici del Bargello, 1992.



8. Liberale di Iacomo detto Liberale da Verona, *Serenata*, 1475 ca. New York, Metropolitan Museum of Art.



8bis. Liberale di Iacomo detto Liberale da Verona, *Novella del giocatore di scacchi*, 1475 ca. New York, Metropolitan Museum of Art.

Poco dopo la morte di Lorenzo, il domenicano Girolamo Savonarola, per un breve periodo 'padrone' di Firenze con i suoi Piagnoni, criticava per motivi morali le pitture di certe casse nuziali: in una sua predica del 4 marzo 1497 – quindi poco dopo il 'falò delle vanità', dove vennero bruciati ornamenti femminili, libri strumenti musicali, opere d'arte... - criticava uno dei più rappresentati modelli di virtù, quello di Lucrezia uccisasi – diceva il severo frate - non per senso di castità, ma per superbia¹⁰. Sempre Savonarola così stigmatizzava il rituale laico del matrimonio con i cortei, le donne agghindate, i cofani dorati e dipinti con temi mitologici, la conseguente ostentazione di ricchezza: "Non si fa nozze di mercadante che la fanciulla non rechi il corredo nella cassa dipinta di mitologie, sì che la sposa cristiana sa prima le frodi di Marte e gl'inganni di Vulcano che le geste delle sante donne famose nei due Testamenti".

Una rassegna di cassoni senesi e fiorentini quattrocenteschi - A partire dal XV secolo, a Firenze e a Siena, i pannelli dipinti sulle casse costituivano vere e proprie 'storie per immagini', i cui temi andavano dai semplici motivi animali o vegetali, ripetuti talvolta in modo seriale, alle vere e proprie narrazioni che avevano il 'compito' di intrattenere ed educare gli sposi. Queste narrazioni, tutte riquadrate entro partiture a rilievi in pastiglia o entro fregi architettonici, erano le più varie: ritratti degli sposi, cortei e feste nuziali, scene di vita reale e vita ideale, amorosa e virtuosa, allegorie tratte dalla mitologia e dalla storia greca e romana, dalla Bibbia, dai romanzi medievali, specie quelli che richiamavano le virtù tipiche della vita matrimoniale e ne condannavano i vizi, elogi al pudore, ma anche allusioni salaci. In

sintesi largo spazio era lasciato all'interesse tutto umanistico per i temi eruditi dei testi classici, ma non mancavano soggetti ispirati alle poesie del Petrarca e alle novelle del Boccaccio (*Le Storie di Griselda*, esempio dell'abnegazione della moglie nei confronti del marito, a ribadire i ruoli tradizionali della donna e dell'uomo da rispettare nell'ambito della coppia). La parte interna dei cassoni poteva essere rivestita da tessuti pregiati od ornata da decorazioni riservate all'esclusiva fruizione dei coniugi (*Elena e Paride, Venere e Amore*). Nella decorazione esterna spesso gli stemmi delle famiglie degli sposi, secondo le regole dell'araldica: quello dell'uomo alla sinistra dell'osservatore, quello della donna alla destra; proprio lo studio di questi dettagli ha permesso di ricondurre alcune opere al loro contesto di provenienza, nei casi più fortunati addirittura a un preciso matrimonio e quindi a una cronologia sicura. In contemporanea furono eseguite anche spalliere per camere da letto con episodi mitologici, antichi o biblici, oppure con racconti medievali. I cassoni nuziali e le spalliere divennero così il supporto per le opere di maestri, alcuni rimasti anonimi e distinti grazie a soprannomi che ricordano l'opera realizzata, altri invece assai noti. Questi raffinati elementi di arredo in uso nelle dimore rinascimentali, specie toscane, sono giunti fino ai nostri giorni soltanto in numero limitato, per lo più non nel loro stato originario, ma staccati, smerciati e presentati come tavole, dispersi in musei di tutto il mondo. Ne citerò alcuni senesi e fiorentini, quattrocenteschi, in una rassegna incompleta, ma almeno indicativa¹¹.

Per Siena ricordo il cassone (oggi a Lugano, collezione Thyssen-Bornemisza), datato attorno al 1411-1412, di semplice struttura

¹⁰ Vedi L. Martines, *Moralità e politica nella Firenze del Quattrocento*, Milano 2008.

¹¹ Vedi A. Erlande Brandenburg, K. Simonneau e C. Bennoît, *Les cassoni peints du Musée national de la Renaissance*, Paris, Musée national de la Renaissance 2005; M. Caciorgna e R. Guerrini, *Alma Siena. Percorsi iconografici nell'arte e nella cultura senese. Assunta, Buon Governo, Credo, Virtù e Fortuna, Biografia dipinta*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2007; *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo Horne, a

cura di C. Paolini, D. Parenti e L. Sebreghondi, Firenze 2010; *Le opere e i giorni. Exempla virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Stibbert, a cura di A. De Marchi e L. Sbaraglio, Signa 2015; *L'autunno del Medioevo in Umbria. Cofani nuziali in gesso dorato e una bottega perugina dimenticata*, catalogo della mostra, Perugia, Galleria Nazionale Umbra, a cura di A. Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2019 (in particolare il saggio di C. Guerzi).



9. Giovanni di Francesco Toscani, *Processione di San Giovanni*, 1425 ca. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



10. Giovanni di Giovanni Guidi detto lo Scheggia, (Cassone Adimari) *Matrimonio* 1450 ca. Firenze, Galleria dell'Accademia.

e decorazione, attribuito al semisconosciuto Benedetto di Bindo¹². Tre pannelli in Pinacoteca Nazionale di Siena, datati tra il 1460 e il 1463, di un giovane, ancora a bottega dal Vecchietta, Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)¹³: due con le *Storie di Giuseppe* e il terzo con *Susanna e i vecchioni*, con architetture ornate da ghirlande e festoni 'antiquariali' di colori contrastanti. Sempre in Pinacoteca Nazionale *Il trionfo di Davide*, fronte di un cassone nuziale del 1470-1472 (poi utilizzato nella sagrestia della chiesa di San Francesco) che Cecilia Alessi

ha attribuito alla comune bottega di Neroccio e del giovane Francesco di Giorgio Martini; ai lati, le due figure di amanti (*Ercole e Iole*) e gli stemmi di famiglia dei due sposi (Buoninsegni e Piccolomini) a confermare l'origine profana [fig. 7]¹⁴. Due fronti di cassoni (USA, North Carolina Museum of Art di Raleigh) con *Storie di Antonio e Cleopatra* (*Incontro di Antonio con Cleopatra* e *Battaglia di Azio*), anni Ottanta del Quattrocento, attribuiti a Neroccio di Bartolomeo de' Landi (1447-1500)¹⁵. Tre pannelli, già parte frontale di un cassone nuziale

¹² Vedi M. Boscovitz, *Su Niccolò di Bonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese di primo Quattrocento*, in "Paragone", 1980, pp 3-22.

¹³ Vedi F.P. Fiore e C. Cieri Via, *Francesco di Giorgio di Martino*, DBI, 49 (1997).

¹⁴ Vedi C. Alessi, scheda 217, in *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, a cura di P. Torriti, Genova 1990, p. 408 (con riferimento anche a numerosi cassoni realizzati in collaborazione fra Neroccio di Bartolomeo Landi e

Francesco di Giorgio Martini). Ringrazio Felicia Rotundo che mi ha suggerito questo fronte di cassone esposto nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Vedi anche P. Pertici, *La città magnificata*, Siena 1995, p. 43 (dove il soggetto è definito "molto più fiorentino che senese").

¹⁵ Vedi F. Sorce, *Landi, Neroccio dei*, DBI, 63 (2004). Per i due pannelli, v. M. Caciorgna, *Immagini di eroi ed eroine*, in *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, a cura di R. Guerrini, La Spezia 2001, pp. 237-247.

senese, realizzati da Liberale di Iacopo da Verona (1445 ca.- 1526; attivo a Siena dal 1467 per oltre dieci anni)¹⁶: *Serenata e Novella del giocatore di scacchi* (New York, Metropolitan Museum) e *Giovani uomini* (Settignano, collezione Berenson), con leggiadre figure connotate da capigliature e costumi alla moda [fig. 8; fig. 8bis]. Alcuni cassoni e una spalliera con eroine classiche (quest'ultima a Siena, in collezione privata) di Guidoccio Cozzarelli (1450-1517)¹⁷, in cui il pittore si mostra spigliato e vivace. Due frontali di graziosa vena narrativa, con grande uso di oro nelle vesti preziose e particolari paesaggistici anche marini, con le *Storie di Scipione* (ora in musei russi: Ermitage, *Continanza di Scipione*; Puskin, *Episodi della vita di Scipione*), realizzati da Bernardino Fungai (1460- 1516)¹⁸; al Fungai si deve anche una spalliera, databile al 1512, con il probabile *Salvataggio di Ippona* (oggi ad Houston; la critica più recente vi ha individuato *L'amata di Enalo sacrificata a Posidone e poi salvata*). Una spalliera del Maestro delle Eroine Chigi, datata attorno al 1510 (Siena, Collezione Chigi Saracini)¹⁹.

Per Firenze due pannelli staccati, con temi squisitamente fiorentini, di un cassone nuziale del "cofanaio" - così lui stesso si definiva - Giovanni Toscani (1372- 1431 ca.)²⁰: uno con il *Palio alla lunga* (a Cleveland) e l'altro con la *Processione di San Giovanni* (a Firenze) [fig. 9]. I due cassoni per le nozze Bardi-Alessandri, opera di Giovanni di Marco detto dal Ponte (1385-1437)²¹, attestati da un documento del 1422 nel quale Iliarione Bardi pagava 45 fiorini per tali oggetti destinati alla figlia che andava in

sposa a Bartolomeo di Ugo Alessandri: uno dovrebbe essere quello con il *Giardino d'amore* (Parigi, Institut de France, Musée Jacquemart-André) e l'altro con le *Arti liberali* (Madrid, Museo del Prado). Il famoso "cassone Adimari" di Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia (1406-1486)²², fratello del più noto Masaccio, forse una spalliera, con la rappresentazione di un *Matrimonio*, con i tipici balli nelle strade di donne fiorentine elegantemente vestite (i pannelli in parte all'estero, in parte a Firenze nella Galleria dell'Accademia e al Museo Horne) [fig. 10]. Un cassone, oggi perduto, dipinto per le nozze Parenti-Strozzi, nel 1447, da Domenico Veneziano (Venezia 1410 - Firenze 1461). Due cassoni (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) con i *Trionfi*, realizzati per le nozze Medici-Tornabuoni, nel 1448, da Francesco di Stefano detto Pesellino (1422-1457)²³; sempre del Pesellino due frammenti di cassone, del 1450, con le *Storie di Griselda* (Accademia Carrara di Bergamo). Due cassoni, forse per casa Torrigiani (attorno al 1475), di Sandro Botticelli (1444 o 1445-1510) e del suo collaboratore Filippino Lippi (1457-1504)²⁴: restano sei pannelli (due principali e quattro piccoli laterali) con la *Storia di Ester*, eroina biblica (in parte al Museo Horne di Firenze e in parte in musei a Roma, Parigi, Chantilly, Vaduz). Del Botticelli infine i pannelli (di qualche decennio dopo) con le *Storie di Lucrezia* (Boston), e le *Storie di Virginia Romana* (Accademia Carrara di Bergamo): per il Vasari provenienti dalla camera nuziale di casa Vespucci, ma la critica recente lo nega per i temi anti-oligarchici trattati, non consoni alla posizione di quella famiglia così legata ai Medici.

¹⁶ G. Tagliaferro, *Liberale di Iacopo da Verona*, DBI, 65 (2005).

¹⁷ Vedi A. Padoa Rizzo, *Cozzarelli, Guidoccio*, DBI, 30 (1984).

¹⁸ Vedi A. Uguccioni, *Fungai, Bernardino*, DBI, 50 (1998).

¹⁹ Vedi M. Caciorgna e R. Guerrini, *Alma Siena. Percorsi iconografici* cit.

²⁰ Vedi L. Sbaraglio, *Toscani, Giovanni di Francesco*, DBI,

96 (2019).

²¹ Vedi M. Becchis, *Giovanni dal Ponte*, DBI, 56 (2001).

²² L. Cavazzini, *Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, in DBI, 56, 2001.

²³ Vedi A. Uguccioni, *Francesco di Stefano, detto Pesellino*, DBI, 50 (1998).

²⁴ Vedi R.W. Lightbown, *Filipepi Alessandro*, in DBI, 47 (1997); E. Parlato, *Lippi, Filippino*, DBI, 65 (2005).



1. Guido Reni, *Quattro Stagioni*, Napoli, Museo di Capodimonte.

Guido Reni, Siena e i pittori di Giulio Mancini: il rapporto con Bartolomeo Manfredi e Rutilio Manetti

di STEFANO PIERGUIDI

Sul serrato rapporto di emulazione e competizione ingaggiato da Guido Reni con Caravaggio, grossomodo tra il 1604 e il 1606, al tempo cioè della *Crocifissione di san Pietro* del primo (già all'abbazia delle Tre Fontane e oggi alla Pinacoteca Vaticana), è stato scritto molto.¹ Più volte, peraltro, parte della critica ha proposto di sfumare i termini cronologici di quella che viene indicata come la fase caravaggesca di Guido, spostando in particolare la sua chiusura definitiva a diversi anni dopo, poiché sebbene le opere ad affresco del bolognese eseguite tra il 1609 e il 1614, anche per ovvie ragioni di natura tecnica, non rechino traccia alcuna dell'influenza del Merisi, lo stesso discorso non è valido per quelle ad olio.² L'adozione di uno sfondo scuro contro il quale far risaltare,

in grande rilievo, le figure in primo piano, una soluzione mutuata chiaramente da Caravaggio e dai suoi seguaci, avrebbe caratterizzato molte opere di Guido impossibili da ancorare ad una precisa datazione, ma eseguite verosimilmente lungo tutto il secondo decennio del secolo, dalla *Lotta di Amorini e Baccarini* (1613-1615 circa; Roma, Galleria Doria Pamphilj), che non a caso Carlo Cesare Malvasia aveva inizialmente associato alla piena fase caravaggesca di Reni,³ fino all'*Atalanta e Ippomene* (1617-1619 circa; nota in due diverse versioni: Madrid, Museo del Prado; Napoli, Gallerie di Capodimonte).⁴

A questi dipinti si devono aggiungere le *Quattro stagioni*, anch'esse note in due versioni (*ante* 1621; Vienna, Kunsthistorisches Museum

¹ Gli studi più importanti su questo tema rimangono Stephen D. Pepper, *Caravaggio and Guido Reni: contrasts in attitudes*, «The Art Quarterly», XXXIV, 1971, pp. 325-344; Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006, pp. 311-327. Cfr. anche di recente Michele Nicolaci, Riccardo Gandolfi, *Il Caravaggio di Guido Reni: la "Negazione di Pietro" tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie*, «Storia dell'arte», 130, 2011, pp. 41-64.

² Sull'ipotesi critica di un persistente caravaggismo nell'opera di Guido, fino alla fine del secondo decennio, ha lavorato in particolare Matthew Landrus, *Caravaggism in the work of Guido Reni: a study of Guido Reni's appropriation, from 1601 through 1615, of stylistic techniques associated with Caravaggio*, Louisville, University of Louisville, 1998, un lavoro peraltro discutibile da molti punti di vista. Raffaella Morselli (*A nord e a sud del Po: quadri e pittori caravaggeschi nei Ducati di Mantova, di Parma, di Modena e nei territori della Chiesa tra Bologna e la Romagna*, in *I caravaggeschi: percorsi e protagonisti*, a cura di Alessandro Zuccaro, 2 voll., Milano, Skira, 2010, I, p. 173) ha scritto che alla luce del confronto di Guido con

Caravaggio si può leggere molta parte della produzione del primo fino al 1615 circa. A favore di un'estensione della fase caravaggesca di Guido fino al 1611-1612 circa si è espressa anche Nicosetta Roio, *Guido Reni, Caravaggio e la "lotta di amorette e baccarini"*, «Valori tattili», 5/6, 2015, p. 238.

³ Il dipinto oggi a Roma venne inizialmente datato alla metà del primo decennio da Stephen Pepper nel suo già citato studio su Reni e Caravaggio (Pepper, *Caravaggio and Guido Reni* cit., p. 333); Nicosetta Roio (*Guido Reni, Caravaggio* cit., pp. 233-239) ha poi proposto il 1611-1612. Nella recente edizione critica della vita di Malvasia, ignorando l'evidenza dello stile, si è invece preferito riconfermare il 1627, che era stato suggerito da Pepper nella sua monografia del 1984, cfr. Carlo Cesare Malvasia, *Life of Guido Reni*, a cura di Lorenzo Pericolo, 2 voll., London, Miller, 2019, I, pp. 389-390, nota 503 (cfr. anche I, pp. 58 e 271-272, note 153-154 per il brano della *Felsina pittrice* relativo alle vicende biografiche di Guido cui ancorare la genesi del dipinto).

⁴ Antonio Vannugli, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989, pp. 65-70; Malvasia, *Life of Guido Reni* cit., I, p. 131, nota 448.

e Napoli, Gallerie di Capodimonte, 170 x 221 cm; fig. 1), un'invenzione di grande interesse, anche da un punto di vista iconografico, che non è mai stata oggetto di specifiche attenzioni. E, si deve subito sottolinearlo, un'invenzione legata a doppio filo a due diversi dipinti raffiguranti sempre le *Quattro stagioni*, opera, non a caso, di maestri caravaggeschi, il mantovano Bartolomeo Manfredi (fig. 3) e il senese Rutilio Manetti (fig. 2). Non c'è dubbio che le *Quattro stagioni* di Reni devono essere lette in rapporto dialettico con le suddette tele di Manfredi e Manetti, pittori a loro volta accomunati non solo dall'appartenenza al movimento naturalista inaugurato dal Merisi, ma anche dall'essere entrambi sponsorizzati dal grande intendente senese Giulio Mancini. Grazie anche a quest'ultimo il caravaggismo, seppure con un certo ritardo, attecchì bene nella città della lupa, e non è un caso che proprio a Siena si registri la più precoce critica alla cosiddetta seconda maniera di Guido, quella profondamente anticaravaggesca: la pala con la *Circoncisione* dipinta dal maestro per San Martino (1636), infatti, pare non venisse bene accolta perché "si desiderebbero maggiori scuri, e colorito più gagliardo".⁵

In merito alla datazione delle *Quattro stagioni* di Guido abbiamo due appigli cronologici. Il primo è fornito da Malvasia, che riporta come una copia fosse rimasta "a' signori conti Castelli nella stanza de' quali fu operato l'originale".⁶ Poiché sempre secondo l'autore della *Felsina pittrice* Reni aveva lavorato nella 'stanza' del palazzo dei conti Castelli al tempo dell'*Assunzione* del Gesù a

Genova (documentata al 1616-1617) e della distrutta pala coi *Santi Antonio abate e Paolo eremita* (già in collezione Giustiniani a Roma, passata poi a Berlino),⁷ anch'essa databile allo stesso giro di anni,⁸ è verosimile credere che l'esecuzione delle due tele oggi a Vienna e Capodimonte cadesse sempre intorno al 1615-1620, agli anni cioè immediatamente successivi al rientro da Roma. Ed infatti quella oggi al Kunsthistorisches Museum risulta fosse stata acquistata (o commissionata?) nel 1621 da Balthasar Gerbier per conto di George Villers, allora marchese e poi, dal 1623, primo duca di Buckingham.⁹ L'iconografia delle stagioni come figure sedute e riunite in un semicerchio non è affatto comune, e trova un termine di confronto evidentissimo con una tela di Manetti oggi in collezione privata (169 x 231 cm): in particolare la figura della donna nuda, con le gambe tese e accavallate (in entrambi i casi l'Estate, collocata in un caso a sinistra, e nell'altro a destra), denuncia un rapporto di chiara dipendenza di un'invenzione dall'altra (figg. 1-2).¹⁰ Anche per il dipinto di Manetti abbiamo un preciso termine *ante quem*, fornito da alcune lettere di Mancini, che nel gennaio del 1621 informava il fratello Deifebo del successo riscosso a Roma da una tela del senese raffigurante appunto le quattro stagioni.¹¹ Sebbene le invenzioni sembrino per certi versi speculari, nessuna delle due è nota attraverso incisioni di traduzione,¹² e quindi uno dei due pittori doveva aver visto quella dell'altro. Nessun soggiorno romano o bolognese di Manetti è documentato o attestato da fonti, e non a caso quelle *Quattro stagioni* erano state inviate da Siena a Roma, non eseguite o portate

⁵ Cfr. nota 36.

⁶ Malvasia, *Life of Guido Reni* cit., I, p. 160.

⁷ Malvasia, *Life of Guido Reni* cit., I, pp. 504-505.

⁸ Davide Dossi, *Il "Sileno" di Francesco Pona: una fonte veronese per la datazione della "pala Monterenzi" di Guido Reni*, «Bollettino d'arte», LXXXVII, 2012, n. 13, pp. 81-84.

⁹ I.G. Philip, *Balthazar Gerbier and the Duke of Buckingham's pictures*, «The Burlington Magazine», IC, 1957, pp. 155-156.

¹⁰ Sul dipinto di Manetti cfr. Alessandro Bagnoli, a cura di, *Rutilio Manetti 1571 – 1639*, catalogo della mostra (Siena), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 25 e 99, cat. 33; Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Siena, Nuova Immagine, 2010, I, p. 261. Il rapporto tra

i due dipinti di Manetti e Reni era stato già suggerito in Daniele Fratini, *Pensieri stoici in Rutilio Manetti*, «Artista», 2012, p. 140, senza peraltro che ci si interrogasse sulle circostanze alla radice di quel rapporto.

¹¹ Michele Maccherini, *Novità sulle considerazioni di Giulio Mancini*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno (Roma, 24-26 maggio 2001) a cura di Caterina Volpi, Città di Castello, Petrucci, 2002, pp. 124-125.

¹² Sulle incisioni di traduzione da Reni cfr. il catalogo di Francesca Candi, *D'après le Guide: incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016. Del tutto imparagonabile a quella di Guido, come è ovvio, la fortuna di Manetti nelle stampe seicentesche.

di persona dal pittore nell'Urbe. Guido, invece, da parte sua, proprio nella primavera-estate del 1621 soggiornò brevemente a Roma, di ritorno dalla sfortunata trasferta napoletana (avrebbe dovuto lavorare agli affreschi della Cappella del Tesoro di San Gennaro, ma fu praticamente messo in fuga dalla gelosia e dalle minacce dei pittori locali), e prima del rientro nell'amata Bologna: nell'aprile di quell'anno il maestro era ancora nella capitale del Viceregno, mentre il 3 giugno successivo la Congregazione preposta all'amministrazione dell'augusto edificio pagava un tale Cesare Morinella "per essere andato in Roma a portar lettere per la venuta di Guido Reno".¹³ Con ogni probabilità, quindi, Guido dovette vedere nell'Urbe quel quadro di Manetti che aveva avuto un tale successo da convincere Mancini, come egli stesso comunicava al fratello nel febbraio del 1621, a chiedere al pontefice di nominare cavaliere il suo autore (quel disegno non andò in porto).¹⁴ Mancini fu anche collezionista in prima persona di Manetti, e il più importante dipinto che egli conservava a Roma (laddove gran parte della sua raccolta era riunita a Siena), opera appunto di Manetti, veniva descritto nell'inventario *post mortem* dei suoi beni come "un quadro grande con tre dee".¹⁵ Se le informazioni raccolte da Malvasia fossero completamente affidabili dovremmo immaginare che Guido avesse fatto in tempo a rientrare a Bologna ed eseguire quel dipinto che poi sarebbe stato inviato a Roma, poiché proprio da Roma sappiamo che la tela fu spedita da Gerbier alla volta di Torino, e questo entro

l'8 luglio di quell'anno.¹⁶ Non si può escludere la possibilità che il pittore, invece, dipingesse le *Quattro stagioni* oggi a Vienna nel corso del suo breve soggiorno nell'Urbe, rispondendo ad una precisa commissione da parte di Gerbier. Quest'ultimo, infatti, sappiamo che agì di persona sulle piazze di Venezia e di Roma, acquistando nella Serenissima tele del Cinquecento (Tiziano, Bassano e Tintoretto), e commissionando a Roma, ad esempio, copie dagli affreschi di Raffaello alla Farnesina (che eseguì un non meglio specificato pittore fiorentino).¹⁷ È significativo, allora, che l'unico altro dipinto di cui certamente Gerbier entrò in possesso a Roma fosse un'opera di un altro pittore contemporaneo, vivente, ovvero il già citato Manfredi, di cui l'agente del marchese di Buckingham acquistò un *David* che non è stato possibile identificare con certezza (forse si trattava del *Trionfo di David* oggi al Louvre; 128 x 97 cm).¹⁸ La datazione di quest'ultimo è, come spesso accade per Manfredi, molto discussa, oscillando tra l'inizio e la fine del secondo decennio del Seicento,¹⁹ ma è insomma possibile che quel dipinto fosse il frutto di una commissione diretta da parte del Gerbier. L'opinione corrente secondo cui la tela di Vienna dovrebbe essere giudicata come una versione non del tutto autografa, ma da riferire in larga parte a Francesco Gessi, andrebbe quindi in parte rivista.²⁰ Anche perché la cifra spesa da Gerbier per entrarne in possesso, 70 sterline, era davvero molto alta. Per un confronto, si tenga presente che per il *David*

¹³ Franco Strazzullo, *La real cappella del Tesoro di S. Gennaro: documenti inediti*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 1978, pp. 107-108.

¹⁴ Maccherini, *Novità sulle considerazioni* cit., pp. 127-128, nota 25.

¹⁵ L'ipotesi di ricollegare questa notizia ad un discusso dipinto di ridotte dimensioni della Galleria Borghese (Michele Nicolaci, *Giulio Mancini critico e collezionista: considerazioni intorno al suo inventario dei beni*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e comprimari*, a cura di Francesca Parrilla, Roma, Campisano, 2014, pp. 65, 69, nota 29 e 74) si scontra, come riconosciuto da Michele Nicolaci, con la precisazione di "grande". Viene allora un'altra tentazione, quella di immaginare il perduto dipinto di Mancini come qualcosa di simile alle tele di Guido oggi a Napoli e Vienna. Non si può escludere inoltre la possibilità che

l'aggiornamento di Manetti su Reni (Carlo Del Bravo, *Su Rutilio Manetti*, «Pantheon», XXIV, 1966, pp. 45-46; Alessandro Bagnoli, *Aggiornamento di Rutilio Manetti*, «Prospettiva», 13, 1978, pp. 31-32) fosse favorito da Mancini. Ma a questo proposito si ricordi anche che Virgilio Malvezzi, amico e protettore di Reni, fu padrino nel 1617 di una delle figlie di Manetti, cfr. Bagnoli, *Aggiornamento di Rutilio Manetti* cit., p. 40, nota 30; Fratini, *Pensieri stoici* cit., p. 134.

¹⁶ Philip, *Balthazar Gerbier* cit., p. 156.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Gianni Papi, *Bartolomeo Manfredi*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2013, pp. 166-167, cat. 28.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Richard E. Spear, *The "divine" Guido: religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 242-243; cfr. anche nota 22.



2. Rutilio Manetti, *Quattro Stagioni*, Collezione privata.

di Manfredi furono spese 26,10 sterline, per il grandioso *Ecce Homo* di Tiziano, 242 x 361 cm, un capolavoro della pittura del Cinquecento con molte figure, 275, e per la *Susanna e i vecchioni* di Tintoretto, 147 x 194 cm, 50 (gli ultimi due, come noto, sono ancora oggi al Kunsthistorisches Museum).²¹ Gessi, è vero, aveva accompagnato Guido nella sua trasferta napoletana, e avrebbe potuto affiancarlo, poi, nell'esecuzione di quella tela nell'Urbe, ma sembrerebbe difficile identificare quest'ultima con la replica che, secondo Malvasia, era

rimasta nel palazzo dei Castelli dove Reni aveva dipinto la prima redazione del tutto autografo; più probabile che a Bologna Reni dipingesse solo l'altra versione di quell'invenzione, ovvero la tela poi passata a Roma e infine approdata a Capodimonte (sulla quale cfr. anche *infra*).²²

In ogni caso è significativo che l'agente ottenesse, per quel collezionista d'eccezione d'oltralpe (anzi, in realtà d'oltremontana), due opere di Reni e Manfredi, implicitamente giudicati come i pittori più importanti (o

²¹ Philip, *Balthazar Gerbier* cit., p. 156.

²² Delle *Quattro stagioni* di Guido, Malvasia parla confusamente in un altro brano della *Felsina pittrice*, dove ci si riferisce a quel dipinto come ad un'opera della seconda maniera del maestro giunta a Roma e criticata da Pietro da Cortona; in ogni caso l'autore in quel caso doveva aver raccolto informazioni circa la tela poi approdata a Capodimonte, che nel Seicento era attestata in collezione Spada e poi, dal 1672, Altieri (e che comunque non

era un'opera tarda del maestro), cfr. Valerio Rivosecchi, *Arte a Montecitorio: mostra di dipinti e sculture conservati nei palazzi della Camera*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Montecitorio), Roma 1994, pp. 14-15; Stefano Pierguidi, *Il collezionismo del cardinale Fabrizio Spada: le scelte iconografiche*, «Studi di Storia dell'Arte», XII, 2001, pp. 145-146, nota 42; Malvasia, *Life of Guido Reni* cit., I, pp. 144 e 372-373, nota 432.

tra i più importanti) attivi nell'Urbe in quel momento. Sul successo di Guido, a partire già dalla fine del primo decennio del secolo, non c'è bisogno di dilungarsi, ma è bene ricordare che anche Manfredi, fin dal 1615, si era guadagnato una menzione di rilievo ne *La pittura trionfante* di Giulio Cesare Gigli.²³ E la sua velocissima ascesa sulla scena romana, e non solo romana, era stata favorita da Mancini, che già nel marzo del 1613, quando gli commissionava, per conto di Agostino Chigi, lo *Sdegno di Marte* oggi all'Art Institute di Chicago, lo lodava in una lettera al fratello come un maestro di grandissima aspettazione, non secondo allo stesso Caravaggio: "so ben che Michelangelo [Merisi] del tempo di questo giovane non faceva tanto".²⁴ Poi nel 1618, a ridosso cioè degli acquisti e le commissioni da parte di Gerbier, Mancini scriveva che Manfredi era ormai "in tal reputatione ch'è stimato maggior di Michelangelo".²⁵ Qualche anno prima, il 3 luglio 1615, sempre Giulio scriveva al fratello avvertendolo che "passerà di costà Guido Rena fateli carezze",²⁶ a conferma degli stretti rapporti intrattenuti da Mancini anche con il pittore bolognese, che egli avrebbe ampiamente celebrato nelle sue *Considerazioni sopra la pittura* (1619-1621 circa):

Guido Rena, bolognese, vive et opera. Che, per essere nella perfettion dell'operare e così nel colmo di sua

gloria, è meglio tacerne che dirne poco rispetto al molto merito.²⁷

E d'altronde anche di Guido, Mancini possedeva alcuni dipinti, perduti, spediti a Siena nel 1614 e 1615.²⁸

Fu forse sempre grazie alla mediazione di Mancini che Manfredi arrivò ad ottenere la commissione di una pala per la chiesa senese di San Martino (perduta), che secondo Fabio Chigi (futuro Alessandro VII) era stata in realtà eseguita da suoi allievi (e, come si vedrà, presto sostituita da una dello stesso Reni).²⁹ Si ricorda tutto questo perché se è evidente che Guido, per le sue *Quattro stagioni*, volesse gareggiare con quella tela, pure di dimensioni quasi identiche, di Manetti, è anche probabile che egli tenesse a mente una precedente tela di quell'altro caravaggesco promosso da Mancini, Manfredi appunto. Le *Quattro stagioni* di quest'ultimo si conoscono in due versioni, probabilmente entrambe autografe, una (134 x 91 cm) conservata al Dayton Art Institute di Dayton (Ohio; **Fig. 3**), e l'altra attualmente di ubicazione sconosciuta, ma nota attraverso foto; sebbene non databili grazie a fonti o documenti, questi dipinti sono generalmente riferiti ai primi anni del secondo decennio del secolo, a ridosso proprio dello *Sdegno di Marte* che Manfredi eseguì per conto di Mancini.³⁰ Quell'invenzione, che evidentemente conobbe

²³ Giulio Cesare Gigli, *La pittura trionfante* (Venezia 1615), edizione a cura di Barbara Agosti e Silvia Ginzburg, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996, p. 54; Papi, *Bartolomeo Manfredi* cit., p. 20.

²⁴ Michele Maccherini, *Novità su Bartolomeo Manfredi nel carteggio familiare di Giulio Mancini: lo "Sdegno di Marte" e i quadri di Cosimo II granduca di Toscana*, «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 131 e 135, n. 4.

²⁵ Maccherini, *Novità su Bartolomeo Manfredi* cit., pp. 134 e 137, n. 15.

²⁶ Michele Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, «Prospettiva», 86, 1997, p. 86, n. 33. In questa sede è opportuno ricordare come anche Manetti fosse a sua volta influenzato da Reni (e d'altronde la cosa non è sorprendente), che in almeno un caso egli citava esplicitamente, cfr. cfr. A. M. Pedrocchi, *Le stanze del tesoriere. La quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Milano, Alcon 2000, p.

180, cat. 72.

²⁷ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, edizione a cura di Adriana Marucchi, commento di Luigi Salerno, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, I, p. 241.

²⁸ Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare* cit., p. 86, n. 33; Maccherini, *Novità su Bartolomeo Manfredi* cit., p. 141, nota 66; Lorenzo Pericolo, *Beyond perfection: Guido Reni and Malvasia's fourth age of painting*, in *Malvasia Life of Guido Reni* cit., I, p. 112.

²⁹ Fabio Chigi, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena, compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII, secondo il ms. Chigiano I.I.11*, edizione critica a cura di Peleo Bacci, «Buletino Senese di Storia Patria», XLVI, 1939, p. 316; Maccherini, *Novità su Bartolomeo Manfredi* cit., pp. 133-134.

³⁰ Papi, *Bartolomeo Manfredi* cit., pp. 150-151, catt. 6-7.

da subito un certo successo tanto da essere replicata dal suo autore, era iconograficamente molto elaborata e originale: la Primavera, a sinistra, era raffigurata nell'atto di suonare un liuto (a ricordare i celebri dipinti a soggetto musicale del Caravaggio *ante* 1600, al pari della natura morta in primo piano, memore del *Bacchino malato* della Galleria Borghese), abbracciata e baciata dall'Autunno, chino su di lei ma impegnato anche ad abbracciare l'Estate rivolta verso lo spettatore. Tagliato fuori da quel trio rimaneva solo l'Inverno, l'unico anziano, avviluppato in un mantello e protetto anche da un copricapo di pelliccia. Se nel dipinto di Manetti le Stagioni erano, da sinistra a destra, Estate, Primavera (abbracciate), Inverno e Autunno, Guido avrebbe ripreso dall'invenzione di Manfredi l'inedita idea di rimarcare l'esclusione dell'Inverno dal gruppo delle Stagioni più felici, portando anzi quell'idea alle estreme conseguenze (l'Inverno è relegato in secondo piano, e ridotto quasi ad un'apparizione); e decidendo anche, con un'altra soluzione che non aveva precedenti, di raffigurare le Stagioni tutte di sesso femminile, e non in accordo al genere dei loro singoli nomi (preferendo, forse, considerarle tutte semplicemente come 'stagioni', nome di genere femminile). La sostanziale esclusione dell'Inverno dal gruppo delle Stagioni avrebbe fatto scuola subito dopo: nel ciclo dei *Quattro elementi* dipinto a Bologna a partire dal 1625 per il cardinale Maurizio di Savoia (Torino, Galleria Sabauda), all'interno del tondo con la *Terra* Francesco Albani dipinse solo tre stagioni escludendo l'Inverno perché, come egli spiegava in una lettera al mecenate poi pubblicata da Malvasia, "poco confacente alla placidezza di V. A. Serenissima".³¹

Scegliendo di rifarsi a quel recente dipinto di Manetti da poco giunto a Roma, è chiaro che Guido aveva in animo di continuare il

suo dialogo con Caravaggio e il caravaggismo. Pur adottando quel fondo scuro che conferiva plasticità alle figure, Reni rifiutava l'esibito naturalismo dei nudi di Manetti, e puntava anzi sulla musicalità dei ricchissimi panneggi, di un'eleganza assai manierata se paragonata con la pittura del senese, panneggi che non troverebbero un parallelo nell'opera di nessun caravaggesco. Ma le *Quattro stagioni* di Vienna e Capodimonte, per quel rapporto diretto con la tela di Manetti (e per quello indiretto con l'altra di Manfredi), dimostrano inequivocabilmente come fino almeno alla fine del secondo decennio del secolo Reni riconoscesse nel movimento naturalista la corrente con la quale era necessario confrontarsi, anche per definire se stesso in contrapposizione ad essa. Proprio come nelle opere della metà del primo decennio del Seicento, non solo la già citata *Crocifissione di san Pietro*, ma anche il *David* del Louvre, Guido continuava a 'correggere' gli eccessi del caravaggismo, declinandolo in una sua personale ricerca del bello ideale, ma salvandone e valorizzandone gli apporti positivi, ovvero prima di tutto l'evidenza plastica che tanto aveva contribuito al suo successo, ed un colorismo saturo. Quel dialogo, nel 1621, poteva essere stato direttamente sollecitato da Mancini, ed è per questa ragione che è del tutto verosimile che Reni, magari sempre su indicazioni dell'intendente senese, cogliesse allora l'occasione per confrontarsi anche con Manfredi. Si tenga anche presente che parlando di Jusepe de Ribera l'intendente senese riportava quella che era l'opinione di Guido sul pittore che era allora il maggiore rappresentante della scuola caravaggesca:

Questo dal signor Guido vien molto stimato facendo gran conto della sua resolution e colorito, qual per il più è per la strada del Caravaggio, ma più tento e più fiero.³²

³¹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, Davico, 1678, II, p. 236; Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven, Yale

University Press, 1999, p. 146, cat. 60.iv.

³² Mancini, *Considerazioni sulla pittura* cit., I, p. 249.

il giudizio positivo di Reni sul colorito di Ribera riportato da Mancini doveva essere stato raccolto dall'intendente senese al momento del rientro di Guido da Napoli, nel 1621: a quell'epoca qualunque opinione critica del bolognese, allora indiscusso primo pittore d'Italia, doveva avere un peso enorme, ed è per questa ragione che Mancini l'avrebbe subito registrata; né sarebbe credibile che una siffatta patente di nobiltà per lo spagnolo venisse rilasciata da Reni prima del 1614, quando egli stesso aveva lasciato Roma. D'altronde, lo si è visto, in quei mesi del 1621 il maestro doveva essere stato in rapporto diretto con l'intendente senese. Si tratterebbe, insomma, della conferma del duraturo interesse di Guido per la pittura naturalista, tanto di Ribera quanto di Manetti e Manfredi. E a questo discorso non è forse inutile aggiungere un ultimo tassello: la versione oggi a Capodimonte venne acquistata a Roma da Orazio Spada verosimilmente alla fine degli anni Trenta,³³ dopo il suo matrimonio con Maria Veralli (1636), la quale portò in dote un importantissimo nucleo di dipinti caravaggeschi (non solo Orazio e Artemisia Gentileschi, ma anche un Nicolas Régnier allora creduto un Manfredi):³⁴ ancora una volta, nelle stanze abitate dai due consorti, dovette prendere forma un confronto entusiasmante tra Guido e quei seguaci del Merisi.

Gli acquisti o commissioni di Gerbier a Roma, in quello stesso anno, dimostrano come Guido e Bartolomeo potessero essere associati come artisti di punta sulla scena cittadina, e giustificano da soli il rapporto di competizione

che Reni aveva con quell'erede di Caravaggio. Non è allora un caso, forse, che quando intorno al 1625 la già citata pala di Manfredi ed allievi in San Martino a Siena, risultava "fracidata", Fabio Gori decidesse di commissionarne un'altra proprio a Reni: Fabio Chigi riportava precisamente che era stata allora allogata per una cifra record di 800 scudi. Sarebbero però dovuti passare molti anni prima che Reni mettesse mano a quella tela, una *Circoncisione* il cui arrivo a Siena sarebbe stato registrato in una lettera del 1636 di Gherardo Saracini già pubblicata nel Settecento da Giovanni Bottari (ignoto era il destinatario):

Da pochi giorni in qua è arrivata la tavola del Sig. Guido, fatta per i Signori Gori. È mirabile per tutti i conti, cioè per il componimento del tutto, che rappresenta la circoncisione di nostro Signore, per il disegno, e per la vaghezza delle forme, che tutte sono bellissime, e per il panneggiato grazioso, e modesto oltre ogni credere. Sono alcuni che ci desidererebbono maggiori scuri, e colorito più gagliardo, veramente genio proprio de questi paesi.³⁶

La questione della seconda maniera di Guido e della sua recezione è stata oggetto di numerosi studi, eppure questa fonte, in assoluto la più antica, non sembra essere mai stata discussa.³⁷ Di Saracini non sappiamo molto: egli era ricordato come un uomo di grande cultura ("nella Musica, nella

³³ Malvasia, *Life of Guido Reni* cit., I, pp. 144 e 372-373, nota 432.

³⁴ Quei capolavori (ancora oggi in Galleria Spada), come noto, provenivano a loro volta dalla raccolta di un Alessandro Biffi sul quale non sappiamo ancora quasi nulla, cfr. Roberto Cannatà, Maria Lucrezia Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada: genesi e storia di una collezione*, Roma, Edizioni d'Europa, 1992, pp. 93-94.

³⁵ Chigi, *L'elenco delle pitture* cit., p. 316; per le vicende della commissione, certamente sollecitata dal figlio di Fabio Gori, Giovanni Battista Gori Pannilini, vicelegato a Bologna dal 1634, cfr. Malvasia, *Life of Guido Reni* cit., I, p. 325, nota 291. Sull'altare dei Gori cfr. Joseph Connors,

Borromini in Siena, «The Burlington Magazine», CLVIII, 2016, pp. 704-705.

³⁶ La lettera è ripubblicata in *Guido Reni: 1575 - 1642*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Museo Civico Archeologico; Los Angeles, LACMA; Fort Worth, Kimbell Art Museum; 1988-1989), Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 206.

³⁷ Su questo tema cfr. almeno David M. Stone, *Theory and Practice in Seicento Art: the Example of Guercino*, Ph. D., Cambridge University, Ann Arbor 1989, pp. 123-134; Spear, *The "Divine" Guido* cit., pp. 275-320; Pericolo, *Beyond perfection* cit., pp. 36-45, in Malvasia, *Life of Guido Reni*, pp. 36-45.

Pittura, nella Poesia et in tutte le arti liberali eccellente”) recentemente scomparso, da Sforza Pallavicino nel 1644.³⁸ Senese egli stesso, Saracini nella sua missiva parlava di “questi paesi”, quasi a prendere le distanze da un giudizio che forse non condivideva pienamente. Egli, d'altronde, era tra coloro che a Roma avevano introdotto Fabio Chigi, nel 1626, nei più eletti circoli culturali dell'Urbe.³⁹ È significativo che Mancini, in una sua lettera dell'ottobre 1618, per un *lapsus* scrivesse “Cavalier Saracini” al posto di “Cavalier Chigi”, a tradire forse la consuetudine del medico intendente con Gherardo Saracini, e l'interesse di quest'ultimo per le arti.⁴⁰ Saracini, insomma, che aveva visto di persona la svolta epocale della pittura nella Roma dei Barberini, non apprezzava unicamente quei “maggiori scuri” che invece avevano conquistato Siena dall'inizio del terzo decennio (oltre a Manetti, si deve qui ricordare anche la figura di Francesco Rustici).⁴¹ Si deve d'altronde anche tener conto del fatto che tra il 1635 e il 1636 veniva pure eseguito il *Martirio di san Bartolomeo* di Guercino per l'altare accanto a quello dei Gori nella stessa San Martino,⁴² un'opera che a confronto con la *Circoncisione* di Reni avrebbe spiccato per “maggiori scuri, e colorito più gagliardo”. L'opera del Barbieri, che sarebbe andata incontro ad una completa rovina

per l'umidità (come quella di Manfredi sostituita dal capolavoro di Reni), aveva preso il posto di un dipinto del Cavalier d'Arpino, ed è importante sottolineare il rinnovamento di quelle pale, che prendevano il posto di opere di poco precedenti: ovvio che il dibattito degli intendenti, a Siena, intorno alla pittura contemporanea doveva essere intenso. E d'altronde la *Circoncisione* dovette essere anche apprezzata, basti pensare che venne subito copiata per il senese Mariano Patrizi, dal suo pittore di casa Raffaello Vanni (figlio di Francesco) in una piccola tela (38 x 31 cm; ancora in Collezione Patrizi) che veniva precisamente inventariata nel 1654.⁴³ Mancini, seppur da Roma, poteva aver giocato un ruolo in quei fatti: tra l'altro proprio a San Martino riposava suo padre, Bartolomeo, e lì aveva voluto essere sepolto, nel 1630, l'autore delle *Considerazioni sopra la pittura*.⁴⁴ Significativamente, infatti, Fabio Chigi riconobbe con notevole precocità le due diverse maniere nelle quali aveva dipinto Manetti, formatosi nell'ambito del barocchismo senese, e passato poi tra le file dei caravaggeschi.⁴⁵ E si comprende allora come sempre a Siena si notasse per la prima volta quanto Reni, che pure aveva flirtato così a lungo con Caravaggio e i suoi emuli, alla metà degli anni Trenta se ne era definitivamente allontanato.

³⁸ Sforza Pallavicino, *Del Bene. Libri quattro*, Roma, Eredi Francesco Corbelletti, Roma 1644, pp. 15-16.

³⁹ Alessandro Angelini, *Gli amici di Fabio Chigi: artisti, mecenati e collezionisti nella Roma dei Barberini (1626-1629)*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari) a cura di Alessandro Angelini, Monica Butzek, Bernardina Sani, Siena 2000, p. 102.

⁴⁰ Maccherini, *Novità su Bartolomeo Manfredi* cit., pp. 134 e 137, n. 16.

⁴¹ In questa chiave è stata giustamente interpretata la lettera di Saracini in Marco Ciampolini, *Diffusione e fortuna del caravaggismo in terra di Siena: reticenza e entusiasmo*, in *Luce e ombra: caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra

(Pontedera, Centro per l'arte Otello Cirri) a cura di Pierluigi Carofano, Pisa, Felici, 2005, p. CXLI.

⁴² Nicholas Turner, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Roma, Bozzi, 2017, pp. 503-504, cat. 213.

⁴³ “un quadro di una Circoncisione che viene da Guido con molte figure, copiata dal Cavagnero [sic] Vanni”, cfr. A. M. Pedrocchi, *Le stanze del tesoriere. La quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Milano, Alcon 2000, p. 322, cat. 174.

⁴⁴ Michele Maccherini, scheda in *Alessandro VII Chigi (1599-1667)* cit., pp. 110-111, cat. 37.

⁴⁵ Alessandro Bagnoli, *La fortuna di Rutilio Manetti nella letteratura artistica e nel collezionismo*, in *Rutilio Manetti 1571 – 1639* cit., p. 23.



3. Bartolomeo Manfredi, *Quattro Stagioni*, Dayton, Dayton ArtInstitute.



1. Piatto del British Museum (diam. 42,2 cm) con al centro del cavetto l'*allegoria di Pan* e sulla tesa le grottesche su fondo blu scuro, che porta sul cavetto e sulla tesa lo stemma dei Petrucci.

La dinastia degli orciolai “Grappe” e la committenza della famiglia Petrucci di Siena tra fine XV e inizio XVI sec.

di ALBERTO PICCINI

Questo mio saggio è un sunto di una ricerca molto più vasta, che interessa tutte e cinque le generazioni degli orciolai Grappe, originari di Siena¹. La mia attenzione in questa sede è concentrata sulla famosa e straordinaria serie di piatti in maiolica, cosiddetta “dei Santi”² (figg. 2a, 2b, 3a e 3b), sull’altrettanto famoso e splendido piatto con Muzio Scevola di fronte a Porsenna³, Re degli Etruschi, (fig. 4) e infine sul piatto con Narciso al pozzo⁴ (fig. 5). Si tratta di una serie di piatti, tutti della stessa mano e con caratteristiche simili⁵, sia per la forma che per le dimensioni, oltre che per le grottesche su fondo arancio; l’unica differenza sostanziale tra questi è il fondo blu delle grottesche sul piatto con Muzio Scevola. Altra particolarità di questo piatto è che porta al verso una sigla enigmatica: “F. I O”; sempre al verso ma sulla tesa c’è un decoro ad archetti in arancio, con al centro di questi una “G” disegnata in blu. Nel cavetto e nella tesa è poi disegnato lo stemma della famiglia Del Giocondo di Firenze. La stessa “G” e lo stesso decoro ad archetti li ritroviamo, sempre al verso e sulla tesa, nel piatto con Narciso al pozzo. Ritengo che

questa minuscola “G” stia per Giacomo e provi che tutta la serie dei sei piatti sia stata dipinta da Giacomo di Pietro Grappe (IP).⁶ A proposito del piatto di Muzio Scevola e della sigla apposta al verso esiste una chiave di lettura, data da Wilson, che ipotizza che il monogramma stia per: F(*ranciscus*)IO(*condus*), il committente del piatto. Chi vi scrive, per l’esperienza acquisita in oltre venticinque anni di ricerche sulla maiolica italiana del Rinascimento, ritiene che le sigle sul verso dei piatti *petal back* di fine XV-inizi XVI sec. siano riferibili sia al vasaio sia al figulo che li ha dipinti, ma mai al committente. Questa misteriosa sigla, che in passato non è mai stata interpretata correttamente, sta per: Francesco di Giovanni ed è il marchio economico dell’epoca di *Franciscus Johannis alias el Gatto* che, nei documenti successivi al 1502, viene sempre citato come Francesco Gatti (F.G.). Si tratta di un importante vasellaro di Acquapendente, già Console dell’Arte, che ingaggia spesso figuli di prestigio per dipingere le sue maioliche (per esempio: Gajum di Pietro di Antonio e Giacomo Parisi detto il Beneventano).

¹ Caterino di Nanni, orciolaio di Siena, appare per la prima volta nei documenti di archivio pubblicati da Anna Migliori Luccarelli nel 1983 sulla rivista Faenza del MIC Faenza.

² S. Giacomo Maggiore (VAM Londra, n. 375 cat. Rackham), S. Bartolomeo (British Museum – scheda 74, cat. D. Thornton e T. Wilson, 2008 – vol I), S. Maria Maddalena (VAM Londra – n. 376 cat. Rackham) e S. Lucia (The Courtauld Institute of Art, Londra). Questi Santi sono riprodotti nel recto del cavetto, mentre la tesa è decorata a grottesche su fondo arancio. I piatti, tutti della stessa forma e misura (26-27 cm), sono siglati al verso “I.P.”

³ British Museum – scheda n. 73, cat. D. Thornton e T.

Wilson, 2008 – vol I

⁴ National Gallery of Art, Washington – n. inv. 1942.9.315

⁵ La forma dei piatti di S. Giacomo Maggiore e di S. Bartolomeo (forma n. 10 cat. Rackham) è diversa rispetto a quella dei piatti di S. Maria Maddalena e S. Lucia (forma n. 9 cat. Rackham): il cavetto è più profondo e più piccolo. Si può quindi ipotizzare che in origine la serie dei piatti dei Santi sia stata realizzata in tempi diversi ma ravvicinati, fatti nella stessa bottega e probabilmente per lo stesso committente.

⁶ Il primo a formulare l’ipotesi che questo gruppo di piatti sia stato dipinto dallo stesso figulo è stato T. Wilson nel 1993. La stessa tesi è stata poi ripresa da M. Luccarelli – Ceramica a Siena, 2012.



2a. Piatto con *S. Giacomo Maggiore* (recto e verso). Al recto: il decoro esterno sulla tesa è quello classico a perle, quello intorno al cavetto è a rosette e fiori di loto; sul ricasso decoro "bianco su bianco". Nelle grottesche su fondo arancio della tesa appaiono per la prima volta due animali fantastici accoppiati, con al centro il solito mascherone di IP. Al verso: al centro sul cavetto la sigla IP, sul ricasso sono riprodotte le fuselle classiche e sul resto della tesa archetti in arancione con dentro un puntino azzurro.



Forma 10,
cat. Rachkam

2b. Piatto con *S. Bartolomeo* (recto e verso). Al recto: sulla tesa sulle grottesche a fondo arancio spiccano i famosi uccelli puntinati accoppiati, con al centro tra i due il classico cherubino di IP con il tipico festone fogliato. Sul cavetto emerge la figura di S. Bartolomeo, immerso in un ampio paesaggio dipinto in verde, giallo e blu e con gli alberelli classici della cultura umbra. Al verso: al centro la sigla IP e sulla tesa archetti blu con al centro la punta di una freccia, disegnata in arancio (una costante della maiolica aquesiana).



3a. Piatto con *S. Maria Maddalena* (recto e verso). Al recto: al centro del cavetto *S. Maria Maddalena* orante con due cherubini dipinti da IP con una folta capigliatura scura, tipici della sua arte. Sempre sulle grottesche su fondo arancio: sulla tesa sono dipinti un libro aperto e una palmetta classica. Intorno al cavetto centrale è posto per la prima volta un decoro a foglie arrotolate e correnti. Sul ricasco decoro "bianco su bianco" ad archetti. Al verso: sul cavetto sigla IP e sull'esterno della tesa il decoro a rosette e fiori di loto, di origine mammalucca. Sul ricasco un decoro *petal back* che Giacomo usa spesso a Faenza.



3b. Piatto con *S. Lucia* (recto e verso). Al recto: al centro del cavetto una Santa, disegnata su un fondo arancio intenso con la scritta S.L., che ha in mano una palma e il Vangelo (questi attributi sono gli stessi di *S. Lucrezia*, ma la maggior parte degli studiosi ritiene che si tratti di *S. Lucia*). Sulla tesa sulla grottesca su fondo arancio spiccano i classici cherubini di IP contornati dal festone fogliato e fiorito. All'esterno della tesa ritorna il decoro della foglia arrotolata e corrente. Al verso: al centro del cavetto la sigla IP. Sul ricasco archetti blu con puntino arancio e sulla tesa archetti arancio con puntino blu.

I quattro piatti dei Santi vengono attribuiti, sin dagli inizi del XX sec.⁷, prima da O. Falke e poi da B. Rackham a Siena e in particolare a Benedetto del Berna alias da Siena. Nella prima metà del secolo scorso si tendeva ad attribuire i piatti a grottesche su fondo arancio (o giallo) a Siena, mentre quelli con le grottesche su fondo blu venivano attribuite a Faenza⁸. C'è nella collezione del VAM di Londra una coppa⁸, sempre dipinta da I.P. e databile intorno al 1490, sicuramente faentina, che porta al recto grottesche su fondo blu e nella fascia esterna

di Siena nel Rinascimento. Le attribuzioni di questi studiosi oscillano sempre tra Siena e Faenza⁹. Vedremo qui di seguito come in realtà tutti questi pezzi, esclusa la coppa del VAM (sicuramente faentina), sono stati fatti ad Acquapendente. Nessuna delle maioliche fin qui citate è datata, e gli studiosi che se ne sono occupati nel secolo scorso l'attribuiscono coralmemente al 1510 (circa), mentre in realtà, alla luce dei documenti, questa data va anticipata al secolo prima, e precisamente all'ultimo decennio del XV sec.



4. Piatto con *Muzio Scevola di fronte a Porsenna* (recto e verso). Al recto: sulla tesa, alle solite grottesche su fondo blu, si aggiungono per la prima volta i trofei. Il decoro sul ricasso è quello delle stelle del firmamento, di origine cinese. Della scena istoriata di Muzio Scevola, affollata di personaggi, non è stata trovata la fonte iconografica precisa. È però un esempio straordinario di pittura su maiolica nel Rinascimento. Da notare che nella parte alta del cavetto è rappresentato il cielo in blu, con linee trasversali e strani cerchietti (che hanno attirato l'attenzione di Erani). Al verso: al centro il marchio economico del vasaio. Sulla tesa invece i soliti archetti arancio, ognuno con al centro una "G" miniaturizzata. Sul ricasso le palmette classiche, tipiche della pittura di IP.

della tesa grottesche su fondo arancio; questo basta a smentire le attribuzioni del Novecento.

Nella seconda metà di questo secolo quasi tutti gli studiosi della maiolica del Rinascimento hanno studiato questa serie di piatti: C. Fiocco, G. Gherardi, J. Mallett, T. Wilson, D. Thornton e M. Luccarelli il *local patriot* della maiolica

La dinastia dei Grappe

Questa dinastia di orciolai inizia a Siena, nella prima metà del XV secolo con Caterino di Nanni e i primi documenti d'archivio furono pubblicati nel 1983 sulla rivista "Faenza" del MIC da Anna Migliori Luccarelli. Questi preziosi documenti¹⁰ attestano la presenza di

⁷ Il primo a citare questa serie di piatti è il Fortnum nel 1873; seguono poi nel 1902 G. Milanese e G. Guasti.

⁸ VAM Londra - Coll. Rackham, n. 378. La coppa è stata pubblicata da Erani nel 2002.

⁹ T. Wilson nella scheda n. 73 parla addirittura di un consulto fatto al VAM Londra, con D. Thornton e J. Mallett per cercare di risolvere questo dubbio amletico.



5. Piatto con *Narciso al pozzo* (recto e verso). Al recto: sulla tesa, sulle grottesche a fondo blu, appare per la prima volta l'immagine di una menade alata; il mascherone sulle grottesche è ombreggiato di azzurro ed è incorniciato da un festone fogliato. All'esterno della tesa e intorno al cavetto c'è il solito decoro a perle. Sul ricasco decoro "bianco su bianco". Al verso: sulla tesa ancora gli archetti in arancio con all'interno, in blu, una "spiraletta", che intende rappresentare una "G". Sul ricasco c'è un altro decoro di origine cinese e al centro una specie di rosone con dodici petali.

Caterino a Siena dal 1441 *"allirato per 100 lire nella compagnia di Stalloregi di fuori (Lira 50, c. 127 v.)"* sino al novembre del 1455 quando *"rilascia ad un religioso un obbligazione di 40 fiorini (g.c. 230c.34r)"*. La parte più importante di questo documento è quella del 1453 sempre relativa alla dichiarazione alla Lira: *"sempre allirato in Stalloregi di fuori, denuncia debiti per 100 fiorini e una butiga di orciolari posta nel castelo di Sciano la quale io ho incominciata da un ano e mezzo in qua (Lira 136, c. 322 e Piccini, cit., p. 592)"*.

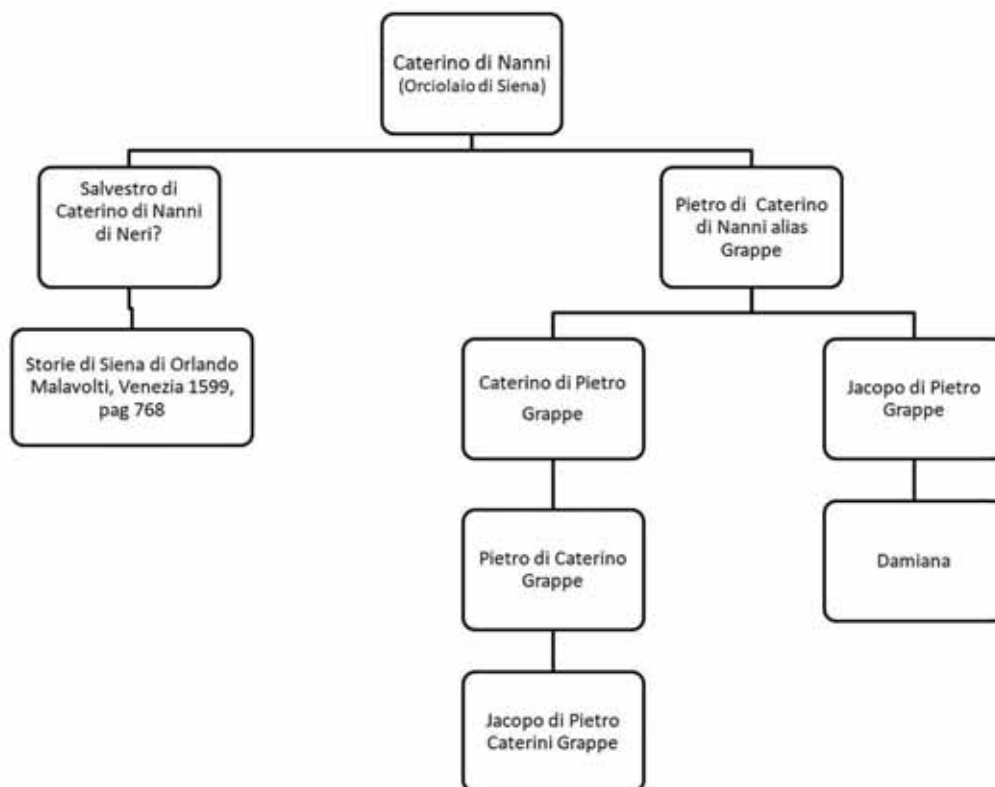
Questi dati vanno integrati con ciò che emerge dalla lettura della carta 327 della stessa dichiarazione del 1453 dove Caterino risulta sposato e ha quattro figli a carico, due maschi e due femmine, dei quali non sono indicati né i nomi né l'età.

Il primo atto¹¹ del 6 gennaio 1456, trovato e trascritto da Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio, è relativo ad una società fra Caterino e Mastro Benedetto di Pietro da Viterbo, per la produzione di maiolica per la durata di un anno. L'atto è molto importante perché vengono descritti con grande precisione tutti gli estremi che regolano l'accordo. In questa società lavoreranno: Benedetto da Viterbo, il figlio Giovanni e lo stesso Caterino. Benedetto e il figlio metteranno a disposizione la casa, la fornace e le masserizie, mentre Caterino finanzia l'operazione e pagherà 13 lire (libbre) come quota di partecipazione. I tre soci si accolleranno i costi di produzione e Caterino si impegnerà a ritirare tutto ciò che lui stesso produrrà e a comprare la produzione degli altri due. Ad Acquapendente esisteva un sistema molto efficiente di controllo dei patti di

¹⁰ I documenti d'archivio, inediti, relativi a questa ricerca sono stati trascritti ed allegati in calce a questo saggio.

¹¹ Unico atto pubblicato più volte sia con il testo originale

in latino che con la traduzione in volgare sulla rivista dell'ArcheoClub di Acquapendente – n.2, Dicembre 2017-Novembre 2018



6. Albero genealogico della famiglia Grappe

società fra vascellari e dei rapporti fra questi e i compratori finali, in genere finanziatori esterni. Il documento relativo alla prima società tra un vascellaro e un finanziatore che compra la produzione risale al 1363¹².

Nel 1997 Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio pubblicava¹³ un documento del 19 luglio 1460 in cui: “*Caterinus Nannis de Senis vascellarius et habitator ad presens in terra aquependentis*”¹⁴. L’atto è relativo ad una vertenza tra Caterino di Nanni e Gregorio Cole di Carrara, teutonico vascellaro.

Il documento, datato 19 novembre 1464¹⁵, ha per oggetto l’accordo tra: “*magistro Caterino*

vascellaro” e altri vascellari di Acquapendente; da questo emerge che già dal 1454 il nostro Caterino aveva una bottega a Siena, una ad Asciano, una ad Acquapendente e in più il nipote Giacomo di Pietro dirigeva quella di Faenza, dimostrando di essere un grande imprenditore. Con questo accordo quindi Caterino amplia notevolmente il suo giro d’affari comprando tutta la produzione per un anno delle cinque più importanti botteghe aquesiane dell’epoca: Giacomo di Francesco Barti (originario di Asciano)¹⁶, Giovanni di maestro Benedetto (originario di Viterbo), maestro Antonio Fiano (originario di Orvieto), Mariano Angeli e Antonio Ricci (entrambi maestri vascellari di Acquapendente). L’impegno finanziario era

¹² Atto del notaio Simone del fu maestro di Acquapendente tra Luca Benigni, compratore e socio finanziatore, e Angelo Paraventi, vascellaro, entrambi abitanti di Acquapendente. L’atto è stato ritrovato, trascritto e pubblicato più volte sempre dal grande ricercatore Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio.

¹³ Pag. 35, nota 1 – Le ceramiche medioevali e

rinascimentali di Acquapendente – Atti del I Convegno di Studi (Acquapendente, 20 Maggio 1995) – a cura di Renzo Chiovelli.

¹⁴ Faccio notare come già in quegli anni Caterino venisse citato come vascellaro di Acquapendente.

¹⁵ Questo documento è inedito ed è qui pubblicato in calce.

molto rilevante per cui interviene un garante, il Maestro Paolo Biancardi di Acquapendente, che si impegna, nello stesso atto, a ritirare tutta la produzione ed eventualmente a pagarla al posto di Caterino. A mio avviso tutta questa enorme quantità di maiolica era destinata ad essere venduta dallo stesso Caterino principalmente sul mercato di Siena¹⁷.

Nello studiare la produzione rinascimentale della maiolica di Acquapendente del XV e XVI secolo, ho notato che i vascellari più rilevanti provengono in maggioranza dalla Toscana (Firenze e Siena), dall'Umbria, dalle Marche e dagli altri centri dell'alto Lazio. Da questo insieme di contributi culturali, che abbracciano tutta l'Italia centrale, nasce la grande maiolica italiana del Rinascimento.

La mia ricerca mi ha permesso di ricostruire l'albero genealogico completo di questa dinastia di vascellari, che si svolge nell'arco di un secolo e mezzo circa, per cinque generazioni (fig 8).

Esiste un solo documento che riguarda Pietro, figlio di Caterino, ed è conservato all'Archivio Rossini della biblioteca di Faenza, datato 5 aprile 1484 in cui il nipote Giacomo viene citato: "*Jacob.q. mg. Petri orzolarius de cap. S. Bartoli*" (Not. Franc. Emiliani II, 53-54). Di Pietro quindi si conosce solo la data di morte, da collocarsi nei mesi antecedenti all'atto. Dell'altro figlio invece, come si nota nell'albero genealogico, si ha soltanto un'indicazione tratta dalla *Historia di Siena* di Orlando Malavolti, edita in Venezia, nel 1599, che alla pag. 768 indica fra i fuoriusciti il nome di "*Salvestro di Caterino di Nanni di Neri*". Questa indicazione mi è stata suggerita dall'Ing. Giuseppe Ciacci, Presidente dell'ArcheoClub di Acquapendente, il quale presume che Salvestro sia l'altro figlio del nostro orciolaio (del quale peraltro non c'è traccia, né di lui né dei suoi discendenti, nelle ricerche della Dott.ssa Migliori Luccarelli). La mia tesi in proposito, che ho carezzato per due decenni senza però riuscire a trovarne

prove certe (soltanto indizi), è che Caterino di Nanni sia in realtà di origine montelupina: dalla portata catastale del 1427 di Nanni d'Andrea e quella del 1458 del figlio Bernaba, padre di Benedetto da Siena, risulterebbe la possibilità che Nanni si sia sposato due volte e che abbia avuto tre figli: Bernaba e Tancia, nati rispettivamente nel 1417 e nel 1424, dal matrimonio con Mea, e un terzo figlio, il nostro Caterino, nato alla fine del Trecento. Caterino quindi potrebbe essere fratellastro di Bernaba e zio di Benedetto da Siena. Questo giustificerebbe il fatto che Benedetto da Siena all'età di appena dieci anni avrebbe fatto apprendistato a Siena nella bottega dello zio paterno (questa purtroppo però al momento resta solo un'ipotesi, nonostante le mie ricerche siano state molto approfondite, grazie anche all'aiuto della ricercatrice fiorentina Cristina Cecchi).

Nel 2002 incaricai la dott.ssa Giuliana Gardelli di fare una ricerca sugli Archivi di Faenza circa i boccalari della seconda metà del Quattrocento e i primi tre decenni del Cinquecento. I risultati che ne conseguirono furono notevoli e proficui. Mi inviò alla fine i seguenti documenti su Giacomodi Pietro "boccalaro", che vi trascrivo qui integralmente:

- 1454- 20 Marzo: Giacomo di Pietro "boccalaro" conviene con Isacco Dondi di Padova per un fornimento di ceramica (Malagola 1880, p. 427). (L'atto è riportato da C. Malagola, *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza*, pp. 427-28; tuttavia mi pare un po' dubbio non potendo essere controllato, in quanto facente parte dell'Archivio privato Dondi e passato al Malagola dal De Gheltof)

- 1484- 5 Aprile: teste. *Jacob.q. mg. Petri orzolarius de cap. S. Bartoli* (Not. Franc. Emiliani II, 53-54)

¹⁶ Il centro di produzione di Asciano andrà studiato in futuro perché non è soltanto importante nella seconda metà del XVI sec., ma anche a metà del secolo precedente.

¹⁷ Purtroppo non esistono le bollette doganali di quel periodo che attestano l'entrata in Siena di queste maioliche.



7. Coppa del VAM di Londra (recto e verso). Al recto: nel centro del cavetto è descritta, su fondo giallo, una scena istoriata con due guerrieri a cavallo che combattono ed un Santo inginocchiato. I decori secondari sono tutti e due a perle. Sulla tesa esterna su fondo arancio appaiono trofei e armi. La coppa è abborchiata e la forma di questa è classica della maiolica faentina dell'epoca.

- 1488- 21 Maggio: (l'atto è rogato in una casa) ... *juxta* ... *Jacobum orzolarium* (in cappella S. Bartoli) (Not. Alberto Piccinini XVII, 56v).

Grazie a questi documenti siamo quindi certi della presenza di Giacomo di Pietro Grappe in una bottega di famiglia, sita nella Cappella di S. Bartolo a Faenza. Il documento del 1454 è controverso perché in esso Giacomo di Pietro si impegna a consegnare alla famiglia Dondi di Padova quarantotto piatti, due bacini (piatti da portata), una mensora (forse un'alzata) e tre boccali che "*deno esser de bona tera et havere atorno e sotto bele et vaghe dipinture et al mezo le mie arme cum oro*". Proprio l'applicazione dell'oro, su una serie di maioliche in una data così antica, ha sollevato molte perplessità, anche perché non si riusciva a capire se l'oro fosse applicato a freddo, se si trattasse di un lustro metallico oro (molto improbabile) o semplicemente di una tonalità del giallo antimonio (simil-oro). Tutte queste tecniche erano conosciute ad Acquapendente già certamente negli anni '60 del XV sec. Ritengo che questi documenti siano attendibili, anche perché ho ritrovato lo stemma della famiglia Dondi dell'Orologio di Padova,

che ha il seguente blasone: "d'azzurro ai due scaglioni d'oro". L'oro impiegato quindi era solo utilizzato per alcuni dettagli dello stemma.

L'appetibilità sui mercati della produzione aquesiana di maiolica artistica nel XIII, XIV, XV e XVI sec. era dovuta non solo alle sue rinomate qualità come la precisione del disegno, la brillantezza degli smalti e i temi iconografici innovativi (con richiami frequenti alla classicità, già dal Trecento), ma anche al fatto che veniva prodotta a costi nettamente inferiori rispetto a quelli di altri luoghi di produzione dell'Italia centrale. I vascellari della zona risparmiavano infatti circa il 50% sull'ossido di stagno (bianco), che rappresentava il costo più elevato tra le materie prime impiegate, e utilizzavano al suo posto la vernice al piombo, molto più economica, per impermeabilizzare sia i versi delle forme aperte che la parte interna delle forme chiuse. Ad Acquapendente vigeva inoltre un'ottima organizzazione nell'ambito dell'arte della maiolica, che offriva un notevole supporto ai vascellari, associandola ad un severo rispetto delle regole, indice di grande civiltà.

Un'altra svolta molto importante in questa mia ricerca è stata, sempre nel 2002,

la pubblicazione sulla rivista del MIC Faenza dell'articolo¹⁸ della dott.ssa Giorgia Erani in cui la studiosa affrontava il tema della grottesca sulla maiolica faentina di fine Quattrocento, presentando una serie di maioliche e di frammenti di proprietà del MIC e di collezioni private, la maggior parte dei quali provenienti dal sottosuolo della città romagnola. Questo saggio è rilevante perché mi permette, a livello documentale, di provare con certezza che Giacomo di Pietro, che troviamo nei documenti di Giuliana Gardelli a Faenza, è un Grappe ed è lo stesso di quelli ritrovati da Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio nell'Archivio Notarile di Acquapendente. Basta osservare infatti i frammenti di tav. IV, tav. VI¹⁹, tav. VII e, in particolare, delle tavv. IX e X, e analizzare attentamente il recto e il verso della coppa, già citata, del VAM di Londra (fig. 7)²⁰, con le grottesche sia su fondo blu che su fondo arancio per capire, senza ombra di dubbio, che la mano che le ha dipinte è la stessa della serie dei piatti dei Santi, di Muzio Scevola e di Narciso al pozzo (tutti databili, secondo i miei studi, tra il 1495 e la fine del 1501). Da questo evinciamo che il nostro Giacomo di Pietro in un periodo imprecisato, comunque posteriore al 1488, è ritornato ad Acquapendente ad operare nella bottega di famiglia, gestita dal fratello Caterino.

Erani non riesce ad accostare questa serie di piatti a grottesca alla produzione di Giacomo di Pietro, e chiama l'autore con il nome convenzionale di "Maestro degli uccelli puntinati". Sicuramente gli uccelli con la testa piccolissima e il corpo grande e puntinato, come anchela clessidra, il libro, i delfini, le cornucopie e le teste dei putti con la capigliatura folta e scura sono tipici del nostro IP, ma a mio avviso il vero elemento caratterizzante delle sue tese è un mascherone disegnato con sfumature

a volte gialle e a volte blu, ripetuto in quasi tutte le tese a grottesche.

Un altro merito di Erani è stato quello di aver pubblicato cinque frammenti alla tav. IX, ai punti *e* ed *f*, relativi al cavetto di un piatto con al recto uno stemma, probabilmente di una congregazione religiosa faentina non identificata, e al verso la sigla "TB"²¹ (fig. 10), con sopra il segno di abbreviazione. Erani, pubblicando questi frammenti, ci fornisce una informazione straordinaria perché la sigla "TB" (che lei legge "B o P, F, T,") è in realtà il monogramma del famoso figulo di origini pesaresi Tommaso di Bartolo Pace, che è documentato a Pesaro sino al 1482 e che emigrerà poi verso nord nei mesi successivi. I grandi figuli di Pesaro, alla fine del periodo sforzesco, seguivano infatti tutti lo stesso percorso: da Pesaro a Rimini, seguitavano verso Ravenna, Faenza, Forlì e finivano poi ad Acquapendente²². Non sappiamo esattamente in che periodo Tommaso di Bartolo Pace arrivi a Faenza nella bottega di Giacomo di Pietro, a mio avviso comunque prima del 1488. Tommaso diventa uno dei pittori su maiolica più importanti della storia della maiolica rinascimentale italiana ed è conosciuto con il nome convenzionale di "Maestro della Resurrezione del Cristo", attribuitogli da B. Rackham. Il figulo è talmente integrato nella bottega di Giacomo di Pietro che è difficile riconoscere le grottesche dell'uno da quelle dell'altro. Al contrario il modo di dipingere il cavetto è molto diverso, poiché Tommaso risente degli influssi delle stampe tedesche della fine del Quattrocento (in particolare quelle di Martin Schongauer), mentre Giacomo di Pietro subisce quelli della pittura umbro-senese e fiorentina della seconda metà del secolo. Tommaso di Bartolo di Pietro segue il Grappe ad Acquapendente quando, intorno al 1495 circa, i due abbandonano

¹⁸ Articolo dal titolo: "Esempi decorativi rinascimentali in maioliche faentine tra il XV e il XVI sec.", pubblicato sulla Rivista MIC Faenza 88, nos. 1-6, pag. 47-72.

¹⁹ Tav. VI: Piatto del MIC Faenza, n. inv. 28054, con tesa a grottesche su fondo blu e sfondo Dolfín di Venezia nel cavetto.

²⁰ N. 378, Cat. Rackham

²¹ I primi a parlare di questo grande figulo sono G. Ballardini, sulla Rivista Faenza XXI, 1933 – "Il monogramma B.T. nella maiolica faentina" e O. v. Falke, 1934, sulla rivista Pantheon, XIII – "Il monogramma T.B. di Faenza"

²² Nei primi due decenni del Cinquecento alcuni de Pace arrivano anche a Siena.

Faenza e vanno ad Acquapendente ad operare nella bottega gestita da Caterino di Pietro di Nanni. Fra le maioliche dipinte da Tommaso di Bartolo ad Acquapendente ci sono due piatti che vi mostro: tutte e due a grottesche su fondo arancio, una all'Hermitage²³ con Muzio Scevola (fig. 8) nel cavetto e il verso invetriato, e l'altro al VAM²⁴, un piatto da parata (42 cm di diametro) con il Ratto d'Europa (fig. 9) sul recto, un vero capolavoro assoluto. Al verso e sul cavetto il piatto porta dipinti due putti, e sulla tesa un decoro a racemi fogliati e fioriti, che non possiamo assolutamente definire "alla porcellana cinese". Questo prova che il grande maestro arriverà a Ravenna solo più tardi, dopo il 1502.

Sempre di mano di Tommaso è il piatto del Fitzwilliam Museum di Cambridge²⁵ con la tesa a grottesche su fondo blu scuro e sul cavetto un putto che gioca con un mostro marino, eseguito a Ravenna nella bottega dei Giunta intorno al 1505-10. A dimostrare che in quel periodo egli si trovava anche a Forlì c'è il famoso piatto del VAM Londra²⁶, con al centro del largo cavetto "Cristo fra i dottori", un altro capolavoro assoluto, dipinto dal nostro TB nella bottega di Iero (Hieronimo de Rubeis).

Tutto il percorso di Giacomo di Pietro è dimostrato dai documenti di G. Gardelli e da quelli inediti di F. Fagliari Zeni Buchicchio (pubblicati in calce a questo saggio, nella versione originale). Il primo documento, del 1460, fatto in Sant'Agostino (la Chiesa di Acquapendente, che si trova a meno di 50 metri dalla casa e dalla bottega dei Grappe), ha come oggetto la vendita da parte dei frati di Sant'Agostino di un terreno, il cui ricavato serve a pagare a *fra' Thome de Senis* una vetrata istoriata, collocata sulla finestra dell'altare maggiore della chiesa. Testimone dell'atto è *Jacopo Petrij Grappe*. Il 14 marzo del 1497 in Acquapendente Caterino di Pietro Grappe fa testamento e l'atto allegato in calce è redatto

dal notaio Bartolomeo di Giovanni Morelli di Acquapendente ed è indicativo sia delle ricchezze accumulate da Caterino (diverse centinaia di fiorini) sia della qualità della prosa notarile, che denota il livello di cultura dei notai di questa città. Dall'atto apprendiamo che Caterino lascia centocinquanta fiorini per il pagamento di tre doti, tutte da cinquanta fiorini, per la figlia e le due nipoti, compresa Damiana, figlia del fratello Jacopo. Restituisce infine alla moglie i cinquanta fiorini della dote. Il pagamento dell'acconto della dote di Damiana dimostra quindi che lei e il padre all'epoca erano già ad Acquapendente.

Caterino lascia inoltre alla Chiesa di Sant'Agostino e all'annessa Cappella di S. Caterina²⁷, cinque fiorini cadauna. Nell'atto il notaio scrive che Caterino decide di essere sepolto nella tomba di famiglia, presso la Chiesa. Io ritengo invece che la tomba fosse nella Cappella. Abbiamo così individuato esattamente dove erano situate la casa e la bottega dei Grappe, ossia al di là della strada romana di fronte a Sant'Agostino, a non più di 50 m da questa e confinante con la proprietà dei Chiavarroni. Purtroppo nella Cappella di Santa Caterina il pavimento è stato rifatto alla fine del secolo scorso e le tombe non ci sono più.

L'ultimo documento è del 28 novembre 1501: in questo Pietro di Caterino Grappe paga il saldo della dote di Damiana al marito Bernardino di Battista Catelle, figulo di Acquapendente. Nell'occasione il notaio cita Damiana, figlia *quondam Jacopo Petrij Grappe*, e questo dimostra che il nostro Giacomo era già morto, probabilmente nei mesi precedenti.

I decori della serie dei piatti dei santi

Il decoro più importante, che appare sia sulle maioliche di Faenza, pubblicate da Erani, che sui piatti della serie dei Santi, di Muzio Scevola

²³ Hermitage, n. 37 del cat. A.N. Kube del 1976

²⁴ VAM Londra n. 384 del cat. Rackhalm

²⁵ Piatto del Fitzwilliam Museum di Cambridge - den. 206 del cat. di J. Poole

²⁶ Piatto del VAM Londra - 272 nel cat. Rackham - n.

inv. 4727/1859

²⁷ In questa Cappella esisteva un quadro con effigiata S. Caterina d'Alessandria. È molto probabile pertanto che la Cappella fosse dedicata alla Santa, molto venerata a quei tempi.



8. Piatto con *Muzio Scevola*, dell'Hermitage. Al centro del largo cavetto c'è l'immagine di *Muzio Scevola di fronte a Porsenna* in una iconografia diversa rispetto a quella del British Museum. Da notare che il decoro che circonda il cavo è il cosiddetto "trellis", di origine cinese. Verso: invetriato al piombo.



9. Piatto con il *Ratto d'Europa* (recto e verso). L'immagine del cavetto è un classico della pittura di TB. La scena è dominata da Europa, insieme ad altri personaggi (ritratti finemente, quasi in monocromo blu), e su tutto spicca il toro (Giovè) grazie al suo colore giallo intenso. Tra i personaggi c'è un riquadro dove viene ritratto un villaggio, classico delle stampe di Schongauer. Sul ricasso troviamo il classico decoro "bianco su bianco". Sulla tesa è disegnata una clessidra e, per la prima volta, appare una strana figura mezza animale e mezza vegetale, che diverrà poi tipica di TB.

e di Narciso al pozzo è quello del “bianco su bianco”. Si tratta di un decoro raffinatissimo e di difficile esecuzione, sicuramente di origine pesarese, la cui prima data certa è il 16 novembre 1491 sul famoso pavimento del Vescovo Barozzi a Padova²⁸, ma presente anche sul famoso servizio Corvino-d’Aragona, fatto a Pesaro tra il 1476 e il 1481 per le nozze di Matteo Corvino, Re di Ungheria, con Beatrice d’Aragona²⁹. A mio avviso questo decoro è stato portato a Faenza nella bottega di Giacomo di Pietro da Tommaso di Bartolo de Pace in una data anteriore al 1488, come patrimonio personale. Insieme a questo ne porta un altro molto decorativo: quello a rosette e fiori di loto³⁰, che figura già nei piatti del servizio Corvino-d’Aragona e che è realizzato anch’esso su fondo arancio³¹. Ciò prova la mia tesi per cui le grottesche faentine non derivano dalle “grotte romane della *domus aurea* di Nerone”, bensì, come ci dice anche Erani nel suo saggio, dalle mattonelle del famoso pavimento Vaselli in San Petronio a Bologna. Preciso però che le mattonelle di questo pavimento non sono tutte opera del faentino Petrus Andrea, ma quelle meglio eseguite sono di mano di tre figli pesaresi: Lorenzo De Pace, Tommaso di Bartolo di Pace e Francesco Vivanucci, a conferma quindi dell’influenza pesarese sull’origine delle famose grottesche della bottega di Giacomo di Pietro.

Sul finire del secolo appare sui piatti dei Santi un altro decoro: quello delle stelle del firmamento, di origine cinese, a dimostrazione che forse il nostro Giacomo ha esercitato la sua attività di figulo anche a Ravenna.

Il modo di dipingere il centro dei cavetti dei piatti dei Santi, di Muzio Scevola e del Narciso al pozzo, di tutta la serie quindi, rappresenta un’evoluzione straordinaria del modo di dipingere del nostro IP, che ha un percorso evolutivo simile a quello di Benedetto da Siena, salvo il fatto che il nostro ha avuto influenze fiorentine (come ad esempio le incisioni del Robetta) a cui si aggiungono precise influenze umbro-senesi. Inoltre i Grappe non usano la tecnica dei riflessi metallici, sia oro che rubino, mentre Benedetto del Berna (e i suoi figli) e Paolo Antonio Giunta producono verso la fine del XV sec. una lunga serie di capolavori assoluti usando questa tecnica produttiva proveniente dalla Spagna moresca.

Per concludere, vorrei sottolineare come i piatti dei Santi nell’ultimo secolo siano stati attribuiti prevalentemente a Siena o a Faenza (come nel caso delle opere di Benedetto da Siena nello stesso periodo), mentre il luogo di esecuzione è Acquapendente, nell’alto Lazio. L’origine della dinastia dei Grappe è sicuramente senese; con questa città hanno mantenuto per molto tempo stretti rapporti, sia culturali che commerciali.

Questa è la conclusione a cui sono giunto dopo oltre vent’anni di studi e consultando gli archivi di quasi tutti i centri di produzione delle maioliche del Rinascimento italiano. Nei miei studi e nelle mie ricerche ho sempre cercato di mantenere libertà di giudizio storico, senza farmi condizionare dai problemi di campanilismo, cosa che i *local patriot* non fanno per definizione. La mia ricerca parte

²⁸ Pavimento pubblicato da Gardelli nel 1993 nel vol. “La maiolica per l’Architettura”, edito dall’Accademia Raffaello di Urbino, pagg. 29-35.

²⁹ Conferma della data, tramite conversazione telefonica, da Alessandro Bettini, studioso di Pesaro, che suggerisce anche il nome della famiglia del figulo che l’ha dipinto: la famiglia Benedetti, originaria del Castello di Sant’Angelo in Lizzola, lo stesso da cui proviene la famiglia De Pace.

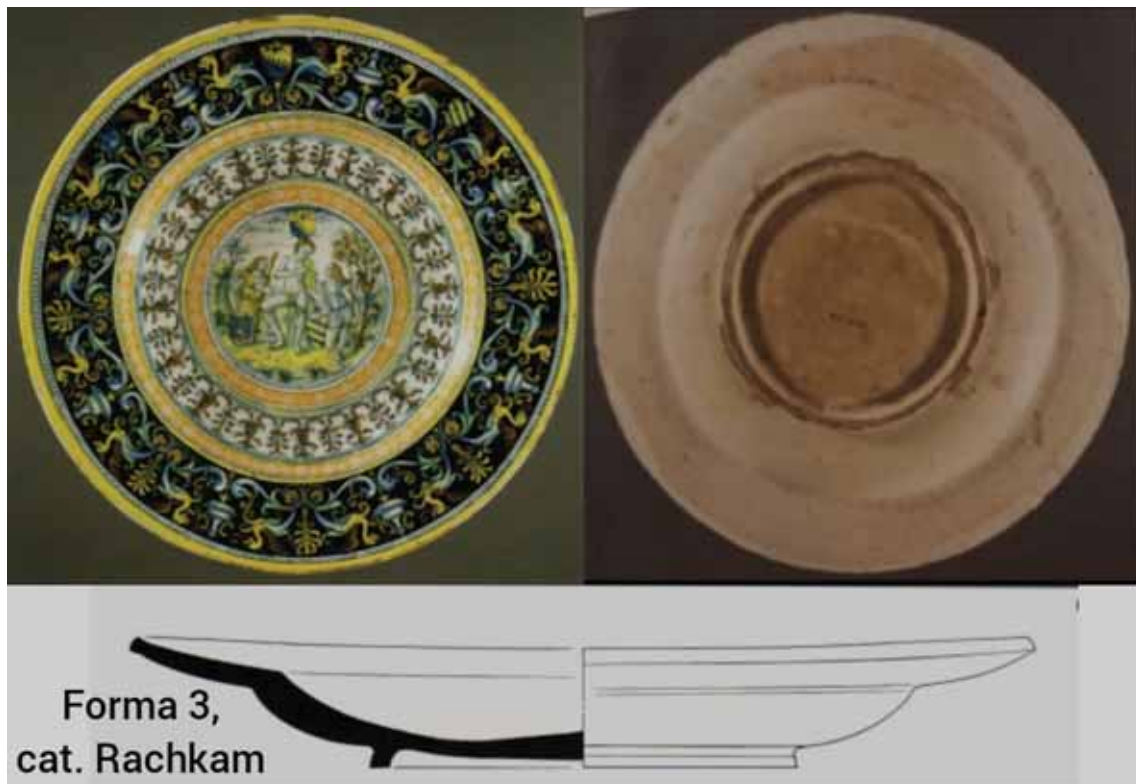
³⁰ Decoro originario del Sultanato Mamelucco di Egitto.

³¹ Ad esempio: grande piatto (diam. 47,2 cm) con decoro centrale a foglie d’acanto e fiori. Intorno sequenza di Fiori di loto e palmette. Nella tesa decoro geometrico e squame. Pesaro, Bottega dell’Abbazia di Santa Croce, 1476-1490. Piatto del Berkeley, Hearst Museum of Anthropology, University of California – n. 92 del cat. Maioliche del Quattrocento a Pesaro, Frammenti di Storia dell’arte ceramica della bottega dei Fedeli, di Andrea Ciaroni, 2004.

dal presupposto che i figli più importanti di questo periodo fossero itineranti e quindi occorreva incrociare le ricerche negli archivi dei vari centri di produzione di maiolica dell'Italia centrale. Sembra una banalità ma questo modo di fare ricerca e l'aver posto l'attenzione sul *corpus* dei principali pittori su maiolica, invece che dedicare tutte le risorse disponibili al solo studio dei centri di produzione, sono state la chiave di volta che ha caratterizzato le mie ricerche e questo testo.

Mario Luccarelli dedica due pagine del suo saggio ai piatti dei Santi, indicando come committente dei medesimi il Magnifico Pandolfo Petrucci, Tiranno di Siena. Concordo

pienamente con la sua tesi, e a riprova della committenza vi è lo straordinario piatto del British Museum³² con al centro del cavetto l'allegoria di Pan e sulla tesa le grottesche su fondo blu-nero, che porta sul cavetto e sulla tesa lo stemma dei Petrucci, quindi Pandolfo Petrucci³³, unanimemente indicato dagli storici degli ultimi cinquant'anni come committente. Il piatto è fatto ad Acquapendente (vedi il verso invetriato) nella bottega di Pietro di Caterino Grappe e, a mio avviso, dipinto da un grande figulo derutense di cultura peruginesca, attivo ad Acquapendente nel primo decennio del Cinquecento: Cristoforo Francioli, il quale sigla i suoi pezzi con una X o una croce, che appare sul verso, al centro del cavetto (fig. 10).



10. Piatto del British Museum (diam. 42,2 cm) con grottesche sulla tesa su fondo blu scuro, quasi nero, che derivano da quelle del soffitto della Biblioteca Piccolomini nel Duomo di Siena. Le palmette sul ricasso sono chiaramente di origine classica. Il decoro con il nodo senza fine buddista è preso anch'esso dal soffitto dalla Biblioteca. Il centro del verso è invetriato. La forma del piatto è quella classica dei piatti da parata aquesiani.

³² Piatto del British Museum n. 114, databile al 1507-09

³³ Sul cavetto sono dipinti anche gli stemmi della famiglia

Piggiarelli/Battaglini di Orvieto

Appendice documentaria

1460, mar. 25 Acquapendente

Pro Ceccho Johannis petrj rubej em ptio prati em pti a frate Augustino nicholaj cum licentia.

In dej nomine amen anno dom ini a nativitate Milleximo quatricenteximo Sessageximo Indictione octava tempore sancrtissimj in xpisto patris et dominj dominj nostrj pij pape secundi die vero xxv meosis Martij. Universis et singulis presentia inspecturis pateat evidenter quod Religiosus Vir frater Augustin us nicholaj ordinjs beremitaru m sancti Augustinj de terra Aquepeodentis faciens infrascripta omnia de licentia consensu et volu ntate Reverendj patris Magistrj paulj de nepe sacre theologie professoris nee non provincialis dicti ordinjs in Romana provincia de qua licentia vidi patere per licteram patentem prefati provincialis sigillo consueto cum cera viridi sigillatam visa m et lectam per me coram infrascriptis testibus nee non de presentia licentia consensu et voluntate fratris Gregorij nicholaj de cavj prioris Ecclesie fratrum capitulj et conventus sancti Augustinj de dicta terra Aquependentis et fratris Anton ij dominici de dicta terra fratris Am brosij de Aquapendente et fratris Augustinj Johannis de castro plebis fratri m conventuali m dicti conventus et moram trahentium nu nc in dicta Ecclesia et conventu capitulariter congregatorum in rinclauastro dicte Ecclesie ad sonum campanelle ut moris est presentium volentiu m et consentientium infrascripte venditionj ex eo quia infrascriptu m pretium dictus frater Augustin us jntendit solvere fratrj thome de Senis pro resid uo solutionis pretij fenestre 'itrj facta in dicta Ecclesia supra maius altare dicte Ecclesie ut in dicta lictera licentie contioetur Qua propter ju re proprio et in perpetuum libere et expedite per se et eius successores in dicta Ecclesia dedit vendidit tradidit cessit et titulo et causa venditionis habere concessit Ceccho Johan nis petrj rubej presenti ementi stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus et successoribus aut cuj Jus suum concesserit un u m pratum dicti

fratris Augustinj et fuit olim de bonis dom ine Antonie uxoris olim Antonij Johannis Jacobj sue sororis cu m terra et pertinentiis suis simul contigu itis positu m in pertinentij aq uependentis in contrata dibarlectarj juxta rem heredum dominicj accorsinj rem Ecclesie Sancte Marie de aquapendente et viam fornellj et alios suos confines si quj sunt plures aut veriores ad habendum tenendum possidendum vendendu m etc. Cu m accessibus ingressibus et regressibus suis usque etc. Et hoc ideo fecit dictus venditor eidem em ptorj pro pretio et pagamento xv florenorum ad rationem quinq ue librarum pro quolibet floreno Quod pretium totu m dictus venditor fuit confexus et contentus habuisse et recepisce a dicto emptore et ipsu m convertisse in dicta fabrica fenestre de quo pretio dictus venditor se bene taciturn quietum solutum et contentum vocavit Et de ipso fecit finem refutationem q uietationem absolutionem etc. Quam rem venditam dictus venditor etc.

Actum in Aquapendente in Rinclauastro Ecclesie sancti Augustinj presentibus jacobo petrj Grappe Antonio angelo Martinj foresis et Johanne jacobj nuctij fere sutore de dicta terra Aquependentis testibus habitis vocatis etc.

(Notarile Acquapendente 393/l, Petrus Paulus magistri Johannis lelluctij terrigena terre Aqu ep endentis (I 460), I 9r).

1464, nov. 19 Acquapendente

Pro Magistro Caterino vascellario et alijs vascellariis de terra aquependentis promissio.

In dej nomine amen anno dom i nj Millesimo iiij^o lxiiij Indictione xij” tem pore sanctissimj in xpisto patris et dominj dom inj nostrj pau lj divina dementia pape secundi die xviiij novem bris.

Universis pateat Jacobus francisci barthj Johannes Magistrj benedicti liberatus Magistrj antonij fianus de urbeveterj Marian us angelj antonij riccij om nes vascellarij et orcialarij de terra aquependentis per se et eoru m heredes

non vi dolo metu nee aliqua alia sagacitate vel errore ducti sed eorum etc. Jpsi et quilibet ipsoru m per se promixerunt et convenerunt Magistro Caterino orcialario de senis habitatori dicte terre dare vendere traddere et consignare totum laborerium mercantiam et vasa ac omne genus laborerij fiendi et laborandi per eos exceptis urceis per eos et quemlibet ipsoru m in eoru m arte et apotecis in uno anno proximo futuro incipiendo hac presenti die et ut sequitur finiendo non possint nee debeant vendere hoc tamen declarato in choerentia presentis contractus quod dicti vascellarij supra nominati non possint nee debeant vendere dictas eoru m mercantias alicuj persone ad salmam nee in grossum nisi solu m et du m taxat eidem Magistro caterino nee portare in grossum exceptis dictis urceis et de urceis teneantur antequam vendant alicuj persone require dictum Magistrum Caterinum et ipsum m interpellare et si ipse vellet pro parj pretio quod inveniretur teneantur vendere potius sibj quam alicuj alterj pro parj pretio Et voluerunt ex pacto quod ad minutu m possint vendere de dictis mercantijs et vasis cuicumque eis placuerint dum modo non vendant ad salmam promictentes etiam dicti vascellarij dare et assignare eidem Magistro caterino mercantiam et laboreriu m mercimoniale et si non esset mercimoniale declararij debeat per duos bonos viros artis una cum coosu lo artis per eos eligendos et quicquid fecerint illud exequatur promictentes etiam dicti vascellarij dictas eoru m mercantias dare et assignare eidem pro pretio consueto volentes ex pacto quod quando dictus Caterinus accipiet mercantiam tunc pro illa quantitate quam accipiet teneatur solvere et quod teneatur levare et accipere dictam Mercantiam et solvere pretium in termino octo dierum postquam fuerit requisitus a dictis vascellarijs vel a quocumque ipsorum Et pro dicto pretio quod solvere teneretur dictus Magister Caterinus pro dictis mercantijs accipiendis Magister paulus bianca rdj sciens se ad infrascripta non tenerj etc. sed precibus et mandatis dicti Magistrj Caterinj solempniter fideiussit etc. et promixit si non solvet dictus Magister Caterinus in termino solvere de eius proprio dictis vascellarijs et tenere pro

ea quantitate quam ipse levaverit et habuerit Que omnia et singula predicta dictae partes et fideiussor promixerunt tenere et observare ad penam decem ducatoru m auri Cuius pene medietas sit partis observantis et alia officialis exigentis Que pena etc. Et dicta pena etc. commixta petita etc. Renu mptiantes dictae partes et quilibet ipsarum quantus tangit exceptionj dictarum promissarum stipularum obligatarum et coventionis non sic factarum rej non sic geste etc. beneficio novarum constitutionum de pluribus reis debendis Epistole dominj adrianj et de fidejssoribus etc. pro quibus omnibus observandis dicte partes obligaverunt sese ad invicem habendum etc. Et iuraverunt non contravenire etc.

Actum in aquapendente in Quarterio Sancte Marie in apotecha Magistrj paulj predictj presentibus bartholomeo francisci de valentano Mariano angelj de senis sellario et angelo melchiorris de aquapendente testibus habitis vocatis et rogatis etc.

Solidos 20

Publicatum Magistro caterino pro libris 2 cum dimidia

(lvi, 393/III, Petrus Paulus magistri Johannis Lellutij terrigena Aquapendentis)

1497, mar. 14 Acquapendente

Testamentu m Caterinj petri C.:rappe

In nomine domini amen Anno a nativitate eiusdem domini M^o cccc^o lxxxvij^o Indictio quintadecima pontificatu Sanctissimj in xpisto patris et domini nostri domini Alexandri divina providentia dignissimj pape sexti mensis vero martij die quarta decima Constitutus in presentia mei notarij et testium infrascriptorum ad hec specialiter vocatorum habitorum et rogatorum discretus vir Caterinus petn grappe eger corpore compos tamen mentis et rationis advertens quod nil certius est morte et nil incertius bora eiusdem propter quod decet hominem vigilem esse ut cum venerit

d ies illa illu m inueniat saluti anime sue per dispositionem bonorum tem poralium providisse Qua propter dictus Caterin us volens cum ratio mentem regit et viget in sui corporis membris quies de suis tem poralibus d isponere bonis omnibus melioribus modo via iu re causa et forma quibus magis melius et validius potuit et sibi licuit hoc presens n uncupativum testamentum quod a iure dicitur sine scriptis facere procuravit et fecit per manus mei notarij infrascripti in bune quj sequitu r modum videlicet Jn primis quidem quam anima dignior est corpore anima m sua m omnipotenti deo et beate marie virginj et omnibus sanctis humiliter comendavit et corporis sui si et quando ipsum hac vita migrare contingat sepultu ram elegit in ecclesia sancti augustinj in sepultu ra suoru m defunctoru m Jtem reliquit reverendo domino episcopo u rbevetano soldos decem pro eius canonica portione et plus vel ultra petere non possit aliqua ratione vel causa. Jtem dixit dictus testator teneri et obligatus esse domine angele olim antonij alias becca rinj sue sorori pro residuo dotium suarum in florenis quinque et non ultra de computo et saldo facto et hoc presente dieta angela et predicta afirmante consentiente et acceptante. Jtem dixit dictus testator dedisse et solvisse domine damlane nepotj ipsius testatoris et uxori bernardin i angeli \asarij et eidem bernardino pro ipsa damiana recipiente florenos viginti sex de com puto et saldo posito et facto inter eos pro parte dotis diete dam iane et pro residuo tenerj eisdem in floren is viginti quatuor quos dictus testator eidem reliquit super bonis suis Jtem dixit teneri dictus testator domine darie alteri nepoti ipsius testatoris et uxori augustinj malfattj pro residuo dotiu m ipsius darie in florenis sexdecim et non ultra de saldo facto cum augustino predicto nam residuum dixit dedisse et solvisse dicto augustino. Jtem reliquit domine Juliane sue filie et uxori antonij valentinj de monte pro dotibus suis florenos quinquaginta ad rationem quinque librarum denariorum pro singulo floreno in quibus ipsam Julianam eius heredem instituit et plus vel ultra petere non possit de quibus quinque quinquaginta florenis dixit dictus testator dedisse et coosignasse eidem antonio unam vineam pro pretio viginti florenorum similium

extimatam de comuni partium voluntate Jtem dixit dictum antonium habuisse et recepisse ab ipso testatore in pluribus et diversis alijs partitis de saldo et com puto facto cum ipso antonio florenos similes decem et novem et baiccos quatráginta et quod non restat habere dictus antonius nisi florenos decem similes pro residuo diete dotis quos eidem reliquit super bonis suis Jtem dixit dictus testator habuisse et recepisse pro dotibus domine nicole sue uxoris florenos similes quinquaginta quos reliquit eidem domine nicole super infrascriptis suis bonis videlicet super domo habitationis ipsius testatoris et vineam eiusdem sita in contrada dele mostarole quam dictam nicolam dominam et usufructuariam omnium suorum bonorum reliquit et esse voluit toto tempore vite sue Jtem reliquit dictus testator pro anima sua ecclesie Sancti augustinj libras denariorum quinque Jtem reliquit similiter cappelle sancte catherine alias libras denariorum quinque et predicta omnia pro fabrica dictarum ecclesie et cappelle. Jtem reliquit quod infrascriptus eius heres teneatur dare oratorio Sancte marie incarcerate unam salmam vinj infra duos annos videlicet unum m barile quolibet anno Jn omnibus autem alijs suis bonis etc. fecit instituit et esse voluit eius universalem heredem petrum eius filium legitimum et naturalem Jtem reliquit et voluit dictus testator quod Supradicte eius soror filia et nepotes si et quatenus a iuribus eorum expellerentur vel vidue remanerent habeant quolibet earum regressum in dicta domo ipsius testatoris a qua durante dieta necessitate non possint quoquomodo expelli etc. et hanc dixit esse eius ultimam voluntatem etc. quam valere voluit etc. cassans etc. rogans etc. Actum in domo ipsius testatoris sita in quarterio Sancte marie iuxta rem mactei ciavaroni et stratam presentibus testibus scriptis in margine videlicet fratre francisco nicolai ser betto presbitero carulo marianj Domino petro ugolino oliverij Magistro rosino de belinzona francisco meci lene Jacobo tognj petro paulo lodovicj magistrj minj et angelo ceccarelli testibus habitis vocatis et rogatis

(Notarile Acquapendente 453, Bartholomeus Johannis Morelli civis balneoregiensis terrigena acquapendentanus (1487-1500), ll7v)

1501, nov. 28

Acquapendente Pro pl. r• I”

In dei nomine amen anno indictione pontificatu et mense predictis die vero vigesimo octavo novembris In presentia mei notarij et testium infrascriptorum Bernardus baptiste cillitelle de aquapendente fecit finem quietationem absolutionem et pactum perpetuum de ulterius aliquid non petendo pro feli et heredi queprnde presentis stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus et successoribus de summa et quantitate florenorum quinquaginta ad rationem quinquaginta baiocchorum in pro singulo floreno causa et occasione dotis Jam promisse per dictum caterinum dicto bernardino et in partem solute per dictum metrum Quam refutationem ideo fecit dictus bernardinus quia supradictam summa, quinquaginta florenorum dixit et confessus fuit babuisse et recepisse erin etc. in veritate in presentia mei notarij et testium

infrascriptorum habuit et recepit florenos viginti quatuor et propterea de tota et integra dicta summa quinquaginta florenorum et dote predicta Idem b. nardmu vocavit se bene pagatum taciturn solutum et satisfactu in et fecit dicto presenti et stipulanti ut supra quod ietationem et refutationem ut supra per aquileiana in stipulationem et acceptationem immediate subsequutam renuntians exceptione non habite non recepte non numerate pecunie rei non sic geste etc. promittens etc. Jurans etc. dedit mihi licentiam etc.

Actum in domo domini petri ugolini presentibus dicto petro ugolino Ciano Johann is petri parentis et petro chiaramonte testibus etc.

(Notarile Acquapendente 456, Bartholomeus Johannis Morelli civis balneoregiensis terrigena aquapendentanus (1500- 1505), 78v)

[SCHEDE VASCELLARI]

Sommari/Abstracts

DONATO D'URSO, *La provincia di Siena nel 1863 nella relazione del Prefetto Annibale Ranuzzi*

Il bolognese Annibale Ranuzzi dopo l'Unità fu per trenta mesi prefetto a Siena. Patriota liberale legato politicamente a Marco Minghetti, non apparteneva alla carriera amministrativa. Era noto anche all'estero per gli studi geografici. Nella relazione al consiglio provinciale di Siena del settembre 1863 trattò importanti temi interessanti la comunità locale, dalle strade alle scuole, dall'agricoltura alla sanità, segnalando le misure necessarie per migliorare il benessere della popolazione.

DONATO D'URSO, *The province of Siena in 1863 in the Prefect's report Annibale Ranuzzi*

The Bolognese Annibale Ranuzzi after the Unification was prefect in Siena for thirty months. Liberal patriot politically linked to Marco Minghetti, he did not belong to the administrative career. He was also known abroad for his geographic studies. In his report to the provincial council of Siena in September 1863 he dealt with important issues of interest to the local community, from roads to schools, from agriculture to health, pointing out the necessary measures to improve the well-being of the population.

RODOLFO BRACCI, *I restauri di Pontignano (1939-1957)*

La Certosa di Pontignano fu costruita nella prima metà del XIV secolo rispettando il disegno architettonico già a quel tempo stabilito per tutte le certose. Il monastero fu abbandonato dai frati certosini nel 1785 quando la Certosa fu trasferita ai Camaldolesi che peraltro rimasero a Pontignano per pochi anni. Dopo la fine del convento, una fattoria

ed una parrocchia presero possesso dei locali e del patrimonio terriero del monastero. La fattoria appartenne a diversi proprietari fino a quando, nell'aprile del 1939 fu acquistata da una Società Anonima della quale faceva parte Mario Bracci. Assai sensibile al fascino dei valori artistici ed architettonici di Pontignano, Bracci iniziò fin da 1939 l'opera di restauro della Certosa. I primi interventi furono dedicati alla villa. La facciata sopra l'antica loggia fu interamente rifatta ed all'interno del secondo piano furono costruite camere con bagno ed un'ampia veranda. Il piano terra fu anch'esso oggetto di impegnativi lavori volti ad abbellire i locali con nuove porte, affreschi e decorazioni. Per la sistemazione del giardino fu chiamato un esperto di giardini all'italiana che creò il complesso come si presenta oggi. All'inizio degli anni Cinquanta furono restaurate molte celle, furono eliminate le coltivazioni poste al centro del grande chiostro e questo fu restituito alla originaria dignità così come rappresentato in una stampa settecentesca.

RODOLFO BRACCI, *The restoration of Pontignano (1939-1957)*

Pontignano Carthusian was built in the early xiv century following the architectural design of these monasteries. The monks abandoned the Carthusian in 1785 and subsequently the church and the outbuilding became a parish while a farm took place in the other parts of the monastery including the land property. After many owners, in 1939 Pontignano was bought by a company and one of the partners was Mario Bracci. He was fascinated by the architecture and the history of the place and decided to restore it. He first restored the villa. The front over the loggia was entirely modified following the design found in some old documents and in the internal

second floor, rooms with private bathrooms and a large hall were built. New and elegant doors, frescoes and decorations were added to the first floor. The garden was designed as a typical Italian garden. At the beginning of the 1950s the big cloister was also restored to the original shape as illustrated by a stamp of the xviii century.

STEFANO PASQUINI, *I miti greci nella poesia di Giovanni Pascoli*

Giovanni Pascoli è stato un poeta particolarmente legato al mondo classico. Per anni professore di grammatica greca e latina all'Università di Bologna, vincitore per ben dodici volte del premio di poesia latina di Amsterdam.

Il poeta fece diventare un vero e proprio mito l'assassinio di suo padre. La poesia "La cavalla storna", che racconta l'invocazione della madre del poeta alla cavalla che tirava il calesse di suo marito per identificare il nome dell'assassino, ripercorre il modello classico dei cavalli divini che piangono la morte di Patroclo nell'Iliade. Pascoli poi ha rielaborato i miti classici nella raccolta *Poemi conviviali*, dove gli eroi antichi sono capaci di impersonare i drammi dell'uomo moderno. Ne *L'ultimo viaggio* Ulisse ripercorre la sua odissea alla ricerca del senso della vita.

STEFANO PASQUINI, *The Greek myths in the poetry of Giovanni Pascoli*

Giovanni Pascoli was a poet particularly attached to the classical world. For years, professor of Greek and Latin grammar at the University of Bologna, winner of the Amsterdam Latin Poetry Prize twelve times. The poet made the murder of his father a real myth.

The poem "La cavalla storna", which tells the invocation of the poet's mother to the mare who pulled her husband's gig to identify the name of the murderer, traces the classic model of the divine horses mourning the death of Patroclus in the Iliad.

Pascoli then reworked the classic myths in the

Poemi Conviviali collection, where ancient heroes are able to embody the dramas of modern man. In L'ultimo viaggio, Ulysses retraces his odyssey in search of the meaning of life.

ALFREDO FRANCHI, *L'Eredità, di Mario Pratesi*

Il romanzo "L'Eredità" di Mario Pratesi è sicuramente il suo scritto più importante secondo il giudizio unanime della critica. Ambientato nella campagna senese contigua alla città, in una società angusta, provinciale, si dilata nella sua valenza simbolica ad un significato universale, ad una riflessione tragica sulla natura umana e sulle inquietanti manifestazioni che la connotano nel corso della storia. Siena, nella sua pervasiva tristezza, nella cattiveria di molti suoi abitanti, diventa metafora della modernità, dell'inquietudine dell'uomo contemporaneo, incapace di dare risposte al problema della vita.

ALFREDO FRANCHI, *The Legacy of Mario Pratesi*

Mario Pratesi's novel "The Legacy" is certainly his most important writing according to the unanimous opinion of the critics. Set in the Sienese countryside adjacent to the city, in a narrow, provincial society, it expands in its symbolic value to a universal meaning, to a tragic reflection on human nature and on the disturbing manifestations that characterize it throughout history. Siena, in its pervasive sadness, in the wickedness of many of its inhabitants, becomes a metaphor for modernity, for the restlessness of contemporary man, unable to give answers to the problem of life.

MARIA ASSUNTA CEPPARI RIDOLFI, *San Donnolo martire di Ceuta (1227)*

Il saggio ricostruisce, mediante fonti manoscritte molto antiche, gli ultimi giorni di vita e il martirio dei sette francescani uccisi a Ceuta in Marocco il 10 ottobre 1227.

Facevano parte del gruppo Donnolo, Angelo, Samuele, Leone, Nicola da Sassoferrato e Ugolino, li guidava Daniele, all'epoca provinciale della Calabria e oggi patrono di Belvedere Marittima. Secondo una tradizione tarda, sec. XVI/XVII, tutti e sette i martiri sarebbero di origine calabrese e Donnolo, in particolare, discenderebbe dalla famiglia Rinaldi di Castrovillari. In Toscana, e in particolare a Montalcino, è ben consolidata una tradizione fino ad ora sconosciuta ai più, per cui Donnolo discenderebbe dalla nobile famiglia Donnoli di Montalcino, tanto che oggi Donnolo è il santo titolare del Quartiere Travaglio di Montalcino. In Appendice al saggio Bruno Bonucci integra la genealogia dei Donnoli con personaggi rintracciati negli archivi di enti ecclesiastici.

MARIA ASSUNTA CEPPARI RIDOLFI, *San Donnolo martyr of Ceuta (1227)*

The essay reconstructs, using very ancient manuscript sources, the last days of life and the martyrdom of the seven Franciscans killed in Ceuta in Morocco on 10 October 1227. Donnolo, Angelo, Samuele, Leone, Nicola da Sassoferrato and Ugolino were part of the group. led Daniele, at the time provincial of Calabria and today patron saint of Belvedere Marittima. According to a late tradition, sec. XVI / XVII, all seven martyrs would be of Calabrian origin and Donnolo, in particular, would descend from the Rinaldi family of Castrovillari. In Tuscany, and in particular in Montalcino, a tradition hitherto unknown to most is well established, for which Donnolo would descend from the noble Donnoli di Montalcino family, so much so that today Donnolo is the titular saint of the Travaglio district of Montalcino. Bruno Bonucci integrates the genealogy of the Donnoli with characters traced in the archives of ecclesiastical bodies.

PATRIZIA TURRINI, *Cassoni, cofani e cofanetti delle spose toscane del Tre-Quattrocento*

Che funzione avevano, nel matrimonio, i cassoni nuziali, dove e come si producevano? L'argomento permette di conoscere un aspetto meno noto dell'arredo domestico: un mobile di uso generalizzato per trasportare il corredo, e anche di lusso, intensamente profano, se decorato e dipinto. In particolare, nel periodo rinascimentale, a Siena e Firenze il 'cofano/goffano sfoggiato' testimoniava, con la scelta dei soggetti, i 'gusti culturali' delle famiglie committenti. Il tema consente anche un accenno agli usi matrimoniali nelle varie classi sociali e alla 'politica' della Chiesa nei confronti di questi rituali laici.

PATRIZIA TURRINI, *Chests, coffins and coffins of Tuscan brides of the 14th-15th century*

What was the function of wedding chests in marriage, where and how were they produced? The subject allows us to learn about a lesser-known aspect of home furnishings: a piece of furniture for general use to carry the trousseau, and even luxury, intensely profane, if decorated and painted. In particular, in the Renaissance period, in Siena and Florence the 'flaunted hood / goffano' testified, with the choice of subjects, to the 'cultural tastes' of the client families. The theme also allows for a hint of marriage customs in the various social classes and the 'policy' of the Church towards these secular rituals.

STEFANO PIERGUIDI, *Guido Reni, Siena e i pittori di Giulio Mancini: il rapporto con Bartolomeo Manfredi e Rutilio Manetti*

Si ritiene in genere che Guido Reni abbia subito l'influenza di Caravaggio solo per pochi anni, intorno al 1605. In realtà il pittore bolognese

mantenne un rapporto stretto con il naturalismo del Merisi molto più a lungo, continuando ad adottare spesso un fondo scuro attraverso il quale dare rilievo alle sue figure. Ancora nel 1621, quando egli era di ritorno da Napoli e si fermò a Roma, Reni dipinse un'allegoria delle *Quattro Stagioni* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) chiaramente in rapporto con un dipinto simile del senese Rutilio Manetti, a sua volta influenzato da Caravaggio e protetto in quegli anni dall'intendente senese Giulio Mancini. E Guido guardò allora anche a un altro caravaggesco, Bartolomeo Manfredi, di nuovo un artista di cui Mancini aveva favorito la carriera.

STEFANO PIERGUIDI, *Guido Reni, Siena and Giulio Mancini's painters: the relationship with Bartolomeo Manfredi and Rutilio Manetti*

It is generally believed that Guido Reni was influenced by Caravaggio for only a few years, around 1605. Actually, the Bolognese painter maintained a close relationship with Merisi's naturalism for much longer, often adopting a dark background in order to highlight his figures. Still in 1621, when he was returning from Naples and stopping in Rome, Reni painted an allegory of the Four Seasons (Vienna, Kunsthistorisches Museum) clearly related to a similar painting by the Sienese painter Rutilio Manetti, who was in turn influenced by Caravaggio and at the time a protégé of the Sienese intendant Giulio Mancini. Guido also looked to another Caravaggesque, Bartolomeo Manfredi, again an artist whose career Mancini had encouraged.

ALBERTO PICCINI, *La dinastia degli orciolai "Grappe" e la committenza della famiglia Petrucci di Siena tra fine XV e inizio XVI sec.*

Il saggio è parte di uno studio più vasto, dedicato alle cinque generazioni degli orciolai Grappe, originari di Siena e attivi in vari centri di produzione ceramica dagli inizi

del Quattrocento fino agli ultimi decenni del XVI secolo. Nel testo sono descritte le vicende storiche delle prime tre generazioni dei Grappe (sino al 1501) e viene posta particolare attenzione sull'analisi della serie dei famosi piatti detti "dei Santi". Sul cavetto al verso questi piatti sono siglati "I.P." (che sta per Giacomo di Pietro Grappe), mentre al recto troviamo raffigurati: S. Giacomo Maggiore, S. Bartolomeo, S. Maria Maddalena e S. Lucia; sulla tesa invece portano tutti delle splendide grottesche realizzate a risparmio su fondo arancio. Si tratta di straordinarie opere d'arte, tra le più belle della storia della maiolica italiana del Rinascimento, realizzate ad Acquapendente nella bottega di Caterino di Pietro Grappe (fratello di Giacomo), probabilmente per il Magnifico Pandolfo Petrucci.

ALBERTO PICCINI, *The dynasty of the potters "Grappe" and the family client Petrucci di Siena between the end of the 15th and the beginning of the 16th century.*

The essay is part of a bigger project dedicated to the Grappe's family and its five generations of orciolai. The family comes from Siena and have been active in the major centers of ceramics production between the beginning of the XV - until the last decades of the XVI c. The paper describes the historical events of the first three generations (up until 1501) of the Grappes and pays particular attention to the analysis of the famous series of what is called: "the Saints Plates". On the back of the cavetto they are marked. "I.P.", from the author: Giacomo di Pietro Grappe, and on the front are depicted: St. James The Greater, St. Bartholomew, St. Mary Magdalene and S. Lucia; on the tesa the plates show some of the most beautiful grottesche a risparmio on an orange background. They are magnificent pieces of art from the Renaissance period, made in Acquapendente in Caterino di Pietro Grappe's workshop (Giacomo's brother), probably for Pandolfo Petrucci the Magnificent.

Attività culturali dei Rozzi nel secondo semestre del 2021

Nel secondo semestre dello scorso anno siamo finalmente riusciti a riaprire le nostre sale per alcuni avvenimenti culturali.

Abbiamo iniziato il 18 settembre, nel nostro teatro, con un concerto di musiche verdiane cantate dal soprano Anastasia Bartoli, dal tenore Samuele Simoncini, dal baritono Andrea Borghini e dal basso Simone Rebola, magistralmente accompagnati al pianoforte da una meravigliosa Cecilia Gasdia, sovrintendente della Fondazione Arena di Verona, e che è sempre legata a Siena da tanti ricordi. Il concerto è stato un vero successo con il teatro pieno per quanto consentito dalle regole della pandemia. Gli artisti hanno proposto alcuni brani tratti dal Don Carlo, Simon Boccanegra, La Traviata, Un ballo in maschera ed altri, ed hanno concesso alcuni bis molto graditi dal pubblico. Il ricavato del concerto è andato in beneficenza a favore di ASROO (Associazione Scientifica Retinoblastoma e Oncologia Oculare).

Il due di ottobre si è aperta la mostra di quadri "In illo tempore e dintorni" del nostro Socio Accademico Giancarlo Campopiano che ha avuto un grosso successo, e non poteva essere altrimenti viste le numerose presenze riscontrate anche nella precedente mostra "In illo tempore" del 2020.

Il cinque novembre abbiamo avuto una serata "musica e recitazione" nella Sala degli Specchi con i bravissimi "Blasè" (Angela Maggi al violino, Giovanni De Rubertis alle tastiere e Stefano Tigli alla chitarra) e con l'attrice Chiara Savoi che ha recitato tre brevi racconti del nostro socio Pietro Cristofani.

Il 18 dello stesso mese si è aperto il convegno su "Quistioni e chasi di più sorte recitate in la Congregha de' Rozi per i Rozi" con la presenza

di Claudia Chierichini e Mario De Gregorio come moderatori e con gli interventi di Jane Tylus, Mario Ascheri, Patrizia Turrini, Luca Degli Innocenti ed Antonio Ciaralli. Il giorno successivo i moderatori sono stati Marzia Pieri e Paolo Procaccioli ed i relatori Monica Marchi, Pier Mario Vescovo, Anna Scannapieco e Michele Occhioni che hanno concluso gli interventi su questo manoscritto di cui avevamo già parlato nei due numeri monografici n.46 e n.50 di questa rivista.

Il 3 dicembre, a chiusura delle manifestazioni per il VII centenario della morte di Dante, il Salone degli Specchi ha ospitato una esposizione di tre abiti/scultura dedicati alle donne dantesche Beatrice, Francesca e Pia, disegnati da Regina Schrecker, che è intervenuta personalmente per la presentazione e per illustrare l'ispirazione che l'ha guidata nella creazione delle opere. La serata ha visto anche la partecipazione del noto attore fiorentino Alessandro Calonaci che ha declamato da par suo alcuni versi della Divina Commedia riguardanti le tre donne con un appropriato accompagnamento musicale dei "Blasè". In precedenza la nostra Accademia aveva dedicato all'avvenimento l'intero n.55 della nostra rivista e la ristampa anastatica di due articoli di Gino Chierici e di Vittorio Lusini con le illustrazioni di Arturo Viligiardi dal titolo "Dante e Siena" tratte dal Bullettino Senese di Storia Patria del 1921.

Abbiamo infine ripreso la consuetudine del Concerto di Natale con l'Orchestra a Plettro Senese "Alberto Bocci" diretta dal maestro Gabriele Centorbi con la cantante Valentina Guarnieri ed i mandolini solisti Bernardo Ticci e Riccardo Sestini che ci hanno deliziato con pezzi di Mozart, Vivaldi, Brahms, Bartoc e con le tradizionali "Tu scendi dalle stelle" e "Adeste Fidelis".

(L'archivista, Piero Ligabue)



ACCADEMIA DEI ROZZI

DANTE AI ROZZI

PRESENTAZIONE RIVISTA MONOGRAFICA DANTESCA
a cura di Maurizio Bianchini e Felicia Rotundo

ESPOSIZIONE ABITI REGINA SCHRECKER
Le tre donne di Dante: Beatrice, Francesca e Pia



DECLAMAZIONE VERSI DANTESCHI
ALESSANDRO CALONACI
Direttore artistico Teatro Aurora

ACCOMPAGNAMENTO MUSICALE
I BLASE'

VENERDI' 3 DICEMBRE
Sala degli Specchi - Ore 18.00

INGRESSO LIBERO



2 e 3. Momenti della manifestazione di 3 dicembre in onore di Dante.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivio di Stato di Siena
p.55

Archivio Malandrini (foto Paolo Lombardi)
pp. 35, 37, 38, 40

Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
p.57

British Museum di Londra
pp.74, 76, 78, 87

Curtald Institute di Londra
p.77

Dayton Art Institute
p.73

Diocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa e Montalcino
pp. 46, 50

Fondazione Federico Zeri - Università di Bologna
p. 68

Foto Leonardo Coralli
p. 43

Galleria degli Uffizi a Firenze
pp.44, 58

Galleria dell'Accademia di Firenze
p.62

Hermitage di San Pietroburgo
p.85

Metropolitan Museum of Art di New York
p. 60

Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria (su concessione del Ministero della Cultura n. 15 del 19.04.2022)
p.54

Museo dell'Opera della Metropolitana di Siena
p.52

Museo e Real Bosco di Capodimonte a Napoli
p.64

Museo Nazionale del Bargello (su concessione del Ministero della Cultura)
pp.56, 62

National Gallery of Art di Washington p.79
Pinacoteca Nazionale di Siena
p.59

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Siena (C. Turnau)
p.14

Victoria ed Albert Museum di Londra
pp.76, 77, 82, 85

Le foto quando non diversamente indicato sono state fornite dagli autori o scaricate dai siti Internet.

L'editore è pronto ad adempiere ad eventuali obblighi in materia di diritti di autore per immagini per le quali non sono stati reperiti i detentori dei diritti.

RINGRAZIAMENTI

Bruno Bonucci, Cinzia Cardinali, Alberto Cornice, Paola D'Agostino, Marco Del Bigo, Don Enrico Grassini, Axel Hémary, Annalisa Giovani, Ilaria Muzii, Elena Pinzauti, Laura Ponticelli, Guido Pratesi, Eike Schmidt, Vera Laura Verona

Indice

DONATO D'URSO, <i>La provincia di Siena nel 1863 nella relazione del Prefetto Annibale Ranuzzi</i>	pag. 2
RODOLFO BRACCI, <i>I restauri di Pontignano (1939-1957)</i>	» 14
STEFANO PASQUINI, <i>I miti greci nella poesia di Giovanni Pascoli</i>	» 22
ALFREDO FRANCHI, <i>L'Eredità, di Mario Pratesi</i>	» 32
MARIA ASSUNTA CEPPARI RIDOLFI, <i>San Donnolo martire di Ceuta (1227)</i>	» 44
<i>con un'appendice a cura di BRUNO BONUCCI</i>	» 50
PATRIZIA TURRINI, <i>"Si dipingevano in cotal maniera i cassoni, che in que' tempi magnificamente si usavano". Cassoni, cofani e cofanetti delle spose toscane del Tre-Quattrocento</i>	» 52
STEFANO PIERGUIDI, <i>Guido Reni, Siena e i pittori di Giulio Mancini: il rapporto con Bartolomeo Manfredi e Rutilio Manetti</i>	» 64
ALBERTO PICCINI, <i>La dinastia degli orciolai "Grappe" e la committenza della famiglia Petrucci di Siena tra fine XV e inizio XVI sec.</i>	» 74
<i>Sommari/Abstracts</i>	» 92
<i>Attività culturali dei Rozzi nel secondo semestre 2021</i>	» 96



COLLEGIO DEGLI OFFIZIALI

ALFREDO MANDARINI	<i>Arcirozzo</i>
LORENZO BOLGI	<i>Vicario</i>
PAOLO BALESTRI	<i>Consigliere</i>
MAURIZIO BIANCHINI	<i>Consigliere</i>
PAOLO NANNINI	<i>Conservatore della Legge</i>
STEFANO FABBRI	<i>Provveditore</i>
SALVATORE ENIA	<i>Bilanciere</i>
MARCO FEDI	<i>Tesoriere</i>
VALENTINO MARTONE	<i>Cancelliere</i>
RICCARDO GUARNIERI	<i>Cancelliere</i>

