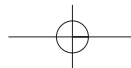




# ACCADEMIA DEI ROZZI



*Figlio del professore Plinio, apprezzato italianista, Enzo Carli era nato a Pisa nel 1910. All'Università aveva studiato con Mario Salmi e Matteo Marangoni, per laurearsi giovanissimo, nel 1931, con una tesi su Tino di Camaino.*

*Concluso il servizio militare, fu dapprima insegnante di Storia dell'Arte nei licei fiorentini e poi, dal 1937, ispettore alla Soprintendenza per le Antichità e Belle Arti dell'Aquila.*

*Nel 1939 ottenne di essere assegnato alla Soprintendenza senese e nel 1952 ne assunse la direzione, ruolo che conservò fino al pensionamento, nel 1973.*

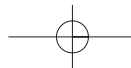
*Intanto, a Siena, era divenuto direttore della Pinacoteca; successivamente avrebbe guidato l'Opera della Metropolitana con il relativo Museo e, per oltre 20 anni, l'Accademia degli Intronati.*

*Nel 1970, dette inizio all'insegnamento di Storia dell'Arte nella neonata facoltà di Lettere dell'ateneo senese. Nel 1980 gli fu conferito dall'Accademia dei Lincei il 'Premio del Presidente della Repubblica'.*

*La sua intensa attività di storico dell'arte, critico e saggista è stata censita da Wolfgang Loseries nel 1989 per conto del Kunsthistorisches Institut di Firenze in un volume bibliografico comprendente oltre 500 titoli. Libri ed articoli prodotti da un'illuminata operosità di studio che avrebbe accompagnato Enzo Carli fino alla morte, avvenuta il 26 settembre 1999, e che avrebbe recato un sostanziale contributo all'affermazione della cultura artistica senese nell'alto contesto della critica internazionale.*

*Le prestigiose opere pubblicate per il Monte dei Paschi sono state illustrate da Ettore Pellegrini nel 2004 ed hanno impreziosito la rassegna espositiva dei volumi editi dalla Banca.*

**Accademia dei Rozzi**  
*si onora di ricordare Enzo Carli*  
*con le parole dette da Roberto Barzanti, a Pisa,*  
*per la solenne tumulazione nel Camposanto Monumentale*  
*dei resti mortali dell'insigne studioso*



# Per Enzo Carli

di ROBERTO BARZANTI

Il viaggio di Enzo Carli non poteva che concludersi qui, nel cuore della sua “città materna”. L’urna di ciò che resta del suo corpo non poteva più degnamente deporsi che nel Camposanto al quale tante volte tornò il suo pensiero, come acuto e minuzioso ne era stato il suo studio. A partire dalla piccola guida che con Paolo E. Arias ne compilò nel 1937, per la Libreria dello Stato. Dove s’intratteneva, nell’attacco, sulla “pia leggenda” che racconta dell’arcivescovo Ubaldo Lanfranchi: il quale, di ritorno dalla Crociata, avrebbe recato con sé un carico di terra destinato alla Primaziale pisana. Non essendo ancora istituito un cimitero vero e proprio “è probabile però che – dice Carli, affascinato dalle tradizioni popolari non meno che dalle dotte dissertazioni – parte di questa terra miracolosa, di cui si diceva che avesse la proprietà di ridurre a solo scheletro nel breve giro di ventiquattr’ore i corpi seppelliti, sia stata compresa nell’area attuale del Camposanto”. La leggenda – sia stata qui riversata o no la terra lontano raccolta, dopo esser stata trasportata per le vie d’un temerario disegno di conquista – dà, con tanti altri elementi, a questo luogo una dimensione che congiunge Occidente e Oriente e non cessa di suggerire l’intreccio di culture, sensibilità, idee, oggi più che mai in un periodo solcato da aspre tensioni e rovinose ostilità. Quella storia in altre forme sembra continuare.

L’urna cineraria con inciso il nome di Enzo Carli è, dunque, accolta oggi in un luogo ricco di simboli e di risonanze. Vi spira una serenità che lo sottrae alle contese e ai conflitti, alle parole effimere e agli animosi fraintendimenti: in questo stupendo Pantheon a cielo aperto, dove si è tramandato “l’uso di seppellire [...] i più illustri cittadini pisani per nascita o per adozione”.

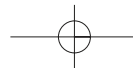
Era questo un desiderio coltivato interiormente con grande intensità dal nostro grande Maestro e Amico.

Il Camposanto pisano “ non è – traggo l’annotazione dalla chiara prosa dell’*Inventario* – una necropoli, e se pur il suo pavimento è fatto di sepolcreti e se pur la morte, orrenda megera, piomba a volo sull’ignara brigata dei gaudenti, i quasi duemila metri quadrati di affreschi che dopo quella solenne, tragica *ouverture* ne allietano le pareti ci fanno presto dimenticare il ‘*memento mori*’ ” e si trasformano in un “grande libro”, in un’educazione cristiana che è anche un invito a comprendere il senso dell’arte. “È stato anche per me – confessa Enzo Carli – una scuola, nella quale per la prima volta mi è avvenuto di considerare l’arte della pittura e che fortemente ha influito sugli orientamenti del mio gusto”: una fine, allora, che è stata l’inizio.

Per questo il viaggio doveva portare a questo porto sereno, a questa piazza del Duomo, al “solitario spiazzo tra Battistero, Camposanto, Spedale e Duomo”, che si configura come “il giardino di una suprema speranza”.

Nel suo primissimo scritto – 1930 – dedicato alla Certosa di Calci Enzo Carli aveva fatto cenno alla Morte rappresentata nelle sembianze di una “furibonda strega”, che dovè colpire indelebilmente la sua mente di “bimbetto”, che da queste parti si aggirava inoltrandosi senza saperlo nel mondo che poi abitò, laborioso e autorevole, per tutta la sua vita.

Non sta a me ripercorrere un cammino così fecondo di analitici volumi e saggi magistrali, tanto appassionatamente attento a custodire e conservare, voglioso di capire



e far capire in un'inesausta, chiara e piana, cordiale lezione, offerta senza cipiglio accademico e criptici compiacimenti.

Rinnovo dunque un ultimo, affettuoso saluto di gratitudine a nome dell'altra città della sua vita, a nome di Siena, e quale Archintronato, immeritevole e dilettesco erede – per la paterna considerazione di Enzo Carli, per sua esplicita volontà – del titolo presidenziale di un'Accademia di illustre fama. Fu l'ultimo titolo di cui lui si fregiò, andandone ironicamente fiero. Non sempre la designazione, oltretutto, viene declinata avendo riguardo al trono che evoca!

L'invito che mi è stato rivolto mi ha molto toccato e ne sono riconoscente all'Opera della Primaziale Pisana, al suo presidente Operaio Dr. Pierfrancesco Pacini, e son commosso di partecipare a questo sobrio rito insieme a Ranieri, Lucia e Bernardino, in un rapporto di fraterna amicizia che risale a anni belli e lontani ravvivato dai colori di una medesima Contrada d'appartenenza, la Tartuca.

Se Pisa fu la città della formazione, dall'infanzia agli anni trascorsi in Normale – a due uomini fu su tutti legato: Carlo Ludovico Ragghianti e Aldo Capitini, ma accanto a loro quanti altri amici pisani dovrei citare, a muovere da Matteo Marangoni sotto la cui guida si laureò, fino a Fortunato Bellonzi, a Dino Carlesi: non spetta a me rammentarli uno ad uno – Siena fu il cantiere dove lavorò con entusiasmo e dedizione. Mitico Soprintendente, a parte il breve debutto abruzzese del 1939, per decenni e decenni fino al 1973, vi direste l'Opera del Duomo ed il Museo Civico, insegnò alla neonata Facoltà di Lettere, ma soprattutto fu, semplicemente e umilmente, il cittadino Enzo Carli, anzi il Carli, con l'abbreviazione che si dà alle presenze indispensabili e abituali, ai manuali classici, ai consultatissimi vocabolari, a chi più che per il suo mestiere è apprezzato, e amato, per la sua affabile e multiforme disponibilità a collaborare, a chiarire, a intervenire, a consigliare: impareggiabile “Nestore – scrisse

Enrico Castelnuovo in morte – degli studi sull'antica arte senese”, promotore di centinaia d'iniziative tese a allargarne la comprensione e ad accrescerne via via la conoscenza.

L'attaccamento alla misura cittadina non aveva in lui nulla di provinciale: era segnato dalla cultura urbana, così coinvolgente dove ha avuto la sua più piena fioritura la civiltà comunale. E sull'endiadi Pisa-Siena tante volte scherzò o precisò, impossibilitato a scegliere, votato ad una doppia ma non ambigua fedeltà.

Uno degli *Epigrammi di un ottuagenario* è emblematico:

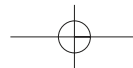
“Il prato dei candidi marmi  
la piazza dei rossi mattoni  
dove la mia vera patria  
il luogo dove fermarmi?

Nostalgia d'entrambi mi punge  
per i tempi che furono, sono e forse  
saranno  
quale sarà, conforto o rimpianto  
**A quell'ora che presto mi raggiunge?**

Non si contano le occasioni nelle quali i nomi di Siena e Pisa s'intrecciano. Negli studi ponderosi, fino al magnifico “Arte senese e arte pisana” (1996), negli articoli di giornale e nelle scherzose confidenze, nelle conferenze piacevoli, nei minuti aneddoti e – ancora – nelle leggende tramandate con incredula devozione.

Figurarsi che in un giovanile articolo si soffermò, e non per caso, su una credenza che più strettamente non potrebbe unire le due città:

“Una poetica leggenda attribuisce a S.Caterina da Siena il patrocinio del Gioco del Ponte. Si dice, infatti, che, stando la Santa assorta nei suoi ‘amorosi colloqui col Crocefisso’ nella chiesa di S. Cristina, dove pur ricevette il segno di grazia delle Stimate, s'udissero all'improvviso dal di fuori grandi strepiti di trombe e di tamburi: del che la Santa avendo provato meraviglia,



il Crocefisso s'indusse a rassicurarla, dicendole che si trattava del Gioco del Ponte che si combatteva lì presso. La Santa, allora, a quanto narrano gli antichi scrittori, pregò ardentemente il Signore di voler accordare la sua protezione al torneo in modo che non dovessero mai succedervi disgrazie o uccisioni". Avrà avuto e avrà – credo – il suo bel daffare la Santa!

Per lui la città assumeva le sembianze di una persona: una persona che accompagna per tutta l'esistenza dettandone calendario e costumi. In una pagina dell'*Inventario* rievoca la festa del 29 maggio, che si celebrava a ricordo della battaglia di Curtatone: "Le ragazze, le nostre compagne, inauguravano in quel giorno i loro freschi, leggeri, abiti estivi". Una città ariosa e splendente di indelebili affetti.

In uno dei *Serventesi elegiaci per la moglie morta* – una silloge affine per clima e intenzione agli *Xenia* montaliani – Enzo identifica – complice l'assonanza dei nomi – la moglie stessa con Pisa:

"Tina e Pisa per me una cosa sola  
Sono e la vedo ancora sui Lungarni  
Passare in fretta uscendo dalla scuola  
Quando avvenne di lei d'innamorarmi

A frammenti il passato a un cuore in pena

Fa ritorno, e non è dolce catena"

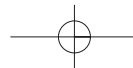
Anche per questo tuo ritorno qui, potremmo dire al Nostro Enzo Carli, avvertiamo un dolce affiorare di cari momenti, perfino il timbro della tua voce, il gorgoglio del tuo sorriso, ora che, son versi del tuo Ranieri "tu non sei più un uomo / in qualche luogo sei / divenuto *Luogo*", e dall' "ombroso marciapiede" di una fede cristiana percepita dal riverbero della "luminosa strada", ritrovi, pisano del Quartiere di Santa Maria, l'abbagliante candore dell' "immenso reliquiario marmoreo"

che in sé per sempre tue ceneri tiene.

Pisa, 12 maggio 2006







# La grande proprietà riorganizza il territorio: il caso di Bagnaia, Filetta, Frontignano

di MARIO ASCHERI



Ettore Romagnoli: Bagnaia veduta dallo stradone di Filetta (Bibl. Com. degli Intronati)

## *La famiglia dei Bichi*

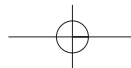
Bagnaia ha una storia recente comune a tante aree del territorio senese. Prima dell'ultimo passaggio di proprietà la tenuta era sin dal Medioevo dei Bichi.

Un Bonico detto Bico era già tra i governanti senesi nel Duecento e tra i suoi discendenti un mercante Guccio ricoprì cariche importanti nel primissimo Trecento. Fu probabilmente lui, del raggruppamento politico dei 'Nove', ad assicurare la fortuna definitiva della famiglia. Nel Quattrocento, un Giovanni fu uno dei *leader* della Repubblica (ad es. fu messo a capo della triremi che Siena inviò ad Ancona per rispondere all'appello alla crociata di Pio II) e innalzò il grande palazzo che ospita ora la Pinacoteca Nazionale di Siena.

I Nove cui i Bichi appartenevano, erano politicamente dei 'popolari', ma con

Giovanni e Antonio, residente accanto ai Petrucci presso il Duomo, avevano ormai spiccato il volo verso la nobiltà internazionale. Un loro discendente, un Alessandro, che determinò la frequenza del nome entro la famiglia, divenne addirittura capo della città nel 1525, dopo la 'tirannia' di Pandolfo Petrucci, e ne pagò con la vita l'eredità, assassinato come fu dal gruppo dei *libertini*.

Non per questo la famiglia declinò. Anzi, dopo la caduta della Repubblica (1555) essi furono finalmente riconosciuti come nobili e approdarono a Roma – ove già erano pervenuti grazie ai rapporti con Agostino Chigi: ebbero più cardinali e famosi uomini d'arme, oltre a dotti cultori di storia e letteratura, che non trascurarono mai Bagnaia (ad esempio per progetti innovativi per le coltivazioni nel 1680).



### *La fine di una plurisecolare signoria*

L'ultimo signore di Bagnaia, il marchese Alessandro, aveva avuto una vita avventurosa, degna d'un nobile di altri tempi. Ufficiale di Marina, era finito persino nei mari della Cina e ricevette una medaglia al valore. Ammalatosi, si fece terziario francescano e fu partecipe del cattolicesimo 'sociale' tradizionale in famiglia (un altro Alessandro fondò la società san Vincenzo de' Paoli a Siena). Il nostro Alessandro viene ricordato come governatore della Contrada dell'Oca vittorioso nel palio straordinario del 1909 prima di divenire – come poteva ancora accadere allora – priore della Civetta, la contrada ov'era ubicato uno dei palazzi di famiglia. Al 'palazzone' di Frontignano ospitava le suore per far scuola di cucito alle figlie dei contadini.

La sua presenza a Siena e alla "Bagnaia", come amava chiamarla, si diradò dal 1935, per raccolti andati male e l'età che cominciava a farsi sentire. Il marchese si ritirò a Roma, ma fu seppellito nel 1951 alla Misericordia a Siena, nella tomba illustrata dalla bella *Pietà* del Duprè.

Alessandro aveva due fratelli e due sorelle. La prima sposò un Buranelli di Roma, mentre la seconda, Maria, divenne la consorte di un Piccolomini Adami residente a Firenze che la fece chiamare 'la contessa' e che garantì alla propria famiglia la successione del marchese Alessandro per Bagnaia, ove i suoi 18 figli furono ospitati per qualche tempo (sei divennero suore di clausura).

### *Un difficile Dopoguerra*

Ma il clima da grande famiglia amica e benefica che i Bichi prima e i Piccolomini poi avevano garantito ai contadini abitanti nei poderi della tenuta non poteva reggere nel contesto politico del Dopoguerra. Qui la violenza fascista aveva dato luogo a un solo episodio serio, a carico della famiglia socialista dei Cannucci, a Noceto, e si parla solo di scontri militari a Frontignano per l'arrivo degli Alleati e la resistenza dei Tedeschi, che avevano posto il loro comando al vicino castello di Grotti. I contadini cercarono

riparo addirittura nelle stalle, dove furono trovati dalle truppe marocchine.

Nel Dopoguerra la tenuta contava circa duecento residenti (e altrettanti capi di bestiame), ma ci fu un'agitazione sociale diffusa e acuta per il riparto del raccolto, dato che i mezzadri concessionari erano infiammati dalla prospettiva rivoluzionaria accesa dal partito comunista. I 'padroni' capirono presto che la mezzadria non avrebbe retto e decisero la vendita della grande proprietà (solo il podere Le Mandrie rimase fuori).

Si dissolse quasi per consunzione, oltreché per volontà politiche precise, qui e altrove una civiltà agraria paternalistica che era sembrata incrollabile, forte com'era di una cultura e di equilibri sociali consolidati nei secoli.

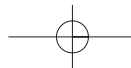
### *Bagnaia, Filetta e Frontignano*

La grande tenuta al tempo del marchese Alessandro era già plurisecolare, con i suoi centri di Bagnaia e Filetta. Solo Frontignano era stato un acquisto successivo e non aveva riguardato tutto, essendoci proprietà della Chiesa senese, recentemente passate ad un privato che ha restaurato anche l'antico immobile adibito al culto.

A fine Seicento, quand'era ormai nel suo massimo apogeo il sistema nobiliare e mezzadrile, Filetta constava di due soli poderi e Bagnaia di sei.

Il territorio di Frontignano, invece, contava due poderi del marchese Zondadari e altri otto poderi divisi tra vari proprietari. Al tempo della dominazione medicea, quindi, l'unificazione della proprietà non si era ancora realizzata. Non solo.

Le tre località ricordate in quel tempo formavano ancora tre 'comuni' distinti uno dall'altro. Non spettavano né a Murlo né a Sovicille o Monteroni, che attualmente si dividono l'area considerata. Ogni località aveva una sua identità e una sua organizzazione religiosa perché aveva avuto una storia separata. Solo la grande proprietà, un fatto privato, poté unificare le vicende di tutta l'area. In passato invece le cose erano andate assai diversamente.



### *Un'area delicatissima*

Non c'è la Francigena qui, ma qualcosa di più. Dietro le colline, vicino a Vescovado di Murlo, si sviluppò in passato un insediamento etrusco di notevolissime proporzioni, del quale può dire qualcosa già il toponimo: Poggio Civitate. La recente ricerca archeologica ha portato alla luce una grande costruzione, oltre a esempi importanti di scultura, e altri reperti notevoli provenienti da tombe della vicina Grotti confermano l'interesse archeologico dell'area. Sempre in direzione di Murlo poi c'è un *Pian del Re*, con resti di costruzioni antiche ancora tutti da decifrare. Dall'altra parte della valle, proseguendo verso il mare, poco dopo Stigliano un poggio si chiama 'Siena Vecchia': non è un toponimo inquietante?

Verso Siena, dietro Bagnaia, ci sono Le Stine, un'antichissima località già ricordata in un documento longobardo del 730 fondamentale per la storia senese. Allora il governatore germanico di Siena effettuò una copiosa donazione che, oltre a bestie e ornamenti e gioielli della moglie Optileope, riguardò Le Stine, appunto, ma anche Filetta e un'azienda (un grande *casale*) denominata 'Taurisiano': è il luogo che variamente nominato nei documenti fino al 1200 (*Turrisano*, *Barisiano*, *Barnaria*, *Pagniarìa*) divenne Bagnaia. E non è finita.

Filetta oggi non sembra possa esser stata significativa da un punto di vista storico;

ma i muri lasciano intravedere le pareti di robuste torri. L'etimo è altamente significativo, perché dov'essere un insediamento di *filetai*, un centro militare al tempo della guerra di logoramento tra Bizantini e Longobardi. Una conferma del rilievo pubblico di Filetta ci giunge indirettamente da un documento famoso. Quando gli Ardengheschi giurarono fedeltà a Siena nel 1179 s'impegnarono tra l'altro al rifornimento di acqua, fieno, erba e legnami, ma con l'eccezione significativa del bosco di Filetta; era quindi un bosco certamente importante per i conti Ardengheschi. Il fatto ci richiama la ricchezza d'acque del territorio. 'Bagnaia' è località che non può non rinviare a luoghi di bagni come la vicina Filetta, area termale per definizione col vicino Doccio e Macereto, dove i Senesi organizzarono terme che raggiunsero il livello di quelle di Petriolo, frequentate da papi, cardinali e principi.

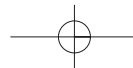
### *Dai castelli alle chiese*

A Bagnaia la popolazione poteva avvalersi della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio, che nel Duecento passò sotto la pieve di Rosia; all'inizio del Quattrocento la parrocchia fu accorpata con quella di Filetta, Le Stine e Noceto. Infine fu annessa alla vicina pieve di Corsano.

Intanto però era stata incorporata nella proprietà Bichi che ne fece una specie di annesso alla villa. La decorazione interna







attuale è in larga misura del Sei-Settecento, ma con presenze artistiche non insignificanti non poteva non attirare l'attenzione del devoto marchese Alessandro, che vi fece lavorare Bruno Marzi, ben noto per i suoi *drappelloni* del Palio. E con ciò egli proseguiva una tradizionale attenzione della sua famiglia al decoro della chiesetta.

La vicina chiesetta che si può visitare a Filetta non ha invece più nulla dell'antica chiesa di cui possediamo varie testimonianze. Oggi c'è solo una cappella costruita nell'Ottocento riusando materiali dell'antica costruzione. Quest'ultima, già gravemente danneggiata a fine Cinquecento non si sa neppure bene dove fosse ubicata. La chiesa antica dedicata a San Biagio passò nel Trecento dall'antichissimo monastero di Sant'Eugenio al patronato della pieve di Rosia e ricevette in dote un'opera d'arte di notevole rilievo oggi al museo di Buonconvento.

La crisi demografica si fece sentire anche qui, per cui nel 1422 la chiesa di San Biagio fu annessa alla chiesa di Bagnaia (che ricevette anche quella di Le Stine), per passare poi, nel 1496, alla ricordata chiesa di Frontignano. Nel campo adiacente l'attuale oratorio si notano resti estesi e imponenti di costruzioni antiche. Il che torna con quanto risulta dal più antico catasto senese, degli anni intorno al 1318.

### *Qualche flash catastale*

Allora a Filetta si distingueva un'area edificata ma non fortificata (la 'villa'), dove c'era almeno un palazzo e una casa di proprietà di Guccio Bichi (presente patrimonialmente anche a Bagnaia e a Frontignano) e un palazzo dei frati di Sant'Agostino. C'era anche un 'borgo', un insediamento in qualche modo raccolto e che aveva varie strutture delle quali erano proprietari dei residenti: almeno otto case, due casolari e due forni. Qualche decennio dopo si viene a sapere anche di un 'palazzo del mulino', di un tale cui nel 1379 fu ordinato di non accogliere 'banditi'.

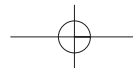
Filetta, quindi, era stata certamente fortificata e vi doveva essere abbondante circo-

lazione di acque. Il bosco degli Ardengheschi probabilmente era stato ormai da tempo sacrificato alla rapida crescita demografica ancora in atto.

A Bagnaia, anch'essa costituente un comunello a sé, la proprietà dei cittadini senesi era più largamente insediata ma anche lì tutt'altro che esclusiva. Nella 'villa' si segnalavano due palazzi e cinque case 'senesi' contro undici case di residenti; poi ancora quattro case di Senesi, un forno e un *calibano*. Del territorio comunale facevano parte anche due località oggi non risultanti dalle carte, denominate Canale, con una casa di residenti e un'altra forse diruta (*casa-lino*), e Stabbiato, ove c'era almeno un palazzo, un mulino e una gualchiera, tutto di proprietà di gente del luogo.

Non solo era ancora lontana la presenza esclusiva dei Bichi, ma Bagnaia era allora un insediamento con vari nuclei abitati e strutture produttive ancora di proprietà di residenti. Canale (toponimo presente anche nel vicino territorio di Sovicille) ricorda un intervento di regimazione delle acque; la presenza del mulino e della gualchiera attestano la complessità delle attività produttive allora svolte in val di Merse (è bene documentata anche la lavorazione del ferro) grazie alle acque abbondanti – non presenti invece a Siena.

I dati indicano la presenza di molti nuclei di abitanti nelle due *curie* (come si chiamavano allora i territori comunali), ma essi erano anche più fitti a Frontignano, con un territorio comunale più ampio. Il catasto di quegli anni distingueva infatti varie aree, anche relativamente distanti e soprattutto parla ancora dell'esistenza del 'castello' (attestato dal 1122). Anche in questa *curia* un'area è indicata come la 'villa' (con almeno 13 case, in maggioranza di residenti); altre zone le troviamo designate come 'vicino alla chiesa' (quattro case di residenti), Memoreta (un palazzo di residenti), Mocale (toponimo conservato, con almeno sei case di residenti), Pedreta (o Petriera, vicino alla Merse, ove quattro case di Senesi sono accanto a tre di locali); un'altra casa almeno era 'a la strada' e un'altra ancora alla 'Grancia' (fattoria).



*Il borgo di Bagnaia*

Il territorio comunale scendeva fino al fiume, quindi, come nel 1122, anno cui risale un atto di vendita di due pezzi di terra posti lungo la Merse *sub Frontignano*. Del resto nel catasto compare un mulino di proprietà dell'abbazia di San Galgano. È facile quindi ipotizzare che il suo Comune avesse un'altra consistenza demografica e 'politica' rispetto ai due precedenti. Le *massaritie* (case contadine) presenti qui intorno al 1300 erano doppie rispetto a quelle di Bagnaia e la stessa chiesa godeva di una proprietà stimata grosso modo il doppio di quella di Bagnaia. Frontignano aveva 49 proprietari locali, mentre Bagnaia 27. Qui c'era anche un Tolomei allora, ma a Frontignano compariva il fior fiore dell'aristocrazia: Accarigi, Bandini, Forteguerri, Petroni, oltre ai Bichi.

Perciò Iacopo di Galgano Bichi per fare un grosso investimento in terra e immobili si concentrò su Bagnaia nel 1445: per mille duecento fiorini! I Bichi preferirono dapprima allargarsi da Filetta verso le terre più dolci e vicine alla città di Bagnaia, che non verso l'impervia Frontignano, fittamente abitata da proprietari che avrebbero resistito e avanzato pretese maggiori.

Tanto è vero che il Comune di Frontignano nel 1445 poté acquistare "ogni ragione" che l'Ospedale senese di Santa Maria della Scala vantava sul "palazzo" – che non è arduo ipotizzare esser quello dagli Zondadari poi abbellito e ampliato (ossia la grande villa seicentesca poi rimaneggiata nell'Ottocento che domina Frontignano).

Come si vede, il nostro territorio è unitario oggi, ma è stato assai differenziato in passato. Tre località, con tre diversi percorsi nella loro storia, ma accomunati dalla vicinanza a Siena: con maggior rilievo per l'approvvigionamento urbano (Filetta), o per i suoi signori cittadini (Bagnaia), oppure ancora per la sua difesa (Frontignano).

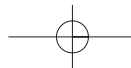
Vicinanza che li ha unificati sotto il segno di Siena, con la sua civiltà che ha sempre mirato all'eccellenza anche se costosissima – in termini umani e finanziari. I tre centri hanno avuto un comune esito rurale. Nel 1835 Bagnaia aveva 105 abitanti, Filetta e Frontignano 159. Ma essi conservarono la purezza delle linee architettoniche negli immobili e tramandarono finissime opere d'arte.



*Filetta dopo i recenti restauri*

*Questo lavoro è stato possibile in gran parte  
grazie agli impareggiabili studi di Vincenzo Passeri (1917-2006)  
che tanto mi ha aiutato a muovermi consapevolmente nel territorio senese:  
Perciò alla sua memoria è dedicato.*

*Accademia dei Rozzi si unisce all'Autore nel ricordo di Vincenzo Passeri  
e della sua infaticabile opera di ricerca storica; esprime inoltre viva riconoscenza all'editore Luca Betti  
ed alla Biblioteca Comunale degli Intronati per aver consentito  
la pubblicazione dei disegni di Ettore Romagnoli.*



# Ripensare il sistema politico-istituzionale senese al tempo di Pandolfo Petrucci (1487-1512)

di RICCARDO TERZIANI

In un diario senese del tardo XV secolo c'è un breve passo che descrive efficacemente il tipo di scontro politico presente a Siena in quegli anni: la città «è partita in due volontà, una vorrebbe che la cosa stesse come la sta e l'altra vorrebbe che si vivesse a Comune e per Consiglio e non a Balia». Nonostante il brano in questione si riferisca al 1494, ritengo che le parole adoperate dall'anonimo estensore possano essere utilizzate per interpretare la natura del conflitto politico che contrassegnò tutto il Rinascimento senese.

“Vivere per consigli” equivaleva ad un'ampia partecipazione dei *cives* alla direzione della *Res Publica*, perché erano i consigli le sedi deputate del dibattito politico, anche se, ovviamente, la linea politica era preventivamente elaborata da circoli informali, spesso trasversali ai Monti. Al vertice della Repubblica c'era la Signoria bimestrale, che era affiancata da altri importanti organi e collegi che l'integravano nell'azione di governo. Il continuo succedersi di cittadini nella Signoria garantiva l'accesso di molte famiglie al collegio supremo di governo della Repubblica.

“Vivere per Balia”, invece, significava affidare quasi tutti i poteri dei consigli ad un collegio ristretto di *cives* (cioè quelli eminenti dell'*élite*), che poteva rimanere in carica anche per molto tempo. Con l'elezione di una Balia, in sintesi, si voleva dare continuità all'azione di governo, perché il ricambio vorticoso della Signoria e di tutti i maggiori collegi dello Stato, il sistema delle *vacanze* e le continue ed estenuanti riunioni

dei consigli rendevano spesso arduo il raggiungimento di una linea politica definitiva.

Il sistema politico-istituzionale senese del tardo '400 – primo '500 fu il risultato di un profondo e prolungato travaglio politico. Recenti studi hanno dimostrato che già nel primo '400 si aprì un grave conflitto all'interno del ceto dirigente senese, perché una parte dell'*élite* era favorevole ad un governo “stretto” (o forte) ed un'altra, invece, desiderava mantenere l'assetto presente. La situazione, ovviamente, era più articolata, più complessa e certe scelte politiche erano influenzate pure da difficili congiunture internazionali. Infatti, anche se non è questa la sede adatta per ripercorrere le principali svolte politiche del '400, è bene tener presente che una società tardo-comunale come quella senese affrontò sempre con affanno le molteplici sfide che gli venivano poste dal cosiddetto “mondo esterno”.

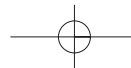
“Vivere per Balia”, quindi, fu una scelta quasi obbligata per Siena, soprattutto in un periodo così tormentato come quello delle *guerre d'Italia*. Vivere per Balia, però, non equivaleva allo stravolgimento della costituzione repubblicana. L'istituzione di Balie potenti e durevoli comportò ruoli e rapporti di potere diversi tra i vari collegi e le due grandi assemblee politiche della Repubblica (cioè il Consiglio del Popolo e quello Generale).

La legge elettorale del 1487, anche se fu notevolmente emendata nel corso degli anni successivi, descrisse minuziosamente la struttura istituzionale della Repubblica al









tempo dei Petrucci. Al vertice della Repubblica rimaneva la Signoria bimestrale, ovverosia il Capitano del Popolo e nove magnifici Signori o Priori, tre per Terzo cittadino. Quindi, seguivano gli altri collegi ed organi dello Stato, che integravano la Signoria nell'attività di governo, come i Gonfalonieri dei Terzi, i Consiglieri del Capitano del Popolo, gli Ordini della città, i Nove di Guardia, etc.

Per la maggior parte di questi collegi ed uffici si prevedeva l'estrazione a sorte dai bossoli. Quest'ultimi erano realizzati dal Consiglio del Popolo (o *Senatus*), che doveva scrutinare i *riseduti*, cioè i membri della medesima assemblea.

Tuttavia, poiché l'*élite* cittadina aveva optato per il *gubernum* forte, fu eletta dai consigli una Balia con vastissimi poteri che, affiancandosi a quel vasto e complesso sistema di collegi ed uffici estratti prevalentemente a sorte, garantiva la continuità nell'azione di governo. La Balia era espressione dell'*élite* cittadina e la sua straordinarietà (sia per i poteri, sia per la durata) permetteva ai *cives* eminenti del gruppo dirigente di svolgere un'effettiva attività di governo.

L'elezione di una Balia, però, era il risultato di complesse mediazioni politiche e richiedeva una procedura istituzionale che non era affatto scontata, vista l'importanza delle famiglie e dei singoli politici che entravano nel Concistoro (cioè nella Signoria allargata ai Gonfalonieri dei Terzi e ai tre Consiglieri del Capitano).

Un gruppo di cittadini (o la Balia in carica, oppure una commissione *ad hoc* eletta dal medesimo collegio) presentava una *lex* alla Signoria per avere una prima approvazione. La Signoria, successivamente, decideva di convocare il Consiglio del Popolo e, insieme con i Gonfalonieri dei Terzi, stabiliva l'ordine del giorno dell'assemblea. Dopo l'approvazione della legge da parte del *Senatus* il Concistoro ripeteva l'identica procedura per la convocazione del Consiglio Generale, ovverosia dell'assemblea politicamente più rappresentativa della Repubblica senese.

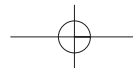
Questa procedura era utilizzata per l'elezione e per la riconferma delle Balie, e per

l'approvazione di quei provvedimenti che avevano bisogno di un consenso politico ampio e solenne, come le riforme del *reggimento*, il rinnovo delle pissidi, la ratifica d'importanti trattati internazionali, etc.

Proprio per questi motivi l'*élite* cittadina esercitò sempre un controllo capillare sui sistemi elettorali che permettevano l'ingresso dei cittadini nel Concistoro. Il controllo del collegio supremo corrispondeva a quello dei consigli, e quando l'*élite* aveva le spalle coperte nel Concistoro e nelle due grandi assemblee politiche della Repubblica poteva dedicarsi con una certa tranquillità alla direzione dello Stato tramite una Balia potente e durevole.

Inoltre, il Concistoro e la Balia non furono mai sordinati, neanche quando si riunivano separatamente, perché molti membri dell'*élite* ricoprivano cariche in entrambi i collegi e nello stesso tempo. Il Capitano del Popolo fu spesso un membro della Balia in carica, così come lo furono i Gonfalonieri dei Terzi e i Consiglieri del Capitano. Ciò avveniva perché si voleva dare unitarietà alla linea politica della Repubblica, visti i diversi ruoli svolti dai due collegi.

L'analisi dell'*onomasticon* della Signoria, in rapporto alla composizione delle Balie, spingerebbe a credere che in alcune famiglie dell'*élite* ci sia stata una divisione dei compiti: uno o due membri (i più influenti) stavano stabilmente nella Balia; gli altri (di solito fratelli, figli e nipoti del politico entrato nella Balia) stavano nella Signoria. Ciò era dovuto all'accortezza con la quale gli Accoppiatori realizzavano le *pallocte* della Signoria e ai poteri della Balia in materia di scrutini. Gli Accoppiatori, infatti, erano membri della Balia, oppure *cives* di primo piano del *reggimento*. La Balia, grazie ai grandi poteri che gli erano stati delegati dai consigli, interveniva spesso durante le *tracte* della Signoria e degli altri collegi della Repubblica, effettuando elezioni sostitutive (o *scrutini*) quando il regime delle *vacanze* impediva ad un cittadino estratto di ricoprire una certa carica, oppure quando dai bossoli supplementari non fosse uscito il nome adatto del *civis* che potesse sostituirlo.



Indubbiamente, con un governo di questo tipo, la partecipazione dei *cives* alla direzione effettiva della Repubblica si ridusse notevolmente, ma il gioco politico rimase aperto, perché l'*élite* cittadina fu sempre attraversata da profonde divisioni. Infatti, ci fu un accordo circa la necessità di dare un governo forte alla Repubblica, ma ciò ovviamente non escludeva un'intensa e fisiologica lotta politica per la conquista della *leadership*.

Questo conflitto presente all'interno dell'*élite* si ripercuoteva sull'intero assetto politico-istituzionale della Repubblica, instaurando un circolo vizioso: le varie componenti dell'*élite* ricercavano appoggi politici presso ampi settori del *reggimento*; quest'ultimi, a loro volta, erano ben felici d'inserirsi nello scontro che avveniva al vertice, se c'era la possibilità d'ottenere un consistente avanzamento politico ed economico-sociale. Da qui le reti d'alleanze, spesso trasversali ai Monti.

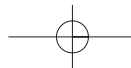
Inoltre, circa il *magnifico* Pandolfo Petrucci, ritengo che quest'ultimo sia stato eccessivamente identificato con quel periodo, con quel tipo di governo. Le svolte politiche che contrassegnarono la fine del '400 senese ebbero origine da motivazioni profonde, complesse, che andavano ben al di là delle ambizioni personali del Petrucci.

Pandolfo, indubbiamente, lavorò molto per crearsi una propria egemonia politica, utilizzando mezzi spregiudicati e, all'occorrenza, pure spietati, ma, torno a ripeterlo,

l'assetto politico-istituzionale senese del tardo Quattrocento fu il risultato di un travaglio prolungato e collettivo.

Infatti, il problema di fondo, come ho ricordato all'inizio, riguardava il tipo di governo che si voleva dare alla Repubblica. "Vivere per consigli" o "per Balia" equivaleva ad una scelta politica precisa: governo largo o stretto (oppure forte). Nel 1487, dopo una lunga serie di conflitti, s'instaurò un tipo di governo che, nonostante le molteplici svolte politiche (alcune delle quali drammatiche), fu caratterizzato da una innegabile continuità.

Ma dai primi anni '20 del '500 l'*élite* si trovò in una situazione di crescenti difficoltà, perché le grandi *tribolazioni d'Italia* (come si ricordava spesso nei documenti) aumentarono a dismisura la conflittualità presente all'interno del *reggimento* circa la conduzione della politica estera e, dopo la caduta del regime, avvenuta nel 1525, si ripropose, paradossalmente, una situazione simile a quella di quasi cent'anni prima, cioè con vari schieramenti politici che si scontravano riguardo al tipo di governo da dare alla Repubblica e che ricercavano referenti esterni per imporsi ai danni dei loro avversari interni. Il fenomeno del fuoruscitismo, inoltre, raggiunse dimensioni preoccupanti. Ma la continua ricerca di referenti esterni nell'ambito del grande conflitto franco-asburgico per la supremazia in Italia portò la Repubblica al disastro finale.



# Antonio Federighi e Papa Pio II

## *La nascita dell'architettura rinascimentale a Siena*

di MIRELLA CIRFI WALTON

in "Rivista di Studi Italiani" Toronto, Ontario 11 February 1998

(traduzione di SILVIA RONCUCCI)

Risalendo la ventosa strada che raggiunge la città medievale di Siena, si offre allo sguardo il fascino sereno di una città che ha attraversato i secoli. Siena è sempre stata considerata un gioiello del Medioevo custodito dalle colline toscane nell'attesa di essere scoperto. Il suo sapore medievale è indiscutibile; pochi infatti hanno messo in dubbio questo carattere saliente. Quando si confronta Siena a Firenze, per esempio, si identifica la seconda con il "Rinascimento" e la prima con il "Medioevo".

Questa semplificata descrizione di Siena è indubbiamente non del tutto esatta, dato che la città è sia medievale che rinascimentale, ma anche se tale definizione può far inarcare le sopracciglia a qualcuno, questo articolo intende dimostrare come il Rinascimento sia emerso a Siena attraverso il diretto patrocinio di Papa Pio II (1458-1464) e il suo architetto di fiducia Antonio Federighi (1420-1483).

### *Pio II e il Quattrocento*

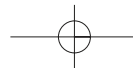
Entusiasta della salita al soglio pontificio, Enea Silvio Piccolomini, divenuto Pio II, pensò subito di circondarsi degli architetti e degli artisti più apprezzati del suo tempo. In pochissimi anni fece ricostruire totalmente il suo paese natale, Corsignano, a cui dette il nome di Pienza, e offrì al mondo la prima città dotata di un piano urbanistico rinascimentale. Il suo program-

ma includeva infatti l'aggiornamento edilizio di Roma, Siena e Pienza<sup>1</sup>. Prima di divenire pontefice nel 1458, aveva trascorso circa quarant'anni lontano dalla sua terra natale, ricoprendo vari incarichi per diversi papi e come segretario dell'imperatore Federico III. Fu in quel periodo che il Piccolomini subì l'influenza dell'architettura austriaca, tedesca e del Nord Italia, e una visita a Firenze negli anni '40 fece crescere in lui l'attrazione verso lo stile "moderno", messo in atto da Cosimo il Vecchio a Palazzo Medici. Già nei *Commentarii* Pio II esponeva analiticamente le sue idee sull'architettura e più tardi metterà in pratica ciò che aveva immaginato molti anni prima.

La paternità degli edifici quattrocenteschi è sempre stata dubbia. In questo periodo l'ideazione di un edificio si attribuiva solitamente al committente della costruzione, di rado il nome dell'architetto era connesso ad un progetto specifico. Il Quattrocento fu celebre anche per i suoi straordinari mecenati, come Pio II, i Medici a Firenze, i Gonzaga a Mantova, o anche scellerati come Sigismondo Malatesta a Rimini. Una volta che il progetto era stato approvato dal committente, l'architetto era diretto responsabile della costruzione, oppure assegnava ad un supervisore qualificato il compito di seguire il lavoro fino al suo completamento. Per determinare una possibile paternità, in questo periodo, gli studiosi fanno accurate analisi stilistiche dei

<sup>1</sup> Vedi l'accurata ricerca su questa campagna edilizia in RUTH RUBINSTEIN, *Pius II as A Patron of Art*

(London University, Courtauld Institute of Art, 1957).



diversi edifici. Inoltre, se si ha fortuna, gli archivi possono conservare il nome del responsabile dei disegni preliminari o dell'effettiva realizzazione di un progetto. Nel caso di Pio II si possono attribuire ai celebri nomi di Bernardo Rossellino e Leon Battista Alberti i lavori più famosi da lui commissionati a Pienza e Roma<sup>2</sup>.

Quando si considera Siena nel Quattrocento si deve scavare però un po' più a fondo. Proprio durante il regno di Pio II fece la sua prima vera comparsa l'architettura del Rinascimento senese, che ha ricevuto purtroppo scarsa attenzione da parte degli studiosi. Siena fu il luogo di sosta preferito da Pio II durante le sue numerose visite papali fuori dallo Stato della Chiesa. I Piccolomini, che appartenevano al ceto nobiliare senese, erano stati esiliati dalla città prima della nascita di Enea Silvio, avvenuta nel 1405, ma l'attaccamento di Pio alla città natale era rimasto come un motivo d'onore della famiglia.

Divenuto papa, Pio II volle subito restaurare il buon nome e il ruolo familiare finanziando una serie di monumenti in diversi punti rilevanti all'interno delle mura di Siena. Fu perciò la forte volontà programmatica di Pio II che introdusse il Rinascimento a Siena e questo avvenne durante il suo papato<sup>3</sup>.

### *Antonio Federighi (1420 -1483)*

Nascosti fra numerosi edifici tipici del Medioevo senese, ci sono alcuni palazzi e chiese dalle interessanti caratteristiche architettoniche. Questi lavori, tutti in stile rinascimentale, possono essere attribuiti al Federighi. Due attribuzioni certe sono il coronamento della Cappella in Piazza

(1460-1470) e la Loggia del Papa (c.1460-1466); altri edifici che portano i tratti distintivi della sua maniera e che possono essere considerati parte della sua opera sono ad esempio il Palazzo delle Papesse, la Cappella del Palazzo dei Diavoli e Santa Maria delle Nevi. Ulteriori opere indubbiamente commissionate da Pio II, come gli interventi del Federighi nella Basilica di San Francesco e nel Palazzo Arcivescovile, sfortunatamente non sono sopravvissute.

La data e il luogo esatto di nascita di Antonio Federighi sono incerti, sebbene Elinor Richter abbia suggerito che potrebbe essere nato a Siena attorno al 1420<sup>4</sup>. È certo, però, che fu allievo di Jacopo della Quercia ed apprese da lui i motivi classicheggianti del suo stile. Federighi fu assunto dall'Opera del Duomo (OPA) non prima del 1438 e continuò nel suo apprendistato fino a raggiungere il grado di maestro nel 1445<sup>5</sup>.

Si è ipotizzato che abbia ottenuto l'importante posizione di capomastro del Duomo di Orvieto grazie alla raccomandazione di Pietro del Minnella, con cui aveva lavorato in precedenza. È stato inoltre dimostrato da Bruno Mantura che Federighi svolse un ruolo cruciale nei restauri di Sant'Ansano in Castelvecchio, negli anni '40 del Quattrocento<sup>6</sup>.

Il suo primo viaggio documentato a Roma ebbe luogo nel 1448. Federighi fu chiamato alla corte di Nicola V, dove indubbiamente incontrò Alberti e Rossellino che stavano lavorando per il Papa, ma il motivo della convocazione non è noto. Può aver fatto un altro viaggio a Roma nell'anno giubilare del 1450 (Richter, 10) e ad un terzo e ultimo viaggio nel 1480 allude Peleo Bacci<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Del suo programma edilizio a Roma non rimane niente. (RUBINSTEIN, p. VIII.).

<sup>3</sup> Questo è il primo di una serie di articoli che tratterà gli importanti lavori architettonici progettati o supervisionati da Antonio Federighi a Siena e in Toscana.

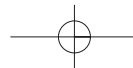
<sup>4</sup> ELINOR RICHTER, *The Sculpture of Antonio Federighi* (Columbia University, 1984), p.10.

<sup>5</sup> JOHN PAOLETTI, *Quercia and Federighi*, "The Art Bulletin" (September 1968), L, 3, p. 281; c.f. Richter, p. 10.

<sup>6</sup> Si veda *Contribuito ad Antonio Federighi*, "Commentari: Rivista di Critica e Storia dell'Arte", XXIX, (1968), pp. 88-110.

<sup>7</sup> Peleo Bacci stava preparando una monografia su Antonio Federighi nei primi anni trenta del





I viaggi a Roma sono cruciali per comprendere l'evoluzione stilistica del Federighi architetto. Senza un contatto diretto con le antichità romane difficilmente la sua opera avrebbe mostrato una così profonda comprensione dello stile classico; anche un possibile incontro con Alberti e Rossellino potrebbe averlo influenzato, contribuendo in tal modo a determinare la sua posizione di progettista innovatore. Federighi dovrebbe aver conosciuto Alberti nella primavera o nell'estate del 1443, quando il grande architetto accompagnò a Siena Papa Eugenio IV e vi rimase per sette mesi<sup>8</sup>.

Non sorprende che nel 1458 Enea Silvio Piccolomini, neoeletto papa Pio II, abbia scelto Federighi come suo progettista di fiducia in Siena. Il Piccolomini può aver conosciuto Federighi durante l'anno giubilare, quando ambedue erano a Roma, ed è accertato che i due si incontrarono di nuovo più tardi lo stesso anno, quando Piccolomini fu nominato vescovo di Siena, il 23 settembre 1450. Probabilmente questo primo contatto nel 1450, così come la sua posizione di capomastro dell'OPA, crearono le condizioni per assicurare al Federighi il ruolo di architetto personale di Pio II.

Sempre nel 1450 Federighi fu elevato al rango di capomastro del Duomo di Siena, posizione che tenne fino a che non fu rimosso nel 1480. Il conto personale di Federighi, come si vede nella sua presentazione della lira di quell'anno, suggerisce che fu mandato via dall'OPA per motivi politici. È evidente che non aveva più il pieno supporto di famiglie influenti, come i Piccolomini e gli Spannocchi (Bacci, 410; Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte Senese* [Siena: Onorato Porri, 1856];

ristampa del 1968, II, Doc. N° 310, 436), il che sembra plausibile, visto che nel 1480 stava iniziando un periodo di forti turbolenze politiche nella storia di Siena<sup>9</sup>. Ancora nell'ultima parte del 1480 fu ingaggiato un nuovo *operario* dall'OPA, Alberto Aringhieri, che aveva progetti diversi per l'officina del Duomo, e che espresse avversione per il Federighi. Questi ben presto fu messo in ombra da artisti più giovani, come Giacomo Cozzarelli e Giovanni di Stefano, che avrebbero assecondato l'Aringhieri nell'attuazione dei suoi ambiziosi piani per il Duomo.

Gli anni '60 del Quattrocento sono giustamente ritenuti i più produttivi del Federighi architetto. Non prima del Gennaio 1460 gli erano state commissionate le Logge del Papa, il che ovviamente interessava anche il consiglio cittadino, che avrebbe voluto che fosse il Vecchietta a ottenere il contratto, ma Pio II si rifiutò di accettare il modello da lui proposto e la sua decisione fu irremovibile. Durante questo periodo Federighi supervisionò più progetti contemporaneamente: si occupò del maestoso Palazzo delle Papesse, della Cappella e del Palazzo dei Diavoli, costruì la propria residenza privata, progettò il coronamento della Cappella in Piazza, curò la ristrutturazione del Palazzo Arcivescovile e della Basilica di San Francesco. Supervisionò inoltre il completamento della facciata di Santa Caterina in Fontebranda, usando il disegno rilevato da Francesco di Duccio del Guasta nel 1464. Eresse, sempre nel 1464, il palazzo in via Sallustio Bandini e il Palazzo Calusi Giannini durante il decennio successivo.

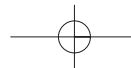
Insieme ad altri artisti e architetti di rilievo

Novecento. Questa monografia, vicina alla conclusione, fu menzionata nell'edizione del 1936 del volume: *Francesco di Valdambrino: Emulo del Ghiberti e Collaboratore di Jacopo della Quercia* (Siena: Istituto Comunale d'Arte e di Storia, MCMXXXVI-V°.) Nel 1993 ho tentato di individuare il manoscritto non pubblicato. Ho esaminato le filze del fondo Bacci a Pistoia, ho cercato a fondo negli archivi dell'Istituto Statale d'Arte e della Biblioteca Comunale di Siena e non ho trovato niente. Anche le mie ricerche

nell'Archivio di Stato di Siena, dove Bacci lasciò altri documenti riguardanti il suo ruolo di Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna di Siena fino alla sua morte nel 1950 non hanno avuto successo.

<sup>8</sup> GIROLAMO MANCINI, *Vita di Leon Battista Alberti*, (Roma: Bardi, 1967), p. 255.

<sup>9</sup> Per un resoconto di questo periodo si veda MARIO ASCHERI, *Renaissance Siena (1355-1559)* (Siena: Nuova Immagine, 1993).



vo Federighi fu attivo nella costruzione della Rocca di Sarteano tra il 1467 e il 1474, periodo in cui può aver progettato e costruito pure la facciata della chiesa quattrocentesca di San Francesco. È molto probabile che abbia lavorato nel cinquecentesco Palazzo Piccolomini a Sarteano, di proprietà della sorella di Pio II, Laudomia; inoltre, poiché sono visibili forti paralleli fra la chiesa di Sarteano e il Duomo di Pienza, è possibile che il Federighi abbia saltuariamente assistito il Rossellino tra il 1458 e il 1462 nella città natale di Pio II<sup>10</sup>.

Nel 1471 Giovanni Cinughi, primo vescovo di Pienza, effettuò un pagamento per la chiesa dedicata a Santa Maria delle Nevi in Siena, edificio in cui è evidente la mano del Federighi. Negli anni '70, periodo in cui l'artista fu incaricato di eseguire la tarsia del Duomo, era in atto la progettazione della cappella dedicata a San Giovanni, concepita come sede della reliquia del braccio del santo, in cui i basamenti (1482) a sostegno delle colossali colonne all'entrata sono stati considerati lavori di Antonio Federighi e Giovanni di Stefano.

Un'istanza firmata da Federighi nel 1480 lo indica come *operario* dei Bottini. Tuttavia mancano testimonianze da parte di questo importante ufficio che indichino Federighi come depositario di tale incarico civico, funzione cruciale per Siena, della quale sono stati responsabili personaggi del livello di Francesco di Giorgio<sup>11</sup>.

La ragione dell'omissione nelle cronache non è chiara. Forse l'oscuramento politico del Federighi in quegli anni può spiegare il

conseguente silenzio delle cronache. L'ultimo lavoro di Antonio, firmato 1482, fu la *Sibilla Eritrea*, una sezione del monumentale programma decorativo del pavimento del Duomo ideato dall'Aringhieri.

È impensabile che un uomo al servizio dell'OPA per quarantatré anni, e che ne era stato a capo per trentatré, potesse essere piombato in tale disgrazia. Certamente era stato un personaggio importante, se aveva attratto l'attenzione del Papato ed ottenuto commissioni da potenti protettori. La rovina del Federighi può essere stata una diretta conseguenza della cacciata dal governo di Siena dell'ordine dei Riformatori, nel 1480: molti dei suoi committenti, che appartenevano a questo autorevole ente, decadde dal potere e furono esclusi dalle funzioni di comando.

### *I primi edifici rinascimentali a Siena*

Siena, come Firenze, conobbe una vera mania edilizia nel Cinquecento e alla metà del secolo l'incremento delle residenze di singole famiglie fu considerevole<sup>12</sup>. Con la loro volontà di espansione queste abitazioni - veri e propri palazzi - avrebbero ben presto preso il posto delle botteghe private e delle case dei meno privilegiati. I palazzi erano le grandi dimore urbane delle famiglie nobili senesi ed era normale che i ricchi patrizi chiedessero al governo di Siena il permesso di comprare le proprietà che circondavano i loro possedimenti, in modo da consentirne l'ampliamento.

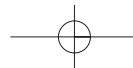
Gli Spannocchi e i Piccolomini erano

<sup>10</sup> Questo argomento è dimostrato nella mia tesi, *Antonio Federighi - Architetto* (University of Toronto, 1996). Un articolo dedicato a Sarteano e Pienza è in procinto di uscire.

<sup>11</sup> L'*Operario* dei Bottini era una delle più importanti funzioni civiche tenute a Siena. La complicata missione di ottenere acqua da far confluire in Piazza del Campo fu alla fine portata a termine nel 1343. La piena responsabilità di questo incarico ricadeva nel capomastro dell'Opera del Duomo le cui mansioni includevano la supervisione dei lavori civici. I bottini erano un complesso sistema di acquedotti sotterranei che attraversava per circa venticinque chilometri tutta la città di Siena. Iniziati a costruire nel tre-

dicesimo secolo, questi acquedotti fornivano acqua fresca a numerose fonti. In quel periodo l'acqua non era usata solo a scopi domestici ma anche per la lucrosa industria laniera. Come l'acqua fornita in città, anche le fonti erano una parte essenziale del sistema difensivo di Siena. La Hook ritiene che ogni fonte fosse anche un forte punto strategico o una "mini-fortezza". Le fonti che si trovano fuori dalle mura cittadine -quasi nel ruolo di antiporti - e le fonti interne servivano come "piccole fortezze pubbliche".

<sup>12</sup> RICHARD A. GOLDTHWAITE, *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, "American Historical Review", 77, (1972), p. 977. Firenze conobbe un'in-



solo due delle numerose famiglie nobili che crearono sontuose abitazioni cittadine. La comparsa dei palazzi rinascimentali a Siena può essere accreditata ad una persona in particolare, papa Pio II che, ispirato da Cosimo il Vecchio, utilizzò l'architettura per accrescere il proprio potere.

Pio II fece erigere molti palazzi durante il suo breve pontificato (1458-1464). Dopo aver adottato legalmente le famiglie delle sorelle, che assunsero in tal modo il cognome Piccolomini, provvide a costruire per loro palazzi a Pienza, Siena e Sarteano. Il che, ovviamente, spinse gli altri nobili a erigere analoghi edifici di famiglia. Negli anni Sessanta si verificò un netto incremento nel numero di residenze private "minori". Sarebbe stato presto visibile a Siena un crescente utilizzo di elementi classici in queste abitazioni private, direttamente ispirate al Palazzo delle Papesse di Caterina Piccolomini (1460).

La facciata senese degli anni Sessanta iniziò a incorporare un bugnato nel pianterreno, ad allineare con precisione il portone principale sulla fila perfettamente bilanciata delle finestre del piano nobile, mentre colonne di ispirazione classica potevano scandire questo piano e quello superiore. Anche se Siena manifestò un nuovo corso nel design architettonico, non fu del tutto seguito il più severo modello fiorentino.

Il Rinascimento giunse a Siena soltanto tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta. A differenza di ciò che era avvenuto a Firenze, dove molte delle vecchie abitazioni erano state abbattute per lasciar spazio ad edifici in grande scala, Siena non era pronta a cancellare la propria storia. A Siena le forme classiche furono consapevolmente incorporate in un radicato ambiente medievale e questa combina-

zione stilistica funzionò molto bene e fu applicata con successo, basti da esempio il Palazzo delle Papesse con le sue bifore senesi leggermente arcuate. Pio II ebbe ancor più successo nel suo nuovo Duomo di Pienza. La facciata rinascimentale del Duomo avrebbe mascherato l'interno di ispirazione gotica, dove soffitti a volta, pareti bianche traforate da vetrate dipinte a sesto acuto e un deambulatorio dietro l'altare, avrebbero soddisfatto la sua nostalgia degli anni in Austria.

### *Federighi architetto*

Quando Pio II chiamò Federighi come architetto capo che supervisionasse i suoi progetti costruttivi a Siena, sapeva di aver scelto qualcuno che era anche esperto dello stile che stava cercando di promuovere a Pienza e Roma. La sua vicinanza a Firenze e i precedenti viaggi a Roma gli avevano fornito l'esperienza visiva richiesta per portare le armoniose forme dell'antichità a Siena, e i molti anni di lavoro come ragguardevole scultore, seguendo lo stile del suo maestro Jacopo della Quercia, furono utili anche per la sua carriera di architetto. Fu capace di lavorare contemporaneamente in ambedue i settori con uguale competenza, incorporando il nuovo vocabolario classico nella consolidata architettura medievale della città, secondo quello che alla fine sarebbe stato definito lo "stile eclettico" di Antonio Federighi.

L'Artista probabilmente fu molto vicino all'eclettismo di Leon Battista Alberti, che prese in prestito motivi romani e li adattò all'ambiente toscano<sup>13</sup>. La maniera peculiare del Federighi è piacevolmente visibile in scultura, dove unisce figure diverse per formare pezzi di gusto classico, come le acqua-

credibile crescita nella costruzione di tutti i tipi di edifici dal 1450 ai primi anni del Cinquecento. Goldthwaite afferma che nessun'altra città in Europa, dal Medioevo, vide questo tipo di crescita. Durante il XV secolo circa cento palazzi privati furono costruiti nella sola Firenze. Anche Siena ebbe un incremento edilizio in questo periodo, ma non in

modo così rilevante come Firenze.

<sup>13</sup> Per un discorso sull'eclettismo di Alberti, si veda CHRISTINE SMITH, "Norm Versus Innovation: The Problem of the Middle Ages", in *Architecture in the Culture of Early Humanism, Ethics, Esthetics, and Eloquence, 1400-1470*. (New York and Oxford: Oxford University Press, 1992).





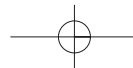
Fig. 1  
Sermone di San Bernardino in Piazza del Campo  
Sano di Pietro, 1430.

santiere nelle Cattedrali di Orvieto e Siena. L'importante non era imitare con precisione le immagini romane così come le aveva viste, bastava introdurre elementi classici in una tradizione senese ben definita, prevalentemente gotica. Il che, come vedremo, non gli creò problemi, perché ciò che avrebbe fatto ad un edificio preesistente, come la Cappella di Piazza, era un "ammodernamento" basato sull'aggiunta di archi a tutto tondo e di fregi all'antica, oppure di elementi classici come modanature a dentelli. Questo innovativo metodo progettuale collocava Federighi in una posizione diversa da quella degli altri architetti senesi della sua generazione.

### *Il coronamento della Cappella di Piazza (1460-1470)*

Ogni discorso su Antonio Federighi sarebbe incompleto se non si facesse menzione del suo lavoro più famoso, il Coronamento della Cappella di Piazza (1460-1470). La cappella fu iniziata nel XIV secolo come ex voto per la Vergine in seguito alla grande pestilenza del 1348. Nel 1352 il Comune di Siena ordinò che un altare fosse annesso alla Torre del Mangia e nel 1376 furono collocati i ponteggi dal capomastro dell'OPA, Giovanni di Cecco. Una semplice copertura con la funzione di tetto fu posta temporaneamente sui capitelli fogliati dei pilastri, come si vede nel dipinto di Sano di Pietro *La predica di San*





*Bernardino in Piazza del Campo* (1430) (Figura 1), che mostra chiaramente dove arrivano i pilastri di Cecco nel 1376.

La decorazione dell'altare esterno sembra atipica. È stato notato che la cappella quattrocentesca aveva un aspetto fiorentino<sup>14</sup>. La più vicina loggia contemporanea che Giovanni di Cecco e Antonio Federighi possono aver conosciuto era la Loggia del Bigallo di Alberto Arnoldi (1352-61), anche essa a Firenze (Figura 2). La cappella fiorentina a tre lati è composta da archi a tutto sesto; quadrifogli decorano l'archivolto e la faccia dei pilastri che sostengono gli archi.

Tre nicchie coronate di archi a sesto acuto sono state inserite nel piano superiore sopra all'arco frontale della Loggia del Bigallo, in ciascuna *aedicula* c'è la statua di un santo. Le nicchie esterne con santi, un modulo affermatosi in Orsanmichele a Firenze, sarebbero divenute di moda anche a Siena, ad esempio nei pilastri della Cappella di Piazza e della Loggia della Mercanzia.



Fig. 2  
Loggia del Bigallo, Firenze; Alberto Arnoldi (?), 1352-61

La cappella senese rimase incompleta finché il 4 marzo 1460 fu decretato di inserire il coronamento tra le priorità dell'OPA. A questo fine sarebbe stata assegnata all'Opera la responsabilità di completare la copertura del sacello entro un anno.

“quod Opera maioris ecclesie nostre magnifice civitatis teneatur et obligata sit in tempus unius anni proximi venturi fulcire, facere et finire dictam capellam secundum designum ordinatum bene et honorabilem, de marmo bono et aliis necessariis omnibus suis expensis.” (c.f. Cirfi Walton, 19).

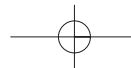
Dunque Antonio doveva finire la cappella “entro un anno”, ma l'impresa alla fine ne avrebbe richiesti ben dieci. Non si conoscono disegni del coronamento, ma si può dire che il risultato finale fu “un disegno armonioso e mirabile”, fatto con il marmo migliore, probabilmente di Carrara. I ponteggi furono smantellati il 3 agosto 1470, giorno in cui fu registrata una spesa per insalata e frutta da donare agli operai del cantiere, il che significava che il coronamento era stato definitivamente completato.

Questo coronamento è ritenuto da alcuni “in stile pienamente rinascimentale”. L'uso di motivi classici non aderisce a nessuna formula prescritta, come sarebbe stato l'approccio alla fine del XV secolo. Federighi incorporò sapientemente elementi dalla Roma antica, che aveva visto di persona, in una struttura in puro stile gotico senese, adattando o reinventando con abilità motivi classici per rispondere ai suoi specifici bisogni costruttivi. È questa una delle sue qualità meno comprese. Per Federighi non c'era bisogno di copiare dall'antica Roma, perché egli prendeva in prestito elementi che potevano essere applicati a progetti diversi.

Il risultato fu un successo pieno. Il coronamento può essere considerato il suo capolavoro. Alcuni studiosi, che hanno accettato l'ipotesi che Federighi abbia progettato la struttura, ma non alcuni dei rilievi, non hanno capito la sua innegabile capa-

<sup>14</sup> JUDITH HOOK, *Siena: A City and its History*.

(London: Hamish Hamilton, 1979), p. 97.



cità inventiva. Devono solo guardare la Cappella del Palazzo dei Diavoli o i panca-  
li delle Logge della Mercanzia e di quelle  
del Papa o le acquasantiere del Duomo di  
Siena, creazioni che mostrano compren-  
sione del classico e capacità a trasferire questa  
conoscenza nella pietra.

Guardando la cappella da una certa  
distanza si nota che i pilastri, completati nel  
1376, avrebbero dovuto formare un quadra-  
to quando gli fu data una copertura piana  
(Figura 3). La cappella non è una struttura  
autonoma ed è connessa al lato sinistro  
della facciata del Palazzo Pubblico. I suoi  
tre lati in marmo sporgono dal Palazzo  
poco a sinistra dell'entrata del museo.  
Federighi ha aumentato l'elevazione del  
tetto di una misura a metà dell'altezza dei  
pilastri esistenti. I quattro pilastri suppl-  
mentari, che sormontano quelli già esisten-  
ti, allungano il quadrato fino a farlo diveni-  
re un rettangolo. Tra questi nuovi pilastri  
c'è ampio spazio per inserire un arco a tutto  
sesto su tutti e tre i lati. La struttura è resa  
anche più alta dall'aggiunta di un'imponen-  
te trabeazione.



Fig. 3  
Cappella di Piazza del Campo, Siena;  
Antonio Federighi, 1460-1470

Alcune nicchie, fatte per completare  
quelle gotiche in basso, sono incassate nella  
fronte di ciascun pilastro e i piedistalli che  
le supportano sono stati decorati con diver-  
si motivi vegetali e figurati. Secondo uno

studioso senese, figure autonome dovevano  
occupare tutte le nicchie della cappella, ma,  
sfortunatamente, ciò non avvenne. Delle  
dodici statue commissionate per i pilastri  
inferiori, solo dieci o undici furono realiz-  
zate. Nel tempo alcune furono tolte, perché  
consumate o danneggiate, e oggi ne riman-  
gono solo sei<sup>15</sup>.

I timpani sopra gli archi sui tre lati sfog-  
giano vivaci ghirlande e nastri che girano  
liberamente sulla superficie (i motivi delle  
ghirlande con nastri svolazzanti o festoni  
vegetali con nastri sono propri del reperto-  
rio classico di Federighi, che per primo li  
introdusse a Siena). Tra le ghirlande sono  
collocati stemmi cittadini con gli emblemi  
della Balzana e del Leone Rampante. Le  
parti centrali dei timpani nord e sud hanno  
ciascuna un vaso con un piedistallo da cui  
fuoriescono diversi tipi di fantasiose foglie.  
La facciata principale, il cui arco ha una  
luce più ampia dei due archi laterali, non ha  
posto nel centro per il motivo del vaso e  
l'ampia luce formata dai conci lascia spazio  
per due sole ghirlande.

Il coronamento della cappella è forse il  
più classico, in senso letterale, dei monu-  
menti. Federighi applicò per la prima volta  
il motivo romano del grifone nel fregio  
della Cappella di Palazzo dei Diavoli nel  
1460. Si pensa che possa aver visto un fre-  
gio con grifoni e candelabri nel Tempio del  
divino Antonio e Faustina (141 a. C),  
durante un viaggio a Roma dieci anni prima  
(Figura 4)<sup>16</sup>.

Come nel fregio della cappella senese, il  
gruppo di grifoni nel coronamento guarda  
verso il vaso e dove ci sono due grifoni  
affrontati Federighi ha intrecciato le loro  
code. Motivo che si ritroverà alla base del-  
l'entrata della Cappella di San Giovanni in  
Duomo (Figura 5). Le code intrecciate non  
sono evidenti nel sacello del Palazzo dei  
Diavoli o nel Tempio dei Divi Antonio e

<sup>15</sup> PIERO TORRITI, *Tutta Siena*. (Firenze: Bonechi  
1992), p. 30.

<sup>16</sup> Il Tempio dei Divi Antonio e Faustina che si  
trova nel Foro Romano fu convertito in chiesa cattoli-  
ca nel 1602 ed è ora conosciuto come San Lorenzo  
Miranda. L'antico fregio con grifoni e candelabre si

può ancora vedere nonostante la facciata barocca che  
copre totalmente il frontone originale del tempio  
romano. L'intero fregio è chiaramente visibile nei due  
lati del tempio. Federighi dovette usare la stessa idea  
nella Cappella dei Diavoli (Per una più ampia descri-  
zione si veda CIRFI WALTON, pp. 48-62).



Fig. 4  
Tempio di  
Antonio e  
Faustina,  
Roma.

Faustina. Il becco del grifone simile a quello di un falco è visibile in tutti i monumenti del Federighi: questo tipico motivo antico, che diventerà la sua firma, è ispirato dalle rovine romane e fu introdotto a Siena proprio dall'artista.

L'11 agosto 1468 iniziava la costruzione della volta. La copertura metallica fu aggiunta nel 1470 e con esso la Cappella in Piazza era definitivamente completata. Tommaso Fecini, cronista senese, scrisse nel suo diario "1470... [lacuna] D'Agosto fu finita la capella di marmi e tetto di piombo a piei la torre del Canpo"<sup>17</sup>. Come accennato precedentemente il rinfrasco di frutta e insalata offerto agli operai indica la fine dell'opera; per esso si pagò debitamente e la spesa è indicata nell'archivio del Comune "E a dì 3 [d'agosto 1470] s. 3 dati per insalata et frutta quando ebbero disarmata l'armadura della capella." Seguono 3 pagamenti di d. 8 sino all' 8 agosto" (c.f. Cirfi Walton, 20).

Alcuni studiosi, fino al 1949, hanno negato che la cappella, specialmente il fregio, possa essere attribuita al Federighi. Piero Sanpaolesi ha riferito questo monumento - come quello di Palazzo dei Diavoli - a Giuliano Turapilli, perché, al tempo in cui scrisse il suo "Aspetti dell'architettura del Quattrocento a Siena e Francesco di

Giorgio"<sup>18</sup>, non c'erano documenti che dimostrassero viaggi del Federighi a Roma. In seguito alle pionieristiche ricerche del Paoletti e della Richter - 1974 e 1984 - è oggi comprovato che il Federighi acquisì una conoscenza diretta delle antichità romane. Pertanto non è difficile collocare un tale raffinato esempio di classicismo tra le numerose creazioni del Federighi.



Fig. 5  
Fronte anteriore del piedistallo di destra nella Cappella di San Giovanni, Siena - Duomo: attribuito a Antonio Federighi (1480).

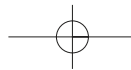
### Conclusione

In questo breve articolo ho cercato di presentare il vastissimo argomento dell'architettura rinascimentale a Siena durante il pontificato di Pio II e inoltre di ridefinire la carriera di architetto di Antonio Federighi, che è stata messa in ombra da altri. Mentre la sua posizione come importante scultore del primo Rinascimento è stata oggetto di ampie ricognizioni, ancora poco si conosce della sua opera di architetto. Il contributo del Maestro all'architettura senese nel Quattrocento ne costituisce una parte essenziale e il fatto stesso che sia stato scelto personalmente da uno dei maggiori umanisti del Rinascimento, Enea Silvio Piccolomini, suggerisce il non modesto significato del ruolo svolto da Antonio Federighi durante la sua vicenda artistica.

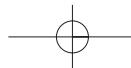
<sup>17</sup> "Cronaca senese di Tommaso Fecini [1431-1479]," in *Rerum Italicarum Scriptores XV*, ed. Alessandro Lisini e Fabio Iacometti (Bologna: n.p., 1931-39), II, p. 871.

<sup>18</sup> PIERO SANPAOLESI, "Aspetti dell'architettura del Quattrocento a Siena e Francesco di Giorgio," in *Studi Artistici Urbinati* (Urbino: Istituto d'Arte per il libro, 1949), p. 158.









# Il ritrovato altare del Crocifisso nel Duomo di Siena

di BARBARA TAVOLARI

È curioso. Quando si ripercorre la storia artistica di certi monumenti, capita a volte di rinvenire le sorprese più felici “nascoste” proprio lì, nel luogo stesso per cui sono nate, celate alla vista da stratificazioni culturali che ne testimoniano le complesse vicende storico-artistiche succedutesi nel corso dei secoli. Così è avvenuto in questo scorcio d'estate, quando in poco più di due settimane sono venute alla luce presso l'altare del Crocifisso due straordinarie opere d'arte quattrocentesche: una tavola dipinta e un affresco, raffiguranti entrambi due angeli dolenti come quelli che solitamente si trovano ai lati del Cristo sulla croce.

La speranza, propria di ogni storico dell'arte, di un fortuito ritrovamento di un'opera è divenuta in questo caso sorprendente certezza. Ritornare ad un passato, di nuovo chiaramente visibile, diviene esperienza ricchissima e affascinante. La riscoperta permette di percepire in maniera ancora più forte la grandezza di questo meraviglioso tempio che è la cattedrale di Siena, raccogliendone i ricordi degli antichi maestri d'arte.

Ma andiamo con ordine e proviamo a ricostruire la storia di questo recupero. Siamo nel transetto destro, all'altare così detto del Crocifisso, descritto negli inventari quattrocenteschi presenti nell'archivio dell'Opera della Metropolitana come: “Uno altare senza tavola con un Crocifisso rilevato in croce, da lato figure di nostra Donna et di sancto Giovanni rilevate”<sup>1</sup>.

La descrizione riportata nell'inventario, benché sommaria, permise a Peléo Bacci di identificare le statue della Madonna e di San Giovanni con quelle presenti presso la chiesa di San Pietro a Ovile. Queste erano state commissionate dall'Operaio Caterino di Corsino nel settembre del 1414 a Domenico di Niccolò dei Cori, per essere poste nella cappella detta del Crocifisso, fondata da Galgano di Cerbone per la sua sepoltura<sup>2</sup>.

A seguito del rifacimento seicentesco dell'altare, le sculture lignee dei due dolenti, unitamente al Crocifisso, subirono numerosi spostamenti, che portarono allo smembramento del complesso scultoreo. Inizialmente poste nelle volte del Duomo, le statue furono collocate, alla fine del settecento, nel Battistero e poi ricoverate nella Chiesa di San Francesco. Nel 1816 furono rimosse nuovamente e trasferite nella Chiesa di San Pietro a Ovile dove rimasero fino al 1991. Il crocifisso invece, una volta rimosso dall'altare, venne portato in sacrestia dove rimase fino all'ultimo decennio del secolo scorso, quando, insieme ai dolenti, trovò nuova collocazione all'interno del Museo dell'Opera.

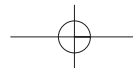
Oltre al suddetto complesso ligneo, sopra l'altare si trovava “una impeschiata con graticola di ferro, dentrovi la figura di nostro Signore in grembo a la nostra Donna, et sancto Giovanni et la Magdalena da lato rilevati, con grado di legno”<sup>3</sup>. La Pietà qui descritta si trova oggi sotto la

<sup>1</sup> S. BORGHESI – L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, 1898, p. 317

<sup>2</sup> P. BACCI, *Jacopo della Quercia-Nuovi documenti e commenti*, 1929, p. 52-58; Archivio Opera della

Metropolitana, *Testamenti, eredità e legati diversi*, 1848, doc. 10.

<sup>3</sup> S. BORGHESI – L. BANCHI, *op. cit.*, p. 317



Part. della fig. a p. 20.

mensa d'altare del prospetto della Libreria Piccolomini e venne realizzata dallo scultore umbro Alberto di Betto, incaricato del lavoro da Galgano di Cerbone il 21 gennaio del 1421<sup>4</sup>.

Risale alla metà del Seicento, invece, il disegno dell'altare così come oggi si offre ai nostri occhi. La Cappella del Crocifisso infatti, in quel periodo, fu investita di una nuova intitolazione in seguito alla sua concessione da parte dell'Opera Metropolitana alla famiglia Della Ciaia, che come attesta l'iscrizione sotto la mensa d'altare, era dedicata a San Filippo Neri. Assumendone il patronato la famiglia ritenne opportuno adeguare l'ornato alla rinnovata dedizione. Per il lavoro del nuovo altare venne incaricato Dionisio Mazzuoli, che vi lavorò dall'agosto del 1650 fino al maggio del 1651. La cappella venne del tutto manomessa: alla parete di fondo fu addossato un nuovo altare di gusto barocco, con colonne in onice, atto a contenere il nuovo dipinto raffigurante San Filippo Neri. La tela fu

allogata nel 1680 al pittore fiorentino Giovanni Maria Morandi dal gerosolimitano Angelo Della Ciaia, e collocata sull'altare solo nel 1687. Ma anche l'opera del Morandi non fu immune da dislocazioni. Sostituita nel 1869 dal dipinto di Luigi Mussini raffigurante San Crescenzo, venne trasferita prima in sacrestia, e successivamente in battistero, dove oggi possiamo ancora ammirarla. Il cambiamento della tela sull'altare è conseguente alla nuova dedicazione della cappella ad uno dei santi quattro protettori della città: San Crescenzo, il cui corpo fu traslato a Siena nel 1058 per richiesta del vescovo Antifredo. L'antico altare del giovane santo martire, decapitato a Roma durante le persecuzioni di Diocleziano per la sua indefessa fede cristiana, in origine era contiguo all'altare del Crocifisso, e presentava un ciclo di affreschi commissionato a Martino di Bartolomeo nel 1405 dall'operaio del duomo Caterino di Corsino, aventi per soggetto la storia della traslazione del corpo del santo<sup>5</sup>. Alla metà del seicento il rettore dell'Opera, Annibale Della Ciaia, per uniformare i lavori di ristrutturazione del transetto destro, alloggiò, nel giugno del 1651, il rifacimento dell'altare di San Crescenzo allo stesso Dionisio Mazzuoli, che aveva appena terminato di ristrutturare quello del Crocifisso. Il nuovo altare barocco venne dedicato a San Bernardino e una nuova tela ad opera di Mattia Preti fu ivi collocata nel 1675<sup>6</sup>. La nuova dedicazione dell'altare del Crocifisso a San Crescenzo probabilmente rispecchiava la volontà della comunità religiosa senese, desiderosa che uno dei santi quattro patroni fosse nuovamente ricordato in duomo con un proprio altare.

Dopo questa breve storia inerente l'altare del Crocifisso e le sue alterne vicende, esaminiamo adesso più da vicino le opere d'arte che qui sono state rinvenute.

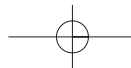
È la mattina del 28 agosto scorso. Gli operai dell'Opera Metropolitana, sotto la

<sup>4</sup> G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, vol. II, 1854, pp. 101-102

<sup>5</sup> E. ROMAGNOLI, *Biografi cronologia de' Bellartisti*

*senesi*, vol. IV, edizione anastatica 1976, pp. 42-43

<sup>6</sup> P. BACCI, *il pittore Mattia Preti a Siena*, in "Bullettino senese di Storia Patria", 1931, p. 7



*Lapide collocata sotto la mensa dell'altare.*

supervisione dei responsabili della stessa e dei funzionari della Soprintendenza, si apprestavano a smontare la tela di Luigi Mussini, che per opportuni interventi di restauro doveva essere trasferita in laboratorio. Immediatamente s'intuisce che qualcosa di nuovo sta per manifestarsi. Al di sotto della tela viene trovata un'altra opera d'arte. Si tratta di una tavola dipinta raffigurante due splendidi angeli dolenti che si stagliano su un cielo azzurro stellato. Ad una prima analisi stilistica Alessandro Bagnoli ha ipotizzato che l'autore del dipinto potesse essere riconosciuto nel Maestro dell'Osservanza, anche se, come ben sappiamo, in questi casi una decisiva conferma può venire solo dopo un'accurata indagine documentaria, accompagnata da un intervento di restauro che attraverso la pulitura della pellicola pittorica, possa fornire elementi di giudizio atti a permettere la piena rivelazione dell'autore che ha realizzato il dipinto.

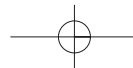
A seguito di ciò viene deciso di discendere dal proprio alloggio anche la tavola appena scoperta, per poterla così sottoporre ad un immediato intervento conservativo.

Siamo al 12 settembre. La scena si ripete. Dislocata la tavola quattrocentesca ecco apparire dalle antiche pietre del tempio, seppur frammentario, un grande affresco inserito nell'arco di fondo. Quand'anche consunto da numerosi interventi strutturali,

ciò che si presenta ai nostri occhi risulta di straordinaria bellezza. Un racconto certo spezzato, mutilo, depositato per secoli sull'intonaco ormai sbriciato dal tempo, ma da dove emergono ancora segni distintivi e colori cristallini: un blu notte prezioso come il lapislazzulo, il rosso del porfido e l'oro corroso dalle terre. Il soggetto raffigurato è il medesimo di quello presentato sulla tavola, ma a differenza di quest'ultima, che ha subito alcune ridipinture, e mi riferisco ad esempio al cielo turchino stellato, qui nulla è stato manomesso. Nessun intervento successivo alla realizzazione dell'affresco è infatti andato ad intaccare l'originalità dell'opera. La superficie, rimasta pochi decenni visibile ai fedeli, e forse già coperta nella seconda metà del Cinquecento, è infatti scevra da interventi di puliture e ridipinture.

La presenza documentata di un artista come Martino di Bartolomeo per gli affreschi nella cappella di San Crescenzo, attigua a quella del Crocifisso, che come detto poco sopra vennero realizzati dal pittore nel 1405, ha fatto supporre che lo stesso potesse essere impegnato nella realizzazione dei due angeli dolenti che facevano da ala al crocifisso ligneo presente sull'altare. Dal punto di vista stilistico i caratteri del volto dell'angelo di destra, che resta la parte più leggibile, richiamano gli esiti raggiunti





dall'artista a Siena negli affreschi in Palazzo Pubblico. Martino di Bartolomeo inoltre, come si evince dai documenti pubblicati dal Bacci nel 1929, fu impegnato nella dipintura delle due statue lignee realizzate da Domenico di Niccolò dei Cori. Il pittore venne pagato 96 lire proprio per la coloritura e la doratura dei due dolenti, che come ricordato poco sopra, si trovavano posti sul nostro altare, ai lati della Croce<sup>7</sup>.

Ma è davvero necessario ricorrere ad una più profonda analisi dei dati stilistici e dei documenti per attribuire queste pitture murali al nostro artista.

In questo articolo si è cercato di presentare, attraverso un puro testo informativo, le vicende artistiche che hanno coinvolto

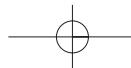
l'antico altare del Crocifisso, impegnandosi a rendere un'idea, semmai ce ne fosse bisogno, della varietà e della originalità di scelte, nonché del fasto con cui i nostri avi hanno da sempre operato per ornare la chiesa cattedrale.

Ancora molto vi è da indagare per rispondere ai numerosi quesiti che si susseguono intorno alle nuove scoperte. Lascio agli studiosi gli interrogativi ancora senza risposta, fermamente convinta che l'universo meraviglioso che si è appena aperto ai nostri occhi, non può svelarsi completamente se non a seguito di approfondimenti, sia sotto il profilo conservativo, sia sotto quello storico artistico, da parte degli addetti ai lavori.



La tavola quattrocentesca dell'altare del Crocifisso (foto Fabio Lensini)





# **Dalla città medievale alla città moderna: le trasformazioni di Siena e il piano regolatore del 1932-36. Genesi e cronaca di un progetto irrealizzato**

di CRISTINA BROGGI

Se volessimo sintetizzare in una frase a effetto la storia del tessuto di Siena, potremmo dire che tutta la sua vicenda urbanistica e il suo stesso volto attuale si incentrano sostanzialmente su due fasi e due periodizzazioni: la strutturazione tre-quattrocentesca che resta largamente immutata fino all'ultimo Ottocento, e le trasformazioni che, fra fine Ottocento e primo Novecento, aprono la strada all'attuale immagine della città.

Il concetto sarebbe certamente enfatico, paradossale e in parte fuorviante, ma non c'è dubbio che conterrebbe, nella sua discutibilità, qualche elemento di verità, tanto da farci dare ragione a chi sostiene che, nonostante i cambiamenti, ancor oggi Siena appare "una città immobile che fende come un vascello fantasma i rivolgimenti e le trasformazioni di secoli tanto carichi di storia"<sup>1</sup>.

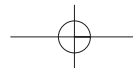
Dal XVII secolo all'inizio del XIX, le modificazioni alla forma urbana della città sono, infatti, molto limitate, come è documentato in modo chiaro dalle piante topografiche: paragonando la pianta del Seicento di Francesco Vanni con quella di metà del Settecento del Colonnello Warren e raffrontando entrambe con la pianta dei primi dell'Ottocento di Giuseppe Puliti,

notiamo che non vi sono grandi modificazioni nella forma urbana per due secoli e che le sole trasformazioni riguardano l'adeguamento fisico-funzionale della città alle esigenze della popolazione.

L'immagine di una città "cullatasi nelle certezze di un sogno/sonno gotico e in una sorta di sospensione storica"<sup>2</sup>, ci accompagna fino al Novecento. All'inizio del secolo la provincia di Siena è quella che presenta, in tutta la Toscana, la più grave situazione di esodo della popolazione dalle campagne e di crisi agricola. Lo sviluppo industriale, a causa dell'arretratezza del territorio e della conformazione dei terreni di tipo collinare, è molto arretrato. Per ciò che riguarda l'economia urbana, invece, possiamo parlare quasi solo di piccole lavorazioni artigiane. Per Siena, il secolo del rinnovamento e della frattura con il passato è l'Ottocento, il momento nel quale i primi fermenti di modernità muteranno per la prima volta in profondità l'assetto urbano della città. Volgendo gli occhi ai secoli precedenti si possono, tuttavia, distinguere figure chiave nella storia cittadina che hanno lasciato forte traccia apportando energia e rinnovamento anche nel destino architettonico e urbanistico di Siena, nonostante non abbiano trasformato in modo essenziale la sua

<sup>1</sup> CARLO NEPI, *La forma urbana*, in *Storia di Siena. L'età contemporanea*, Alsaba, Siena 1997, pp. 9-10.

<sup>2</sup> Ivi, p. 10.



forma urbana: Fabio Chigi salito al soglio pontificio nel 1655 fino al 1667 con il nome di Alessandro VII e Pietro Leopoldo Granduca di Toscana tra il 1765 e il 1790. Le iniziative di papa Chigi furono decisive per i provvedimenti di recupero di una città sempre più degradata. Grazie a questo papa illustri artisti come Gian Lorenzo Bernini e Carlo Fontana operarono con la carica di architetti papali. Comunque, anche se gli interventi furono importanti, bisogna riconoscere che si tratta solo di operazioni ridotte nella fisionomia cittadina.

Il riformismo di Pietro Leopoldo è invece soprattutto di natura governativa ma non per questo fu meno profondo. La politica del Granduca puntava alla modernizzazione del territorio attraverso nuove infrastrutture. Sul finire del XVIII secolo si attua un importante progetto che avrà ripercussioni profonde nel futuro della città: si tratta dell'inizio della creazione di un grande giardino pubblico nella zona della Lizza, che venne completato nel 1887. Questa zona divenne molto importante per il suo stretto collegamento con il centro cittadino: il progetto infatti provocò un totale rinnovamento generale, tutti i proprietari dei palazzi che si affacciavano sulla Lizza dovettero infatti ristrutturare le facciate per adeguarsi al decoro di questa nuova area pubblica che subito divenne luogo elegante ed ambito. Alle trasformazioni volute dall'uomo ne seguì una grave voluta dalla natura: il 26 maggio 1798 un forte terremoto cambiò la fisionomia della città danneggiando molti rioni e palazzi. Il tessuto urbano minuto di Siena ne risultò modificato.

All'inizio dell'Ottocento Siena era decisamente malconcia e ferita, eppure, i primi anni del secolo furono importanti per lo sviluppo artistico: l'Istituto di Belle Arti, nato nel 1816 divenne l'asse portante della vita artistica senese. Al suo interno si formarono e insegnarono i migliori artisti senesi del periodo come Luigi Mussini che diresse l'Istituto per trentacinque anni, Leopoldo Maccari, Giuseppe Partini, Vittorio Mariani e Arturo Viligiardi.

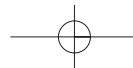
Proprio il Mussini ebbe il merito di risollevarle le sorti dell'Istituto, e la sua pre-

senza contribuì a fare della città una roccaforte del Purismo fino ai primi del Novecento.

Nuovi problemi si pongono alle soglie della modernità e Siena cerca di adeguarsi dotandosi, già dal 1849, di un sistema ferroviario che muta anche la fisionomia cittadina; per avvicinare la stazione al centro venne demolito un tratto di cerchia muraria nella zona del convento di S. Lorenzo. Questa prima importante demolizione comportò lo sviluppo di tutta l'area circostante attraverso la costruzione di via Garibaldi, la realizzazione di nuove abitazioni e lo sviluppo di piccoli stabilimenti industriali.

Nella seconda metà dell'Ottocento Giuseppe Partini fu una delle figure chiave per la modifica dell'assetto urbano di Siena. Suo capolavoro è il restauro della Rocca Salimbeni del Monte dei Paschi e la creazione dell'omonima piazza. I lavori iniziati nel 1871 si attuarono sui tre palazzi Salimbeni, Tantucci e Spannocchi; la piazza attuale non esisteva, era occupata dal giardino di palazzo Spannocchi che fu demolito. Palazzo Spannocchi venne ristrutturato in stile neoquattrocentesco; palazzo Tantucci è l'unico autentico e fu solo restaurato per adeguarlo alla piazza mentre palazzo Salimbeni fu totalmente reinventato con una facciata in stile gotico.

Questo intervento contribuì ad alimentare il mito di Siena gotica. I lavori terminarono nel 1882 coronati dalla statua di Sallustio Bandini posta al centro della piazza, scolpita da Tito Sarrocchi. Al di là, però, di questo intervento mirato, l'immagine di Siena era quella di una città decrepita e sporca, al limite della vivibilità. Per arrestare questa situazione di degrado il Monte dei Paschi, sul finire dell'Ottocento, stanziò una grossa cifra per incentivare la ristrutturazione degli edifici privati e, grazie a questo provvedimento, in pochi anni la situazione migliorò. Il problema dell'accrescimento della popolazione, venne tamponato con sopraelevazioni di edifici esistenti e con la costruzione di qualche nuovo fabbricato nelle aree di Campansi e Porta Ovale, ma proprio a cavallo tra Ottocento e



Novecento si situa il più grande intervento di trasformazione urbana della città dal XVI secolo: si tratta del primo sventramento operato all'altezza di piazza Salimbeni verso il Poggio dei Malavolti. Venne demolita la chiesa di S. Egidio e il convento delle monache Cappuccine per creare "un diretto raccordo tra il centro della città e la zona Lizza-Fortezza"<sup>3</sup>. Lo spunto per la trasformazione di questa zona fu determinato dall'uccisione di Umberto I re d'Italia, avvenuta il 29 luglio 1900 per mano dell'anarchico Bresci. Motore dell'iniziativa fu il Monte dei Paschi che finanziò l'impresa per creare un più scenografico accesso alla propria sede. Piazza Umberto I (oggi Matteotti), si trovava in un punto strategico tra piazza Salimbeni e gli Orti di S. Domenico e collegava il centro cittadino con la nuova area elegante della Lizza. La piazza, in realtà, è uno spazio dal disegno mediocre e approssimativo tanto che, fin dagli anni Sessanta, l'amministrazione di Siena si occupò della

ridefinizione di questa zona con progetti e concorsi che purtroppo però si sono susseguiti senza portare a nulla di concreto.

Nel 1901 venne bandito un concorso per la costruzione del nuovo palazzo della Camera di Commercio nella piazza Umberto I, vinto dall'architetto Vittorio Mariani. L'edificio, ad un solo piano con porticato, ebbe già in fase di costruzione alcuni problemi di stabilità e nel 1904, anno successivo all'inaugurazione, l'accesso al portico fu vietato per scarsa sicurezza; anche se il Mariani difese la sua opera imputando le colpe all'eccezionale freddo dell'inverno<sup>4</sup>. Nonostante questo incidente, il Mariani non ebbe danni alla sua carriera e vinse anche il concorso indetto per la costruzione del Palazzo delle Poste, inaugurato in piazza Umberto I nel 1912.

Il prestigio del Mariani crebbe molto tra i senesi tanto che fu proprio questo architetto, ad ideare il progetto per il risanamento del quartiere di Salicotto. La situa-



*Risanamento edilizio di Salicotto - Veduta laterale sinistra del fabbricato di proprietà della Contrada della Torre*

<sup>3</sup> GIULIANO CATONI, *Il luogo: la storia*, in *Un progetto per Siena*, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, Siena 1988 p. 43.

<sup>4</sup> L'edificio, snaturato dalla chiusura del porticato,

venne poi demolito e sostituito, nel 1957, da un nuovo stabile più alto e oggettivamente di peggiore qualità architettonica.

zione igienica di Siena all'inizio del XX secolo era decisamente preoccupante. La città si era sviluppata quasi esclusivamente all'interno delle mura e il centro era ormai privo di nuove aree fabbricabili, inoltre molte zone erano costituite da case vecchie e fatiscenti. La maggior parte dei proprietari non aveva la giusta mentalità né i mezzi per migliorare i propri appartamenti, così la situazione peggiorava. Inoltre, non si può mettere in parentesi il fatto che questi sono gli anni del flusso di inurbamento: la popolazione si spostava dalle campagne verso le città attratta dal sogno di migliori condizioni di vita e di lavoro, ma nella maggior parte dei casi si trovava ammassata in quartieri del tutto impreparati a riceverla, in una città dove al grande aumento della popola-



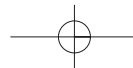
*Vicoli di Salicotto prima del risanamento*

zione non corrispondeva un adeguato numero di abitazioni. Inoltre tra la popolazione era quasi assente la coscienza igienica e le malattie proliferavano; anche la sensibilizzazione portata avanti dalla stampa produceva scarsi risultati. L'Amministrazione Comunale, si occupò del problema emanando alcune contromisure come il nuovo Regolamento d'Igiene e la costruzione dell'acquedotto del Vivo al posto del vecchio sistema dei bottini, ma nonostante i provvedimenti presi ci furono scarsi miglioramenti.

Una delle questioni più urgenti si dimostrò quella delle abitazioni: le case erano molto trascurate, spesso costituite da un solo vano adibito a camera e cucina con poca aria e luce. Questo problema ricevette attenzione solo dalla fine dell'Ottocento, quando esplose nei rioni più poveri, dove si concentrava la popolazione proveniente dalle campagne, e dove si diffondeva largamente la tubercolosi. Nel 1916 il professor Filippo Neri, ufficiale sanitario del Comune e medico dell'Istituto d'Igiene, realizzò uno studio che rivelava per la prima volta che il maggior affollamento di ceti poveri era concentrato nelle zone di Salicotto e Ovile dove la malattia infieriva in modo particolare. Questo studio è prezioso per la quantità di dati analizzata ma si fonda su una tesi preconstituita: la causa dei decessi per tubercolosi è imputata infatti allo stato delle strutture edilizie mentre non è dato alcun valore alla miseria nella quale vivevano molti cittadini.

Il risanamento di queste zone venne, così, caldeggiato da tutta l'opinione pubblica. Nel 1918 vide la luce il primo vero programma razionale di studio sul rione di Salicotto, opera proprio dell'architetto Vittorio Mariani che propose un progetto articolato non limitato solamente al risanamento, ma attento anche all'esigenza di creare nuova occupazione. Mariani proponeva una quasi completa sostituzione dell'edificato esistente con nuove costruzioni appellandosi ad una demolizione indiscriminata, giustificata, ai suoi occhi, dallo scarso valore storico-artistico del rione. Mariani invoca "il piccone risanatore per motivi





igienici”<sup>5</sup> in un’ottica ancora ottocentesca che accomuna risanamento e sventramento.

La questione del risanamento di Salicotto dette vita ad accese polemiche tra rinnovatori che volevano una totale ricostruzione del rione, e tradizionalisti che volevano un’operazione più dolce e conservativa. Le discussioni si protrassero per circa un decennio alla ricerca della soluzione migliore, ma purtroppo la perdita di tessuto urbano fu enorme. L’architetto Mariani fu sicuramente influenzato dalle idee di Gustavo Giovannoni, architetto e teorico del periodo, che fu determinante per la revisione del progetto<sup>6</sup>. Merito di Giovannoni fu quello di cambiare il progetto di Salicotto da un’ottica di quasi totale sventramento ad un diradamento edilizio inteso come riqualificazione delle aree esistenti senza demolizioni indiscriminate. Il progetto di Mariani, contemporaneamente alle demolizioni, proponeva anche la realizzazione di nuovi alloggi per gli abitanti che dovevano essere allontanati da Salicotto. Zona adatta a questo uso venne considerata la zona di Porta Giustizia. Il progetto riscosse un certo successo presso l’Amministrazione Comunale e venne approvato, come piano di massima, con delibera del 15 aprile 1919 ma fu stralciata la parte riguardante le nuove abitazioni a causa della scarsa predisposizione della zona indicata per la costruzione di quartieri. Con questa stessa

delibera fu anche deciso che gli abitanti di Salicotto sarebbero stati trasferiti nella zona di San Prospero. Quest’area ridente e soleggiata, era già stata ritenuta in passato idonea alle costruzioni e l’Ufficio Tecnico Comunale redasse un piano d’intervento. Non ci furono grandi problemi per il reperimento dei finanziamenti e il 16 maggio 1920 venne aperto un varco nelle mura cittadine presso il Giuoco del Pallone, per dare accesso al nuovo quartiere.

L’attenzione a questo fatto mise in secondo piano il problema del risanamento, e subito si svilupparono polemiche sul tipo di abitazioni che sarebbero sorte così vicino al passeggio elegante della Lizza. La realizzazione di case popolari avrebbe declassato la zona, e una commissione del Consiglio Superiore per l’Antichità e le Belle Arti stabilì vincoli estetici così precisi che i nuovi quartieri persero le caratteristiche di edifici popolari. Nel 1930 il piano per San Prospero era compiuto e le abitazioni servirono a risolvere il problema della disoccupazione operaia e la necessità di nuovi alloggi nell’immediato dopoguerra.

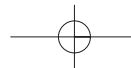
Il risanamento di Salicotto slittò di alcuni anni; per risolvere il problema fu necessario attendere la nomina del primo Podestà di Siena Fabio Bargagli Petrucci, incaricato il 24 dicembre 1926, che si prese subito a cuore il problema e si adoperò per risolverlo<sup>7</sup>. Bargagli Petrucci ebbe l’intelli-

<sup>5</sup> FRANCESCO FUSI, PATRIZIA TURRINI, *Salicotto com’era. Il plastico del quartiere e il risanamento edilizio negli anni ’30*, Il Leccio, Siena, 1999 p. 9.

<sup>6</sup> Gustavo Giovannoni fu una delle più eminenti personalità per quanto riguarda il restauro architettonico, nel 1931 scrisse una raccolta di saggi intitolata *Vecchie città ed edilizia nuova* che può essere considerata come il primo manuale italiano di urbanistica. È qui che Giovannoni parla di diradamento edilizio inteso come rispetto della morfologia edilizia nella creazione del nuovo. Fu personalità di spicco nella Roma fascista insieme a Piacentini e nel 1929 fece parte di una commissione nominata dal Consiglio Superiore dell’Antichità e belle Arti, con Ricci e Gamba per la revisione del piano di risanamento di Salicotto.

<sup>7</sup> Nell’analisi degli avvenimenti senesi del quindicennio 1920-1935, è indispensabile ricordare, sia pure a grandi linee, le caratteristiche di questo personaggio

che fu motore dei più importanti momenti della nostra città. Membro di una ricca e nobile famiglia senese, nacque nel 1875. Fin da giovane partecipò attivamente alla vita politica e culturale della città mostrando subito un grande impegno per migliorarla. La politica e l’arte furono coordinate dall’amore profondo per Siena. Collaborò a riviste culturali come “Il Regno” di Enrico Corradini e fondò associazioni per la tutela del patrimonio artistico. Fu uomo aperto alle idee d’avanguardia e attento alla valorizzazione delle tradizioni della sua città. Allo scoppio della prima guerra mondiale si arruolò come volontario e si legò al partito fascista che nel 1926, gli dette l’incarico di primo Podestà. In questa veste creò il volto della Siena moderna. Bargagli Petrucci fu, fra le due guerre, l’uomo di punta della classe dirigente senese. Nel 1936 si dimise dalla carica di Podestà e morì a Roma nel 1939. Come sostiene Marco Falorni: “La figura di Fabio Bargagli Petrucci appare



genza di non circoscrivere il risanamento al solo rione di Salicotto ma anche alle altre zone critiche della città. L'Amministrazione podestarile preparò così un piano generale di risanamento che prevedeva la costruzione di abitazioni popolari nelle zone di Valli e Ravacciano da destinarsi agli abitanti dei rioni più bisognosi; apportò notevoli miglioramenti alle condizioni igieniche tanto che il tasso di mortalità globale diminuì drasticamente; si impegnò per la valorizzazione dell'arte e della cultura. Inoltre realizzò importanti opere pubbliche come il nuovo stadio nella conca del Rastrello, predispose una nuova caserma in Piazza d'Armi, fece costruire un grande albergo di lusso presso la Lizza e riprese e terminò i



Risanamento edilizio di Salicotto - Demolizioni

lavori per la nuova stazione ferroviaria che erano stati interrotti.

Bargagli Petrucci si recò personalmente a Roma per descrivere a Mussolini la critica situazione di Siena e per ricevere un aiuto finanziario (7 aprile 1927). Dopo cinque mesi da quel colloquio, nel quale il Duce aveva promesso appoggio, il Podestà si recò di nuovo a Roma, e presentò un progetto dettagliato di risanamento. Con grande velocità i lavori iniziarono nell'ottobre 1928. La situazione igienica nel quartiere di Salicotto era effettivamente disastrosa, ma il risanamento servì anche per allontanare dal centro della città famiglie di oppositori del regime e il sottoproletariato povero.

Contemporaneamente allo svolgimento dei lavori, il Podestà chiese ed ottenne, per la prima volta in Italia, che i due quartieri di Salicotto e Ovile venissero messi sotto la tutela di un decreto che li sottoponeva a vincolo paesaggistico per evitare che fossero sottoposti a selvagge demolizioni (legge speciale per Siena 28 giugno 1928); ma questo non impedì che, le demolizioni, in Salicotto, facessero *tabula rasa* del rione che fu ricostruito ex novo in pochi anni. Nel 1931 vennero terminate le costruzioni di Valli e Ravacciano, nonostante si fossero presentati notevoli problemi per il reperimento di fondi.

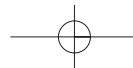
L'immagine che abbiamo oggi di Salicotto è quella di una scenografia teatrale: nel tentativo di adeguarsi allo stile architettonico del quartiere, vennero costruiti edifici ibridi neogotici o rinascimentali, con lo stile gotico privilegiato perché costituisce per Siena un vero filo rosso di collegamento tra varie epoche storiche<sup>8</sup>.

Il risanamento di Salicotto tra polemiche e ritardi terminò il 24 maggio 1933 ma la situazione rimase drammatica in altre

quella del maggiore amministratore senese del Novecento" (MARCO FALORNI, *Arte cultura e politica a Siena nel primo Novecento. Fabio Bargagli Petrucci (1875-1939)*, Il Leccio, Siena, 2000, p. 155).

<sup>8</sup> Nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento fino agli anni Cinquanta, il neogotico ebbe una impressionante fioritura a Siena. Forse di fronte agli sconvolgenti cambiamenti della moderni-

tà fu ritenuto uno stile rassicurante che riconduceva al periodo di maggior splendore della città. È questa l'epoca nella quale operò uno dei più grandi artisti-imitatori della pittura trecentesca senese: Icilio Federico Joni che con lo scultore Alceo Dossena e l'architetto Giuseppe Partini ci consegnarono un'immagine di falso medioevo, una sorta di nuova età dell'oro della città.



zone. Inoltre il problema dell'affollamento della città non fu risolto, e nonostante la costruzione di nuove abitazioni la densità della popolazione rimase invariata. Sarebbe stato necessario costruire ulteriori quartieri popolari, ma l'assenza di fondi e l'avvicinarsi della guerra, misero in secondo piano questa emergenza. Effettivamente anche a livello nazionale la politica del regime fu improntata alla ruralizzazione e allo spopolamento delle città. Furono molte le città che subirono violente demolizioni che ne mutarono la fisionomia, la politica sventratoria venne ereditata dall'Ottocento ma fu ampiamente applicata a partire dalla capitale, principalmente dagli architetti del regime (Marcello Piacentini in primis), con l'intento di riportare alla luce la grandezza della Roma imperiale. In un'epoca nella quale quasi ogni città si dotava di un piano regolatore, anche Siena si trovò a fare i conti per la prima volta nella sua storia con questo strumento urbanistico. Fra le opere progettate e mai eseguite, va annoverata la progettazione del piano regolatore generale del quale l'amministrazione podestarile pensò di dotarsi nel 1932 "primo strumento di pianificazione urbanistica complessiva della storia cittadina"<sup>9</sup>. Nel 1932 la città fu obbligata alla preparazione di un piano regolatore generale a causa del decreto legge del 15 aprile 1926 n. 765, che dichiarava Siena Stazione di Soggiorno Cura e Turismo. Inoltre un problema affliggeva la città, il traffico "intenso" incanalato nelle vie centrali era considerato pericoloso, visto che la struttura urbanistica non era certo in grado di sopportare i nuovi mezzi di trasporto. Era quindi necessario creare delle arterie alternative che potessero collegare la

città con le porte S. Marco e Romana. Il compito di preparazione del piano era tutt'altro che facile; creare nuove strade e piazze, ampliando quelle esistenti, presentava difficoltà non comuni a causa delle caratteristiche topografiche. Il piano fu redatto dall'Ufficio Tecnico del Comune nella persona dell'Ingegnere Capo Andrea Mascagni, il quale lavorò insieme ad una Commissione Consultiva presieduta dal Podestà. All'interno della stessa, contribuì anche il pittore senese Arturo Viligiardi, che tra 1933 e 1935 realizzò diciassette disegni rappresentanti le trasformazioni più importanti che sarebbero state compiute dal piano regolatore<sup>10</sup>.



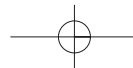
*I nuovi quartieri di Valli e Ravacciano*

<sup>9</sup> MARCO FALORNI, *Arte cultura e politica* cit., p.142.

<sup>10</sup> Arturo Viligiardi, pittore, scultore e architetto lasciò un segno di rilievo nella storia dell'arte anche se imboccò, per rimanere nei tracciati della tradizione, una strada che si sarebbe rivelata senza continuazione. Dobbiamo ricordare alcuni suoi dipinti come *L'Adultera* e il *Sansone Prigioniero* oltre alla sua attività di decoratore ed arredatore nell'ambito del restauro di palazzo Chigi-Saracini condotto dall'artista dal

1916 al 1924. In merito al contributo al piano regolatore generale del 1932, sappiamo che Viligiardi, come membro della commissione edilizia che redasse il piano, eseguì una ventina di grandi disegni a penna che oggi si conservano nella Biblioteca degli Intronati di Siena. Il Podestà Bargagli Petrucci fece molto affidamento sulle sue capacità e in effetti, a livello di disegno, soprattutto dietro le suggestioni futuriste, l'artista mostrò le sue capacità nella creazione di spazi che rimasero poi soltanto immaginati.





La relazione ufficiale che descrive tutti gli interventi progettati, venne stilata il 10 ottobre 1932 e fu firmata da Andrea Mascagni. Per ovviare al congestionamento del traffico nell'asse Porta Camollia-Banchi di Sopra, verso Porta S. Marco o Porta Romana, il progetto prevedeva la costruzione di due nuove arterie: la Camollia-Romana e la Camollia- San Marco oltre ad una strada trasversale che le avrebbe collegate. Le nuove vie, avrebbero collegato Siena con le più importanti strade nazionali: la Cassia e la Senese Aretina. I disegni del Viligiardi e le piante realizzate dall'Ufficio Tecnico Comunale in quegli anni, ci aiutano a capire come sarebbe apparsa Siena se gli interventi progettati fossero stati realizzati. La direttrice Camollia-San Marco si sarebbe avvalsa degli esistenti: viali Diaz, Vittorio Veneto e dei Mille fino a Camporegio. Da qui, accanto alla chiesa di San Domenico, si sarebbe dovuto diramare un imponente viadotto "snello, a larghe curve, abbassandosi in curva per non disturbare il panorama che si gode da San Domenico"<sup>11</sup>, che sarebbe arrivato fino alla collina del Duomo, all'altezza di metà Costone. Da questo punto la nuova via sarebbe giunta fino a Pian dei Mantellini.

Il progetto del viadotto fu una delle più eclatanti idee del piano per il suo carattere azzardato ed inadatto ad una realtà come quella senese. L'idea di un ponte tra Camporegio e Vallepiatta aveva radici medievali e il recupero di questa suggestione fu, secondo Barzanti segno di "preten-

ziosa fantaurbanistica" di "una borghesia che ha sempre avuto la smania di progetti kolossal, decorativi e per fortuna spesso non realizzati"<sup>12</sup>. La direttrice Camollia-Romana invece prevedeva: demolizioni per l'allargamento di Via del Pignattello, la costruzione di un nuovo imbocco in piazza del Sale, l'allargamento di via della Stufa Secca, la costruzione di un nuovo tratto di strada che unisse via Vallerozzi con piazza Santo Spirito passando dietro piazza dell'Abbadia e l'ampliamento dei vicoli di Provenzano, del Sasso e di via delle Vergini. Un grande viale, avrebbe congiunto via Provenzano con la valle di Follonica, situata tra Porta Pispini e Porta Oville, dove sarebbe sorto il villaggio degli artisti che,



*Il nuovo quartiere degli artisti*

come vediamo dal disegno del Viligiardi, sarebbe stato improntato ad una grande libertà di progettazione, costituendo la parte moderna della città. Un altro grande intervento avrebbe riguardato la zona tra via Provenzano e via delle Vergini dove era prevista una grande piazza che avrebbe isolato, in tipico stile fascista, la basilica. La chiesa sarebbe stata aggirata dalla nuova arteria che partendo dalla zona sud prevedeva l'allargamento delle vie di S.



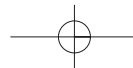
*Viadotto tra S. Domenico e Via del Costone*

<sup>11</sup> LUCA LUCHINI, *Siena dei nonni*, vol. I, Alsaba, Siena 1993, p. 375.

<sup>12</sup> Cit. in GIULIANO CATONI, *Le Gallerie del*

*Ventennio. Progetti urbanistici e assetto edilizio a Siena nella prima metà del Novecento*, in "Stillae Temporis", annuario 1983/1984 del Liceo "E. S. Piccolomini", p. 88.





Girolamo, del Sole, dell'Oliviera fino alla chiesa di Santo Spirito. Da questo punto era previsto un tracciato viario che raggiungeva la chiesa di Provenzano e proseguiva verso Porta Camollia. La realizzazione della piazza sarebbe terminata con una scalinata che avrebbe collegato piazza Provenzano con via delle Vergini e il nuovo quartiere degli artisti. Le due direttrici Camollia-Romana e Camollia-San Marco, sarebbero poi state collegate tra loro con una traversa costruita sotto forma di galleria che sarebbe partita da via della Stufa Secca e sarebbe uscita in via della Sapienza. Questa galleria imponente e futuristica avrebbe comportato enormi sventramenti, Viligiardi la rappresenta con ingressi imponenti ed enormi torri angolari.

Il progetto non si fermava qui: erano previste una via periferica che avrebbe dovuto unire porta Romana con San Marco nella vallata di Porta Giustizia risalendo da Valli fino a piazza del Mercato per raggiungere, passando da Fontanella dietro via delle Cerchia, Pian dei Mantellini. Nel centro cittadino poi era previsto un secondo attraversamento, tramite una galleria, che avrebbe collegato via delle Terme con via dei Termini. L'ampliamento dei vicoli di Pier Pettinaio, della Regina e del Viscione avrebbero permesso la messa in luce della torre del palazzo Ballati, e in Banchi di Sotto l'abbattimento di numerose case, avrebbe dato modo di realizzare una piazza di fronte a palazzo Chigi. Il vicolo dello Sportello, alla confluenza tra via Montanini, via Garibaldi e via Camollia sarebbe stato allargato per dare un accesso più diretto da via Garibaldi alla Lizza. Altre sistemazioni avrebbero riguardato piazza Indipendenza che, assumendo il più moderno nome di piazza degli Affari, sarebbe divenuta un importante nodo per il traffico e la vita cittadina; nella zona della Croce del Travaglio sarebbero stati realizzati dei portici per facilitare il transito pedonale, mentre le Due Porte sarebbero state riaper-

te in via Stalloreggi. La Barriera di San Lorenzo sarebbe stata risistemata per consentire un migliore accesso dalla stazione ferroviaria al centro cittadino, mentre in piazza del Mercato l'edificio coperto sarebbe stato spostato in posizione più arretrata e sarebbe stata realizzata un'area verde.

L'ingegner Mascagni sottolineava che: "Nella compilazione del progetto (...) sono rimaste integralmente intatte tutte le costruzioni aventi anche il minimo carattere monumentale"<sup>13</sup>. La scusa del decoro cittadino venne adottata per giustificare gli sventramenti che sarebbero stati compiuti. L'intenzione che animò i compilatori del piano, fu quella di armonizzare le antiche bellezze con le nuove necessità edilizie ed igieniche, ma il piano risultò, così, uno strano connubio tra passato e futuro, tra la ricerca di una soluzione alle esigenze metropolitane in chiave futurista e una nostalgica rievocazione del passato medievale di Siena. Se il piano fosse stato attuato, la città avrebbe perso fascino ed organicità realizzando una rappresentazione teatrale di sé stessa.

Nel 1931 il piano regolatore, ancora con carattere di massima, era pronto per essere esaminato dalle Organizzazioni Sindacali competenti per l'approvazione. Furono chiamati a pronunciarsi: il Sindacato Fascista Artisti Senesi, composto da pittori e scultori, che il 19 settembre 1931 dette parere favorevole ringraziando in modo particolare per la progettazione del quartiere degli artisti; il Sindacato Provinciale Ingegneri e Architetti presieduto da Arnaldo Paolocci, e la Commissione degli Igienisti presieduta da Giuseppe Petragani. Entrambe dettero parere positivo, anche se il Sindacato Ingegneri sottolineò il carattere di massima del suo giudizio visto che il progetto presentato era in fase di abbozzo. Forte dei consensi ricevuti, il Podestà approvò il piano con delibera del 25 gennaio 1933. Le successive approvazioni sarebbero dovute arrivare dal Consiglio

<sup>13</sup> ERNESTO BAGGIANI, *Il piano regolatore generale della città*, in "La Balzana", VI, 2, 1932.

Superiore per le Antichità e Belle Arti e dal Ministero dei Lavori Pubblici ma ci furono dei problemi. Appena due mesi dopo l'approvazione il segretario del Sindacato Ingegneri, inviò al Podestà una lettera data 13 marzo 1933, nella quale comunicava i risultati di un esame più attento. Le critiche mosse riguardavano il fatto che il piano, seppur di massima, non presentava rilievi altimetrici; il viadotto su Fontebranda venne bocciato per la spesa sproporzionata che avrebbe comportato e per la sua scarsa praticità; l'allargamento di via del Pignattello non fu reputato utile, mentre di difficile attuazione era considerato il collegamento tra via delle Terme e via dei Termini. Il 4 luglio 1933, Andrea Mascagni rispose, con una lettera inviata al Podestà, alle critiche mosse dal Sindacato Ingegneri, asserendo che, essendo il piano solo uno studio di massima, molti problemi sarebbero stati risolti successivamente; Mascagni difendeva il progetto del viadotto considerandolo indispensabile per l'aumento del traffico, e l'allargamento del Pignattello motivato anche da questioni igieniche. Nonostante tutto vennero apportate le varianti al piano, come si vede dalla relazione stilata dallo stesso Mascagni il 16 dicembre 1935, senza però cambiare il progetto del viadotto.

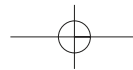
Il piano, ancora con veste di massima, venne presentato per l'approvazione al Ministero dei Lavori Pubblici, accompagnato da una lettera del Podestà dell'11 febbraio 1936, che spiegava l'iter di approvazione e i problemi incontrati. Bargagli Petrucci sottolineava nella lettera, che non era stato ancora concretizzato alcun piano finanziario, visto che l'Amministrazione podestarile se ne sarebbe occupata di volta in volta, e richiese l'approvazione. La risposta del Ministero dei Lavori Pubblici è del

12 novembre 1937, non cambiò nulla: le modificazioni apportate secondo il parere del Sindacato Ingegneri avrebbero dovuto essere esaminate dal Comune e dal Genio Civile.

Da questa data perdiamo le tracce dell'iter di approvazione del piano che rimase allo stato di progetto e fu accantonato. Tra discussioni e ridefinizioni il piano regolatore, arrivò a compimento come elaborato nel 1936, ma non fu mai approvato. La situazione politica nel frattempo era cambiata dall'inizio degli anni Trenta, e con l'avvicinarsi del conflitto mondiale non c'era più tempo per dedicarsi ad un piano futuristico e retorico che rimase sulla carta, e Siena riuscì a passare, se non indenne almeno con danni limitati, anche attraverso quegli anni di brutali demolizioni.

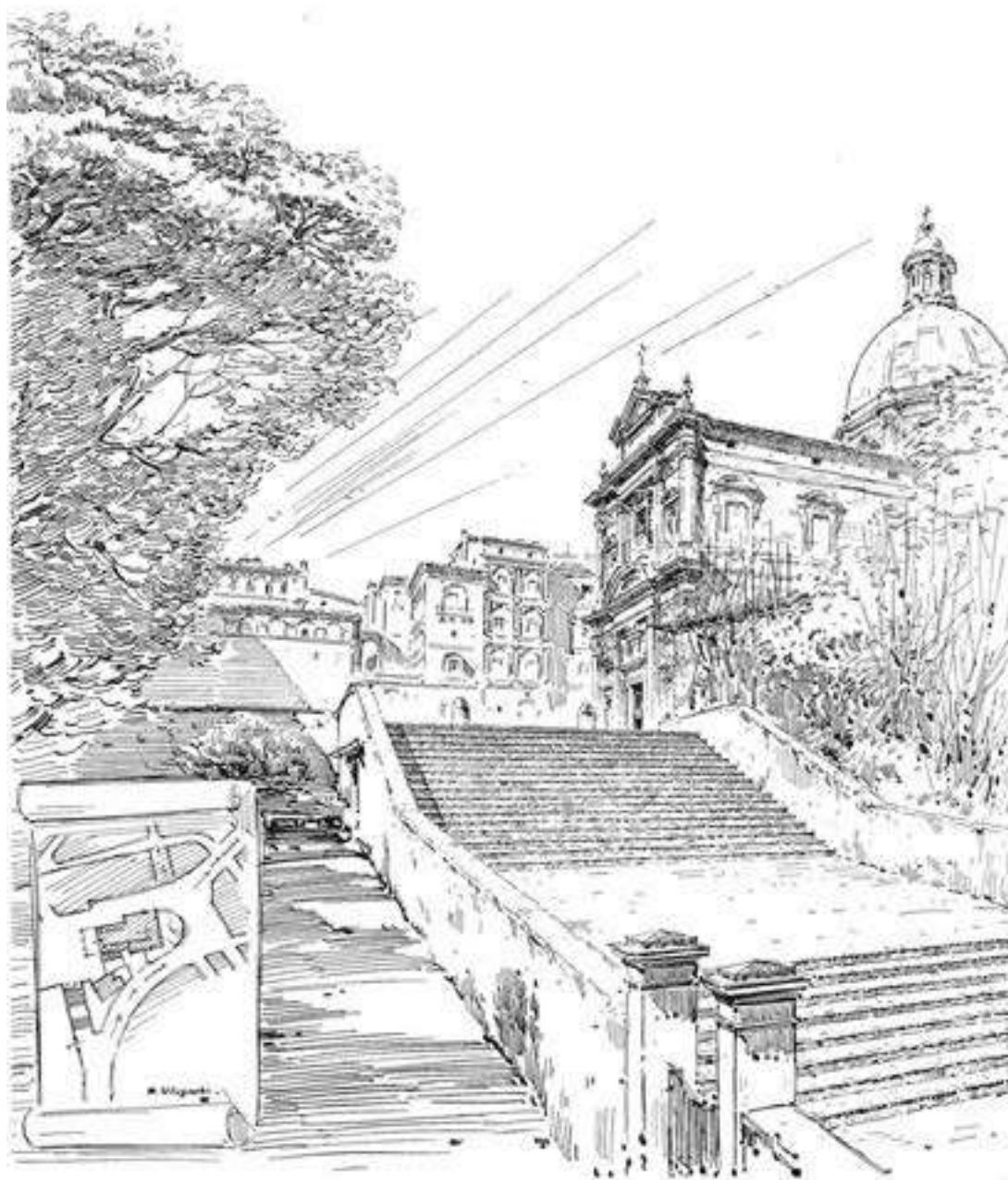
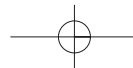


*I nuovi impianti sportivi del Rastrello nel rilievo progettuale di Arturo Viligiardi*



La pianta di Siena con gli interventi previsti dal Piano Regolatore Generale Urbano  
Alle pagine seguenti i vari interventi urbanistici nei disegni di Arturo Viligiardi



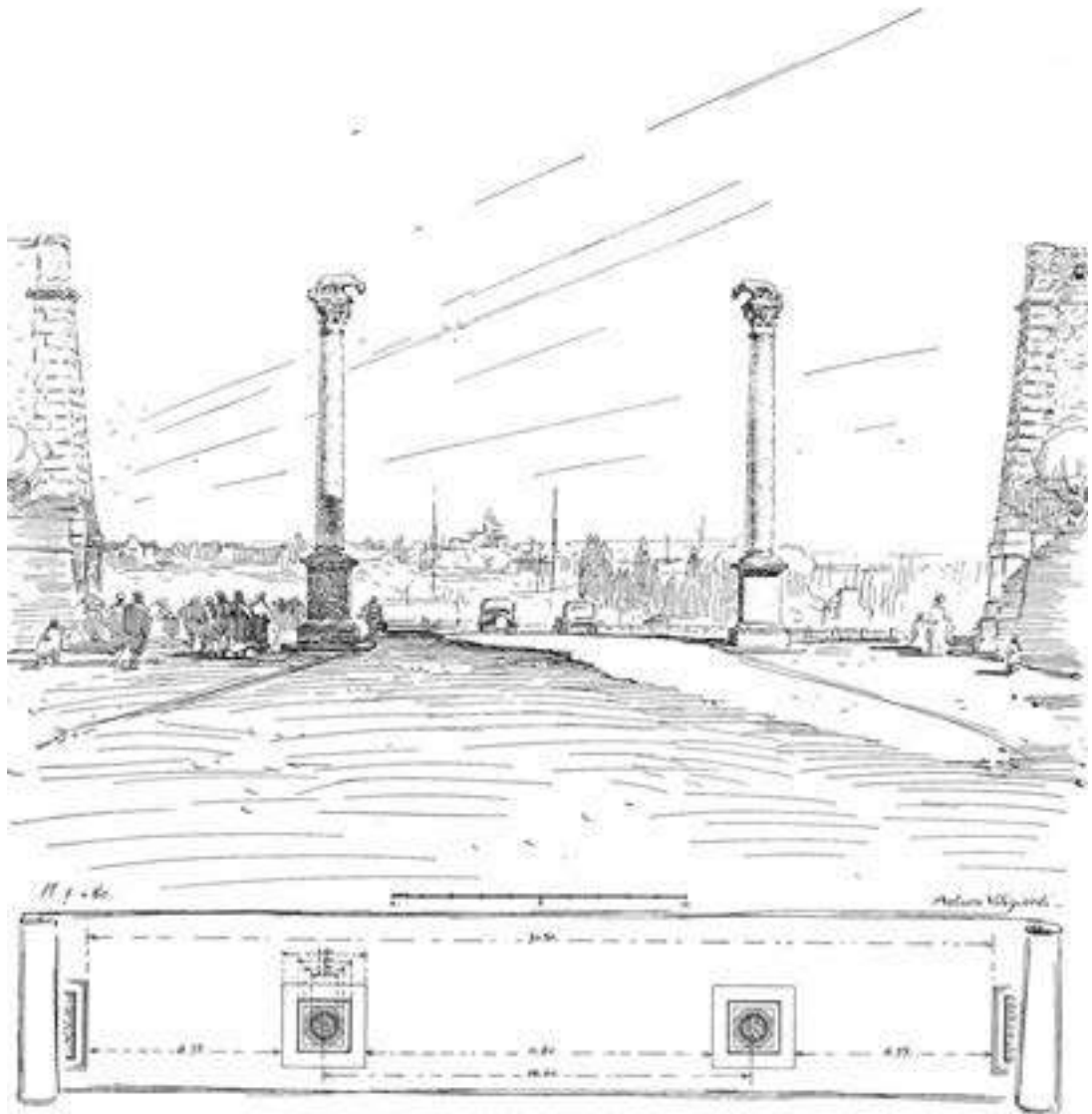
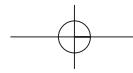


Nuova scala nel tratto della nuova strada da Via Roma a Porta Camollia, presso la Chiesa di Provenzano.

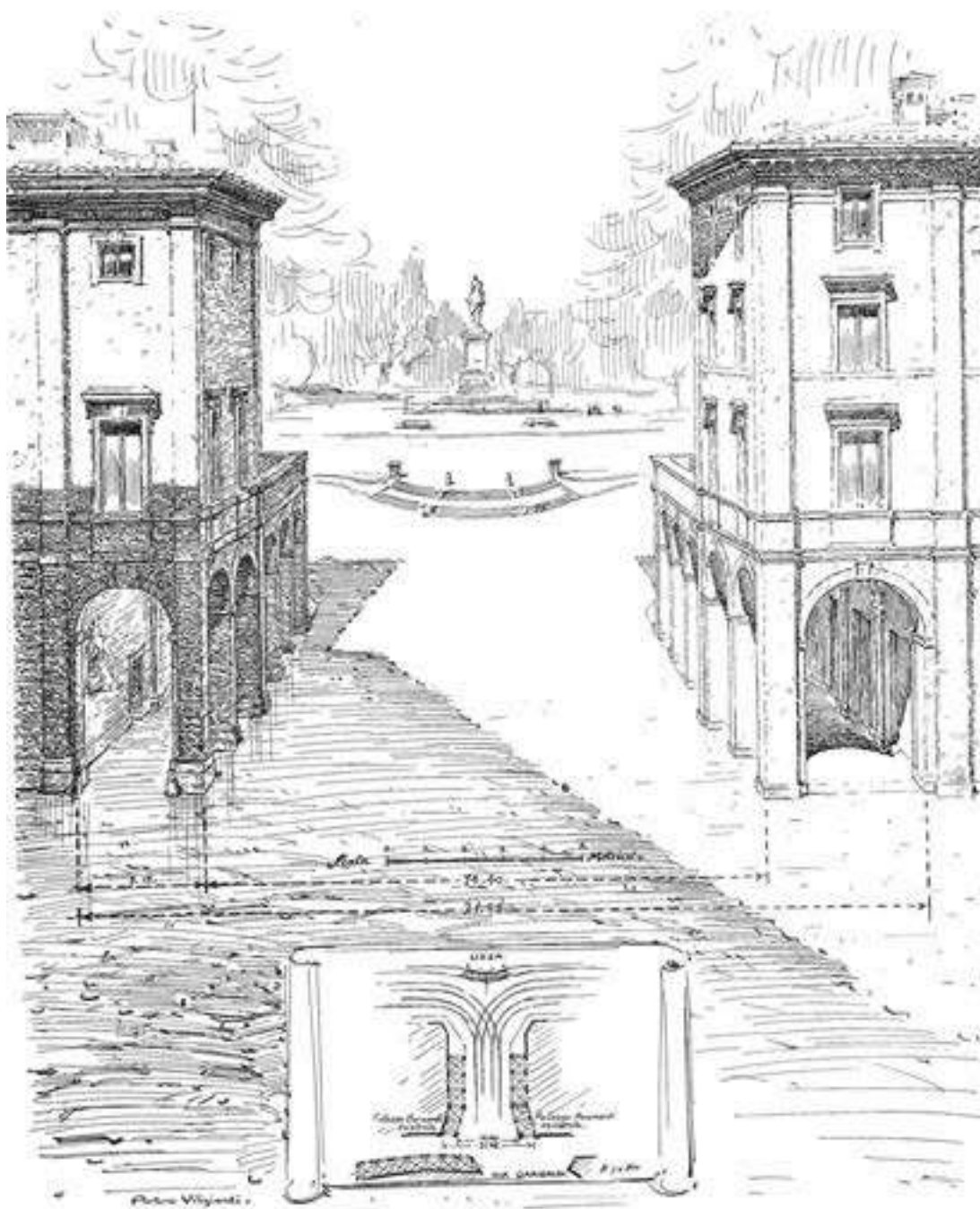
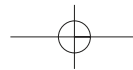




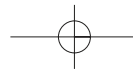
41



Nuova sistemazione dell'ingresso della Città  
(Antica Barriera di S. Lorenzo)

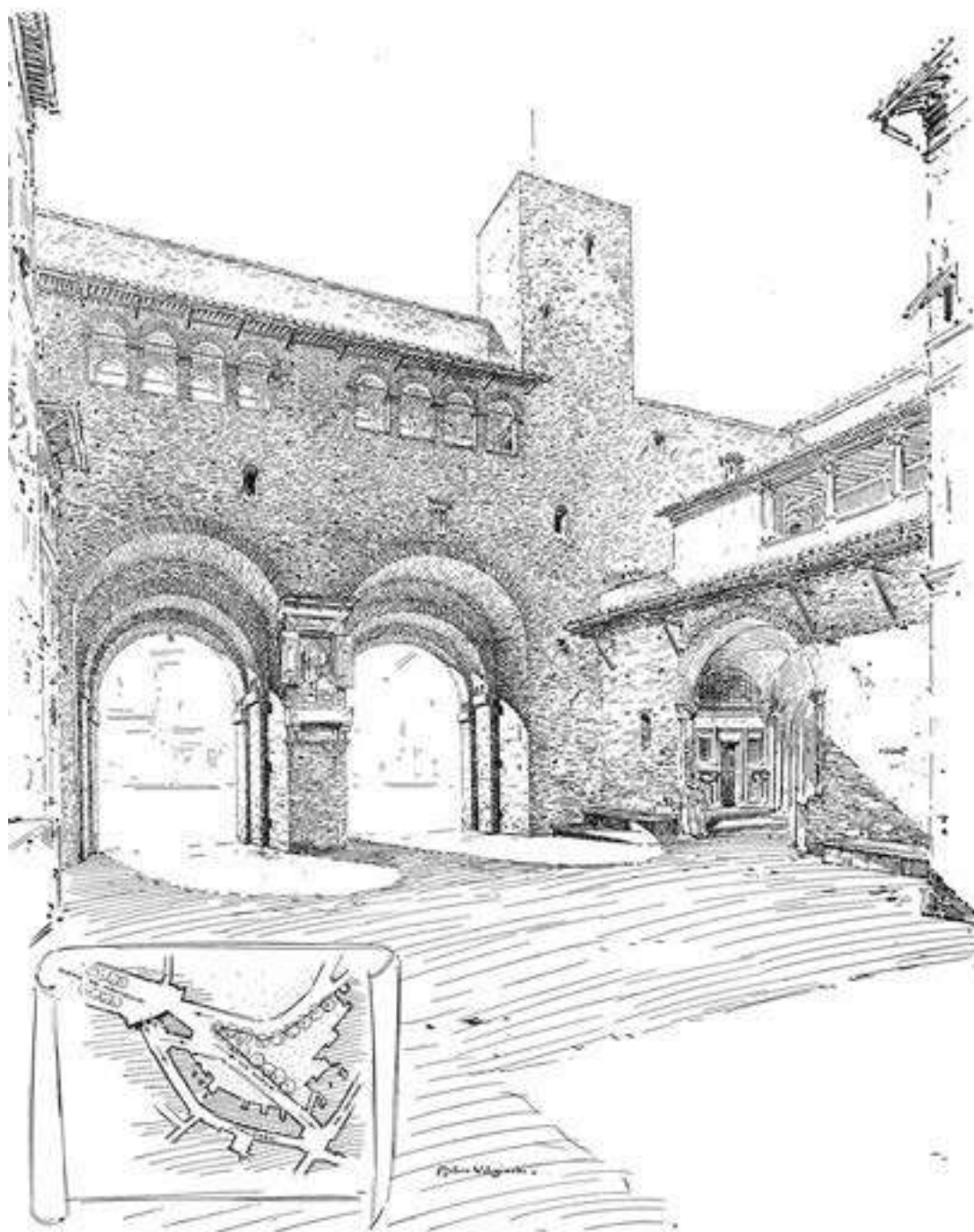
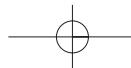


Nuova apertura da Via Garibaldi al Passeggio della Lizza

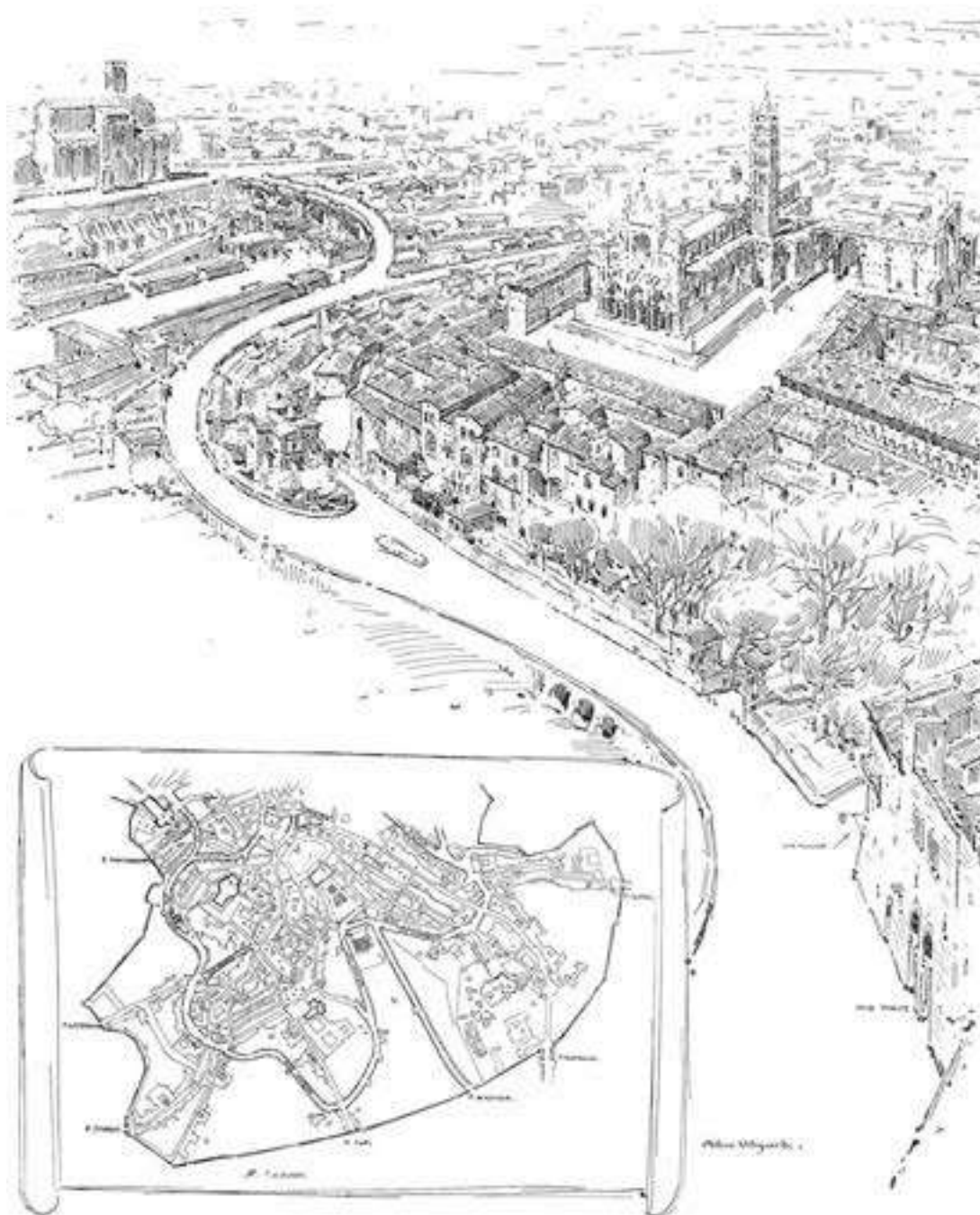
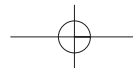


NUOVA PIAZZA delle contrattazioni (Piazza dell'Indipendenza).

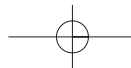




Riapertura delle due Porte (Stallorecci).



Nuova strada dal Piano dei Mantellini alla nuova Piazza delle contrattazioni  
e nuova cavalcavia per Campoteggi.



# Santa Maria della Scala *prima del museo*

di ENRICO TOTI

Le vicende storiche, storico-artistiche e costruttive del Santa Maria della Scala, grazie soprattutto ai numerosissimi studi, alle indagini archeologiche e alle puntuali ricerche promosse o svolte in collaborazione con i dipartimenti di Storia e di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università di Siena in questi anni, iniziano ad essere abbastanza conosciute, anche se credo che in questa direzione ci sia ancora molto da lavorare.

Quello che a mio avviso invece è probabilmente meno noto è il delicato e complesso processo che ha investito questo grande edificio durante il lento esaurimento della sua funzione sanitaria e le prime azioni intraprese verso il suo progressivo recupero e riuso. Dopo tanti secoli, tra l'altro, in pochissimi riuscivano a rendersi conto che si stava prefigurando una trasformazione profonda che avrebbe inciso sia nel tessuto urbano, sia negli equilibri della città, e allo stesso tempo le avrebbe consentito di rafforzare la propria antica vocazione culturale internazionale.

D'altra parte anche la ormai celebre e un po' abusata definizione di Ernesto Sestan che indica Siena come "figlia della strada" in questo caso torna esemplarmente, anche perché non si tratta di una metafora. Il grande storico medievale voleva infatti mettere in luce che la città, a partire dall'XI secolo, iniziò a sviluppare una rete internazionale di commerci e relazioni servendosi di una importante arteria stradale che collegava Roma al nord Europa e all'occidente iberico, e a sud Roma all'estrema Puglia, e di lì al vicino Oriente. Di questa "strada maestra" dell'Italia medievale Siena seppe essere per lungo tempo tappa fondamentale, esportando le proprie esperienze e la propria cultura, e, inversamente, importando

idee e costumi altrui. Insomma: il grande movimento di pellegrini e viaggiatori da e verso Roma venne sfruttato da Siena per accrescere la propria importanza, ma ne fece anche un vero crogiuolo economico e culturale, da cui nacquero grandi innovazioni. Dal punto di vista culturale stretto, come è ovvio, con lo splendore che tutti conoscono nelle lettere, nelle arti figurative, nell'architettura, nella musica. Ma anche dal punto di vista sociale ed economico, con le sistematiche innovazioni nel governo delle istituzioni repubblicane e con l'originale organizzazione sociale.

Dalla strada, dunque, nasce la civiltà senese, e sulla strada si fortifica la sua forte identità civica, sempre contrassegnata e irrobustita da esperienze collettive decisamente d'avanguardia. E una delle maggiori testimonianze, anche e soprattutto dal punto di vista sociale, è costituita proprio dall'ospedale di Santa Maria della Scala.

Nasce subito dopo l'anno Mille, e non è solo un ospedale, ma anche uno "xenodochio", cioè un luogo di accoglienza per i pellegrini che provenivano a Siena da tutta Europa, e ai quali Siena offriva l'aiuto di cui avevano bisogno, curativo *in primis*, certo, ma anche morale e materiale. La sua fama crebbe rapidamente, e lo fece divenire una organizzazione autonoma, molto articolata, in grado di rappresentare addirittura una fonte di sussistenza per l'intera città e per buona parte del territorio circostante nel caso di carestie ed epidemie. Già questo costituiva un modello originalissimo di centro motore di una solidale vita associata che dovrebbe farci riflettere sul nostro presente.

D'altra parte già nel 1905 un insigne intellettuale senese, Fabio Bargagli Petrucci, individuò le caratteristiche che contraddistinguevano le città storiche e le loro poten-



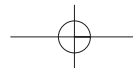




Taddeo di Bartolo

*La Madonna con il Bambino, quattro angeli e i santi Giovanni Battista e Andrea.*

Il capolavoro di Taddeo di Bartolo è custodito nella Confraternita di Santa Caterina della Notte: uno dei luoghi più reconditi e suggestivi del Santa Maria della Scala dove i valori della spiritualità cristiana hanno alimentato nel tempo la cultura artistica della Città.



zialità di crescita culturale, sociale ed economica. Queste erano, al riguardo, le riflessioni sul futuro dell'ospedale: *i locali dell'antico Santa Maria della Scala, così vasti, così ariosi, così ornati di affreschi in ogni sala, sarebbero certamente sufficienti ad accogliere tutta la Pinacoteca e forse anche la scuola d'arte...* Più di mezzo secolo dopo, nel 1968, il grande teorico dell'arte Cesare Brandi, in un articolo apparso sul Corriere della Sera (*Un museo vivo a Siena-acropoli*), rivendicava la necessità di recuperare l'antico ospedale quale polo culturale, museo di se stesso e raccogliatore del patrimonio storico-artistico della città. Brandi ritornò sull'argomento ancora nel 1976, lamentando le condizioni in cui veniva tenuta la celebre corsia del Pellegrinaio (*Un museo avvilito ad ospedale*, Corriere della Sera del 23 settembre 1968) e nel 1985, quando egli prospettava di nuovo la possibilità di trasformare l'ospedale in *un grande centro polivalente dove sistemare in modo degno e definitivo le stupende collezioni di pittura medioevale e del Rinascimento, fino all'epoca moderna. Inoltre il Museo diocesano che non esiste neppure sulla carta e il museo archeologico...* (*Siena può avere il suo Beaubourg*, Corriere della Sera del 21 luglio 1985).

Mentre le prime corsie del Santa Maria stavano esaurendo le funzioni sanitarie e si stava avviando il loro trasferimento verso il nuovo policlinico, dalla fine degli anni Settanta furono formate commissioni e attivati studi e ricerche - soprattutto in campo storico e artistico - su tutto l'antico edificio ospedaliero e sul suo ingente patrimonio.

Nel 1978 infatti il consiglio d'amministrazione dell'ospedale nominò un primo Comitato Scientifico, che doveva fornire le linee di indirizzo generale. I suoi compiti vertevano su due punti: nell'immediato, lo studio e la realizzazione del restauro degli affreschi della corsia del Pellegrinaio, in prospettiva, l'individuazione delle linee generali sull'utilizzazione del complesso nella sua interezza. Al riguardo furono fornite indicazioni di massima, nell'ipotesi di una utilizzazione museale e culturale dell'intero complesso, nella costante preoccupazione di evitare sistemazioni provvisorie, parcelizzazioni e frantumazioni. Il suddetto

Comitato prevedeva, tra gli altri, tre grandi storici dell'arte come Cesare Brandi, Enzo Carli e Giovanni Previtali.

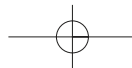
Il Santa Maria della Scala appariva quindi non come un monumento e una istituzione da rimodellare, salvandone l'antichità architettonica e i reperti artistici. Non era soltanto, come si suol dire, un "contenitore da riusare". Era ed è molto di più: è un modello di civiltà da far tornare attivo, traducendo le sue antiche funzioni in funzioni contemporanee.

Nel 1986 il Comune di Siena finalmente assunse il ruolo di motore del recupero del Santa Maria, organizzando tra l'altro un importante convegno internazionale presieduto proprio da Cesare Brandi, che costituì tra l'altro anche l'ultimo impegno ufficiale della sua vita.

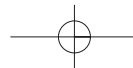
Il convegno del 1986 costituì anche uno degli ultimi impegni ufficiali per un autorevole progettista come Licisco Magagnato il quale, con la consueta acutezza pose in evidenza alcuni problemi relativi agli spazi museali previsti al Santa Maria della Scala. In particolare, sottolineò la difficoltà che avrebbe incontrato il progettista nell'allestimento del grande museo senese in spazi come quelli dell'antico complesso ospedaliero. Il futuro museo non si sarebbe potuto *accontentare di grandi sale, ma senza luce naturale, di grandi spazi, ma senza la possibilità di collocare piccoli oggetti*. Questi spazi dovevano infatti consentire la collocazione anche di piccoli oggetti in modo corretto e coerente per un museo che non è di opere monumentali, ma che prevede contemporaneamente opere di varie dimensioni, tipologie e provenienza.

Un altro aspetto sottolineato da Magagnato fu quello della luce. Egli auspicava la demolizione - come d'altra parte è stato poi previsto - *delle parti che sono cresciute in epoca post bellica e che sono giustificate solo dalla necessità che lo Spedale aveva di espandersi per ragioni di sanità, di igiene e di funzionalità della sua stessa struttura* in modo da ridare soprattutto al retro del complesso, verso valle, quella permeabilità luminosa che lo ha caratterizzato per tanti secoli.

Nel novembre 1987 venne costituito un







Comitato Permanente per il recupero ed il riuso dello Spedale di Santa Maria della Scala, presieduto dal Sindaco di Siena e con i rappresentanti del Consiglio Comunale, del Ministero per i Beni Culturali, dell'Università di Siena, dell'Amministrazione Provinciale, della Regione Toscana, della Curia Arcivescovile, dell'Unità Sanitaria Locale, della Società di Esecutori di Pie Disposizioni e del Monte dei Paschi di Siena.

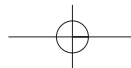
Si iniziarono così le attività preliminari allo svolgimento del concorso internazionale per la progettazione del recupero e riuso, nonché il lavoro di recupero, inventariazione e catalogazione del suo patrimonio storico-artistico e architettonico, la raccolta di tutto il materiale documentario ordinato in un apposito centro documentazione, oltre alle prime aperture al pubblico per visite guidate nei locali monumentali.

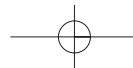
Il Comitato si avvale della consulenza di tre autorevoli professionisti: Carlo Bertelli, Gianni Galliani ed Enzo

Zacchioli. Essi elaborarono un disciplinare per la progettazione, che costituì uno strumento fondamentale in grado di riassumere il dibattito sviluppatosi in quegli anni e i vari contributi di studiosi ed esperti, oltre alle risultanze del convegno internazionale del 1986, le istanze del Consiglio Comunale e le indicazioni degli enti cittadini, della Regione Toscana e del Ministero per i Beni Culturali. Il disciplinare ribadiva inoltre che il Santa Maria della Scala era stata una scelta della città della quale il Consiglio Comunale si era fatto interprete, così come una scelta della città era stata quella di conservare il millenario monumento nella sua interezza. Contemporaneamente all'inventariazione e alla catalogazione del patrimonio storico-artistico, venne istituito un deposito blindato per le opere d'arte che nel tempo erano state dislocate in uffici, cliniche, reparti, in vari altri ambienti del Santa Maria della Scala e in altri presidi ospedalieri, in particolare al Policlinico delle Scotte.



La piazza del Duomo con la facciata del Santa Maria della Scala





In questa fase delicatissima del lavoro un apporto fondamentale fu fornito dai dipendenti dell'ospedale i quali collaborarono attivamente nella ricognizione del vasto patrimonio e, in particolare, mi piace ricordare un'anziana religiosa, Suor Cecilia, responsabile del guardaroba del Santa Maria, la quale per molti decenni conservò gelosamente i preziosi paramenti sacri e le oreficerie della chiesa della Santissima Annunziata. È inutile sottolineare come non fu proprio agevole convincerla che il suo "tesoro" avrebbe contribuito a realizzare un museo e che avremmo continuato a custodirlo con ogni doverosa cura.

Nel 1990, dopo un'attenta e larga selezione, il Comitato Permanente, coadiuvato dai tre esperti, individuò i professionisti prescelti per la redazione del programma progettuale per il recupero del Santa Maria della Scala (Guido Canali, Massimo Carmassi, Vittorio Gregotti, Josef Paul Kleihues, Franco Minissi, Richard Rogers, Gino Valle). Essi dovevano fornire adeguate risposte architettoniche ad un carico notevolissimo di problemi urbanistici, gestionali e museografici, che dovevano risultare compatibili con le strutture storiche, statiche e distributive e con gli aspetti morfologici dell'antico edificio ospedaliero.

Dopo molti mesi di lavoro i progettisti consegnarono i propri elaborati.

Furono analizzate le proposte e la loro corrispondenza al disciplinare, furono effettuati approfondimenti con i progettisti, finché il 7 aprile del 1993 il Comitato Permanente, giunse alla scelta del progetto dell'architetto Guido Canali, ritenuto il più idoneo a sviluppare le linee progettuali di recupero e di riuso del grande complesso, ribadendo l'importanza e l'impegno di tutta la comunità senese nel progetto Santa Maria della Scala. Anche in questa occasione venne ribadita la grande complessità dell'organismo edilizio, che suggeriva l'idea di una complessità polifunzionale, di presenze e di attività molteplici, seppure interrelate e a sostegno della preminente, ma non esclusiva, destinazione museale.

Il progetto fu concepito e concertato dal professionista con l'Amministrazione

Comunale in modo da evitare una trasformazione traumatica, favorendo invece l'utilizzo, anche provvisorio, degli spazi non immediatamente interessati dai lavori che, necessariamente, venivano e vengono realizzati per stralci.

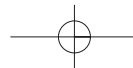
Si venne così a configurare un esempio assai originale di cantiere didattico, che generò subito un'attrattiva urbana con la promozione di mostre, conferenze tematiche sui lavori in corso, ricerche, incontri pubblici, convegni e un primo percorso museale che dette subito risultati davvero insperati.

Proprio per effettuare una sorta di cambio in corsa delle funzioni, fu appunto restaurata e aperta al pubblico, una parte del complesso, che comprendeva cicli affrescati quattrocenteschi, oratori e cappelle, ambienti monumentali adibiti di volta in volta ad ospitare mostre temporanee: una parte consistente quindi di quello che possiamo definire museo di se stesso. Non si volle infatti che l'avvio del cantiere significasse la segregazione del complesso in un misterioso laboratorio per addetti ai lavori.

Per sfuggire al paradosso di una trasformazione che sottraesse per lunghissimi anni il Santa Maria alla città e alla comunità internazionale, fu aperto al pubblico, prefigurando un metodo di intervento sensibile alla specifica eterogeneità dei luoghi. Questa trasformazione non traumatica costituì un significativo esempio del percorso intrapreso, cioè quello relativo al lavoro che si stava svolgendo, con criteri interdisciplinari. Già nelle primissime fasi, attraverso la rimozione delle coloriture, Guido Canali, con sensibilità da restauratore, manifestò in modo chiaro anche l'intenzione di trattare l'architettura del Santa Maria della Scala come se fosse una preziosa tavola dipinta, da pulire e reintegrare nel modo più discreto e filologicamente corretto, come se si dovesse intervenire su un'opera pittorica.

Si è infatti provveduto alla rimozione solo delle fasi di cronaca recente dell'architettura, mentre è stato lasciato a vista ciò che risulta rilevante dal punto di vista storico. L'intervento di archeologi e architetti ha prodotto ottimi risultati e ha consentito da





un lato di verificare la fattibilità della proposta progettuale e dall'altro di registrare quante più informazioni possibili sugli interventi stratificatisi nel tempo.

Le varie acquisizioni hanno fatto luce su alcune delle antiche operazioni costruttive in modo da confrontare le modifiche strutturali della fabbrica con le soluzioni più coerenti e idonee. Da pareti e volte sono ricomparsi archi, condutture idriche, cunicoli e finestre tamponate che per secoli hanno consentito l'accesso a logge affaccia-

te sulla valle retrostante dell'antico "Spedale Grande".

Da questo momento iniziò concretamente la grande "avventura culturale sull'acropoli di Siena" e dopo quasi mille anni, questo straordinario organismo ha finalmente iniziato a svolgere un ruolo nuovo, in uno spazio aperto al mondo dove si possono praticare nuove "terapie" attraverso la "medicina dello spirito, che si chiama cultura".

luglio 2006



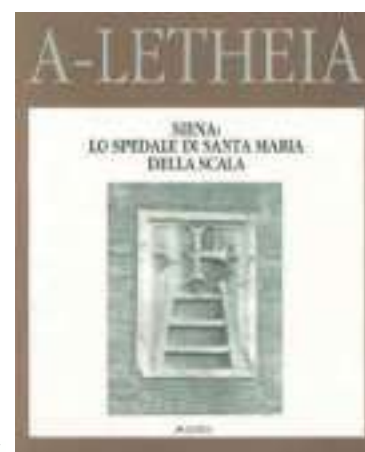
I



II



III



IV

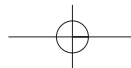
La complessa revisione strutturale e funzionale del Santa Maria della Scala, curata con competente sensibilità dall'architetto Guido Canali, ha stimolato la pubblicazione di importanti volumi:

gli Atti del Convegno internazionale di Studi svoltosi nel 1986 (I);

l'Year Book dell'ILAUD (1988), dedicato ai preliminari progettuali dei lavori (II);

la Rassegna delle proposte di progetto (1995) introdotta da Enzo Zacchioli (III);

un'antologia di studi sulla vicenda costruttiva dell'antico ospedale curata nel 1997 da Marco Dezzi Bardeschi (IV).



## Recensioni

**WILLIAM DEAN HOWELLS**

***Panforte di Siena***

Pisa, Pacini 2005, pp. 88 (traduzione di Simonetta Neri, introduzione di Attilio Brilli; da *Tuscan Cities*, Boston, Ticknor & Co., 1886)

**ANDRÉ SUARÈS**

***Ecce Dea. L'amata Siena***

Pisa, Pacini 2006, pp.224 (traduzione di Alba Ceccarelli Pellegrino, introduzione di Attilio Brilli; ed. or.: *Sienne la bien-aimée*, 1932)

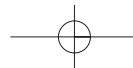
Le annotazioni di chi visita una città con l'amorosa cura di un viaggiatore che arriva da lontano sono una miniera preziosa di spunti, suggerimenti, scoperte. Chi una città la vive tutti i giorni spesso finisce per non stupirsi di nulla. Il suo amore si trasforma in consuetudinario affetto, perdendo inevitabilmente con gli anni forza d'entusiasmo e capacità di conoscenza. Nessun giovane oggi percepisce Siena attraverso il filtro letterario o l'impianto figurativo che si andò formando soprattutto ai primi del Novecento, quando si accumulavano libri su libri, articoli, resoconti, sintetici abbozzi storici: un addensarsi miracoloso di testimonianze e studi. L'idea di dar vita ad una collana di piccoli libri che mettano in circolazione nella lingua originale ed in traduzione italiana alcuni dei testi più importanti è un felicissimo progetto. L'iniziativa si deve all'assessore Maria Antonietta Grignani ed al Comune di Siena. A occuparsi della collana – titolo "Siena fuori di Siena" – saranno Mauro Civai e, in veste di direttore, Attilio Brilli, che di letteratura di viaggio è sommo specialista: per suo merito disponiamo di antologie che hanno consentito di vedere Siena e la sua terra dal punto di vista di chi l'attraversò nei secoli: con un arricchimento di angolazioni e un intreccio di prospettiva che l'hanno resa più complessa e variegata. Si parla a vanvera di multiculturalismo facendone una parola banale e buona per ogni uso. Il concetto

più proprio è quello di interculturalità, cioè di una linea che persegue il confronto e la relazione tra differenti culture.

Ebbene: questa è una via, colta e seria, per rendersi conto di come le culture abbiano instaurato un mutevole rapporto con la città e come essa si sia presentata con diversa attrattiva secondo il bagaglio di informazioni, la sensibilità poetica, la provenienza geografica. La città si dilata in più dimensioni, si libera da canoni troppo rigidi, acquista una bellezza meno solenne. E non suonerà scandalo per nessuno dire che spesso è doveroso constatare come proprio da questi visitatori illustri – letterati, pittori, storici, turisti non distratti – si riescano a capire caratteri o a rilevare elementi di sorprendente novità. Uno sguardo da fuori è anche un invito a guardare meglio la realtà che hai tutti i giorni sotto gli occhi.

I primi due libri – tascabili, leggeri come libretti d'opera, stampati con eleganza da Pacini di Pisa – propongono due autori classici: i capitoli senesi di "Tuscan Cities" (Boston 1886) di William Dean Howells (1837-1920) e "Ecce Dea. L'amata Siena" (1932) di André Suarès. E già sono annunciati Edward Hutton, André Peraté, Nathaniel Hawthorne e Michel Guyot de Merville.

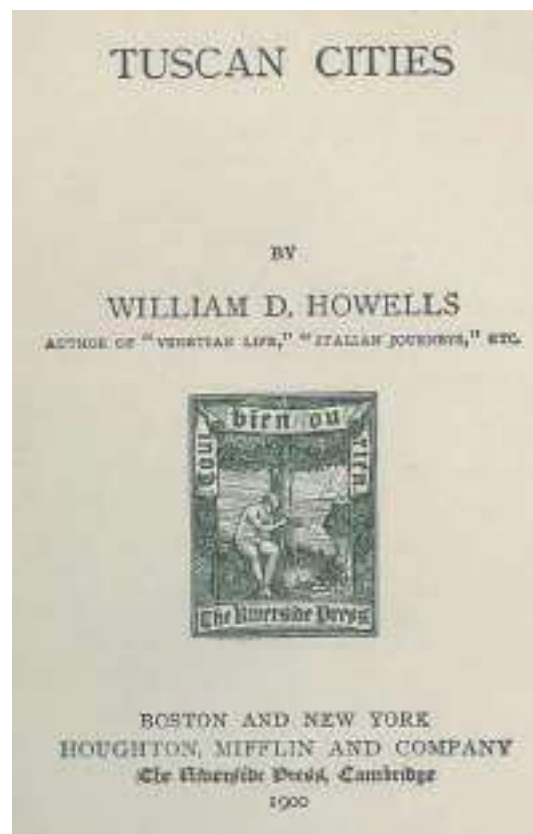
Howells appartiene alla genia dei diplomatici di fine cultura, fu saggista e romanziere famoso, padre del romanzo realistico americano, divulgatore negli USA di autori

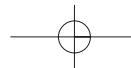


e poeti italiani. Il libro sulla Toscana raccoglie una serie di articoli corredandoli con le preziose illustrazioni di quello straordinario artista che fu Joseph Pennel. Il risultato è di gran pregio e lo si può cogliere anche nelle pagine di questo "Panforte di Siena": titolo che si può intendere o come sineddoco che allude alla città intera o piuttosto come racconto farcito di saporosi ingredienti. Anche Howells, scrive Brilli, si avvicina a Siena con la circospezione tipica degli americani, e per tutti basterà rammentare Henry James: per un verso è attratto dalla continua imminenza del passato, per l'altro è preso da uno smarrimento che frastorna e inquieta. Per lui "Siena diventa metafora dell'Italia intera, della sua storia intessuta di sopraffazioni e di nequizie e della sua decadenza politica e morale". La guida del Brigidi che ha sottomano non l'aiuta più di tanto, ma egualmente la sua indagine approda autonoma ad un'interpretazione che lega in

unità luoghi e fantasmi, presente e memoria. Si prenda ad esempio quanto scrive sul Campo: "Il vecchio Palazzo comunale si levava sereno nel mattino e le sue finestre gotiche osservavano tranquille il tenue invasore che avevano davanti, vuoto ormai delle passioni furibonde, degli odi, delle rivalità e delle ambizioni medievali, non meno che degli altri fuochi vulcanici che un tempo si dice avessero arso in questo luogo. Questi covano ancora sotto Siena e ogni agosto un fremito della terra scuote la sua antica struttura, ma il cuore della sua gioventù libera e fiera è in pace da secoli". Si avverte il gusto dell'analisi politica, condotta con disincanto e talvolta con una scontrosità di fondo. "L'Italia – annota seccamente – ha raggiunto l'unificazione, ma nella sua unità sopravvivono molti interessi contrastanti, pregiudizi e ambizioni".

\* \* \*



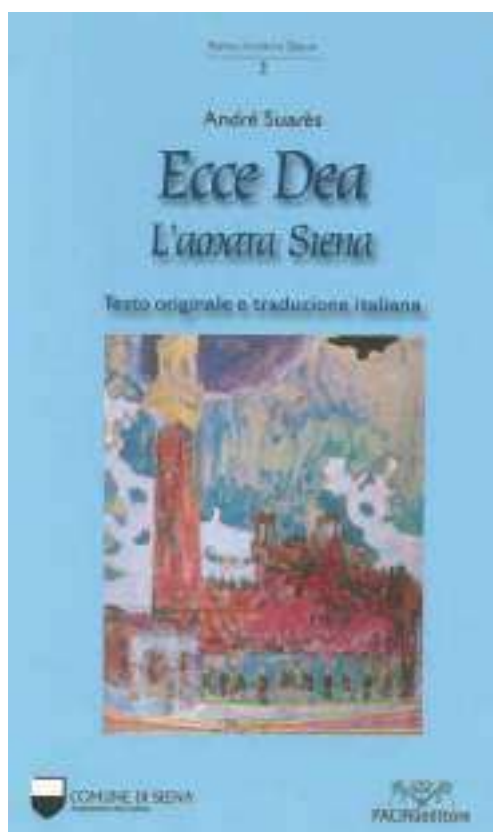


André Suarès (1868-1948) si lancia in una turgida prosa di timbro dannunziano, eccitata e sensuale. La Siena nella quale approda il Cavaliere – una sorta di suo mitico doppio – è posseduta in ogni angolo. La sintassi esclamativa inanella una metafora dietro l'altra. Il fraseggio sciorina lapidarie sentenze. È una “città rossa”, monocroma di sangue e tramonti. “La città ardente è un bacio in un sorriso mistico” confessa Suarès insistendo in una rappresentazione corporea e femminile della città, con una tensione analogica che rimanda continuamente ad una vibrante animazione erotica: la Torre è “un giglio che sembra una freccia”. Ai piedi si distende “il dolce ventre della piazza”. Anche lui, al pari di tanti viaggiatori, è stordito dal labirintico intersecarsi di vie e vicoli: a Siena “quando meno ci si aspetta la prospettiva cambia”. E la campagna penetra nella città accerchiandola in un verde assedio. Allora la città era più agreste, più immersa dentro il paesaggio di quanto

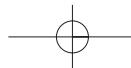
oggi non sia, pur profilandosi altera come una città-città, separata e distinta. “Siena, questa città tra le città, è quella, fra tutte, che la natura penetra di più”: è impressione che suscita qualche moto di nostalgia. In questa calda atmosfera di sogno si situa perfettamente la figura di Caterina da Siena, estatica e priva di sensi. In un punto la Santa è ritratta nelle vesti di “una ragazzina dispotica che dirige i giochi degli altri bambini” allo stesso modo con cui impartiva lezioni e dava ordini a papi e re.

La personalizzazione possessivamente femminile di Siena è uno dei più ricorrenti luoghi comuni, fino alle pagine stucchevoli di Dominique Fernandez. I Blashfield nel loro didattico “Italian Cities” (Londra, 1900) attribuirono alla città un “irresistibile feminine charm”. Gli innamorati furono – sono – schiere, provenienti da tutte le latitudini.

ROBERTO BARZANTI







# Un territorio senese patrimonio dell'umanità

## *Amiata e Val d'Orcia*

Da un'idea di Val d'Orcia S.r.L. - Arcidosso, Effigi, 2006  
Fotografie di Bruno Bruchi

Il libro 'Amiata e val d'Orcia', che è uscito in questi giorni, esalta nelle stupende fotografie di Bruno Bruchi l'atmosfera incantata di questa meravigliosa parte della Toscana, lasciando un'indelebile testimonianza illustrata di un tesoro paesaggistico unico al mondo, non a caso definito dall'UNESCO 'patrimonio dell'umanità'.

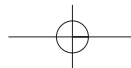
Il prezioso corredo di illustrazioni, che contrappunta il verde, ora tenue, ora intenso, dei pascoli vallivi, con il grigio rosato dei calanchi cretacei ed il biancore dei con-

glomerati calcarei, presenta pure alcune vedute di borghi disegnate tra Sette e Ottocento da Paolo Antonio Tonini e da Ettore Romagnoli.

Sullo sfondo delle immagini si snoda un fantastico itinerario letterario attraverso gli scritti di chi ha osservato questo territorio con gli occhi dello spirito e ha tradotto nelle parole il connubio tra la sublime poesia della natura e la superba memoria architettonica di un'antica presenza umana.

I versi di Giosuè Carducci, Eugenio





Montale e Mario Luzi s'intersecano con le osservazioni naturalistiche di Enea Silvio Piccolomini e di Giorgio Santi; mentre la delicata prosa di Guido Piovene e le intense note di Curzio Malaparte innalzano un inno di ammirazione a questa parte della Toscana, 'sentita' fortemente anche da illustri scrittori stranieri come Edward Hutton e John Ruskin, Iris Origo e Odile Redon.

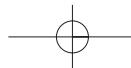
E', purtroppo, sfuggita ai curatori del volume una preziosa testimonianza cinquecentesca di due architetti militari, Girolamo Maggi e Jacopo Castriotto, che

nel 1553 erano in val d'Orcia con l'esercito imperiale, tra le cui file avrebbero preso parte agli assedi di Monticchiello, Montalcino e Castiglione. Nel *Della fortificazione delle città* (Venezia, Rutilio Borgominiero al Segno di San Giorgio, 1580) Maggi e Castriotto descrivono questi fatti di guerra, lasciandone pure una preziosissima documentazione figurata: in assoluto tra le prime iconografie realistiche di luoghi fortificati stampate in Italia, che riproduciamo alle prossime pagine.

E.P.







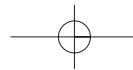
*La foto di Bruno Bruchi offre una nitida visione di Monticchiello, solida ed elegante piazzaforte della Repubblica di Siena posta sulle pendici settentrionali della val d'Orcia, oggetto recentemente di un'accesa querelle per un grosso insediamento abitativo che viene costruito in prossimità delle mura castellane. Aspramente criticata da Alberto Asor Rosa e da associazioni che si propongono la tutela ambientale, come Italia Nostra e il FAI, l'iniziativa edilizia è giunta sul tavolo del Vice Presidente del Consiglio, Francesco Rutelli, che se ne è attivamente interessato, affermando la necessità di mitigare l'impatto ambientale delle costruzioni affinché sia evitata la cementificazione della val d'Orcia.*

*Nella bagarre giornalistica che ha accompagnato la vicenda sono state coinvolte anche testate di importanza nazionale. Sono stati scritti molti articoli e probabilmente se ne scriveranno ancora, se, come sembra, la polemica finirà nelle aule dei tribunali.*

*Ma nessuno ha ricordato l'importanza storica del paesaggio attorno alle mura di Monticchiello, teatro, nel marzo del 1553, di un lungo assedio durante il quale una moderna installazione militare costruita dai Senesi tenne testa alla formidabile batteria di quindici cannoni inviati contro di loro dall'imperatore Carlo V e da Cosimo dei Medici. Allora questa struttura bastionata, frutto di una cultura tecnologica rinascimentale maturata proprio a Siena, riuscì a rintuzzare la terribile dirompenza delle moderne armi da fuoco: in Italia era una delle primissime volte che una strategia architettonica di solidi veniva contrapposta con successo a quella balistica delle artiglierie.*

*Purtroppo oggi nulla si è conservato del bastione cinquecentesco, se non il piccolo dettaglio grafico che appare nella stampa - riprodotta a fianco - in prossimità della porta; ma le altre e più antiche fortificazioni del borgo sono rimaste quasi del tutto integre. Alte mura turre che ostentano suggestiva e indomita fierezza, quasi attendessero un nuovo attacco nemico.*



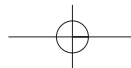


## MONTICCHIELLO

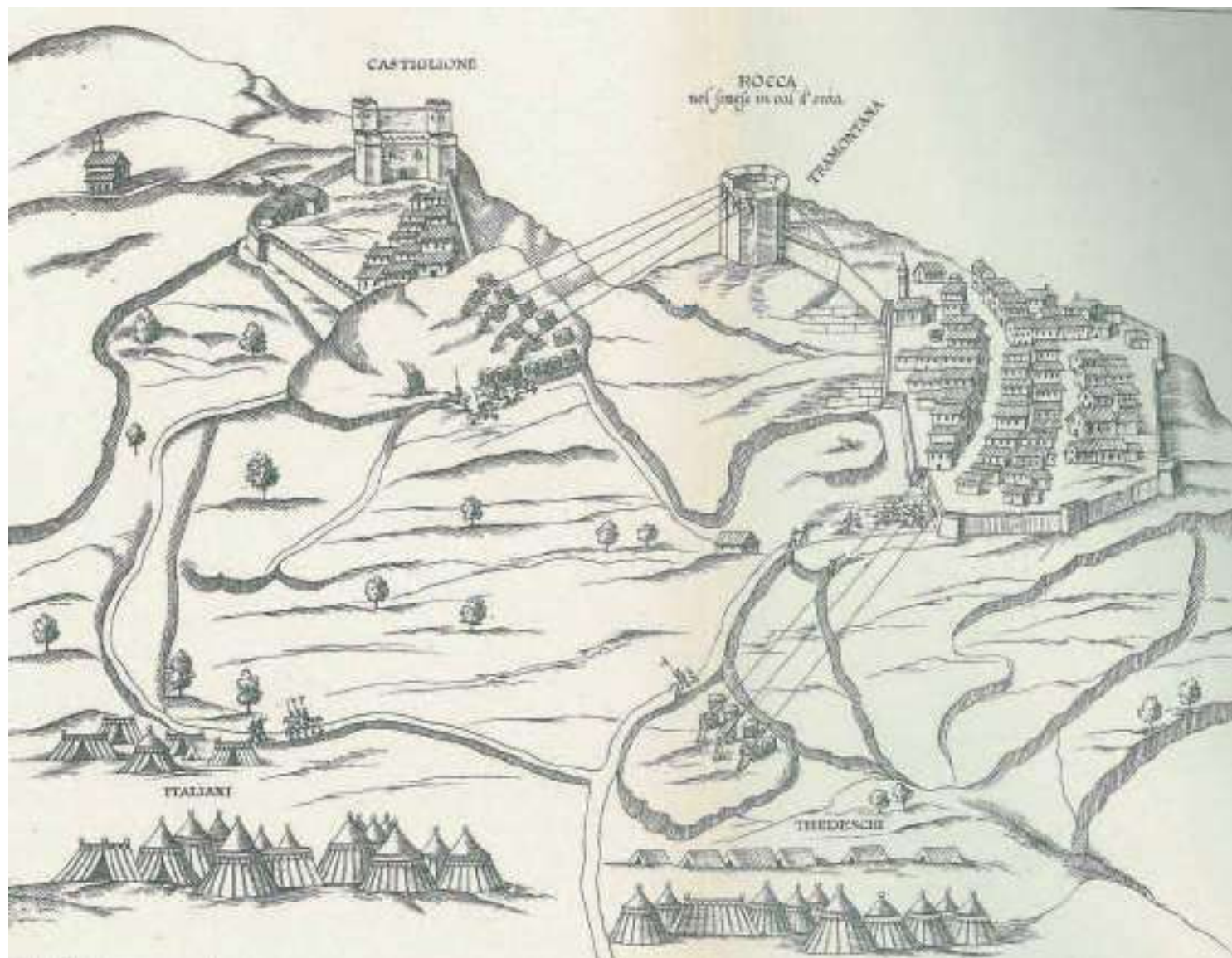


### RITRATTO DI MONTICELLO NELLO STATO DI SIENA

*Nell'anno 1553 fu preso Monticello (Monticchiello) luogo de' Sanesi; il quale havendo io veduto essere di sito gagliardissimo, m'ha dato occasione per quello, che vi successe, di considerare quanto debba essere avvertito il Governatore di guerra, che sia posto alla conservazione di uno stato....; perché il sopra-detto luogo non si può negare che non sia molto forte, per essere sito gagliardissimo, e posto su un Monte tanto aspro, che degli otto venti, che lo dominano, non può se non da uno solo essere offeso...*



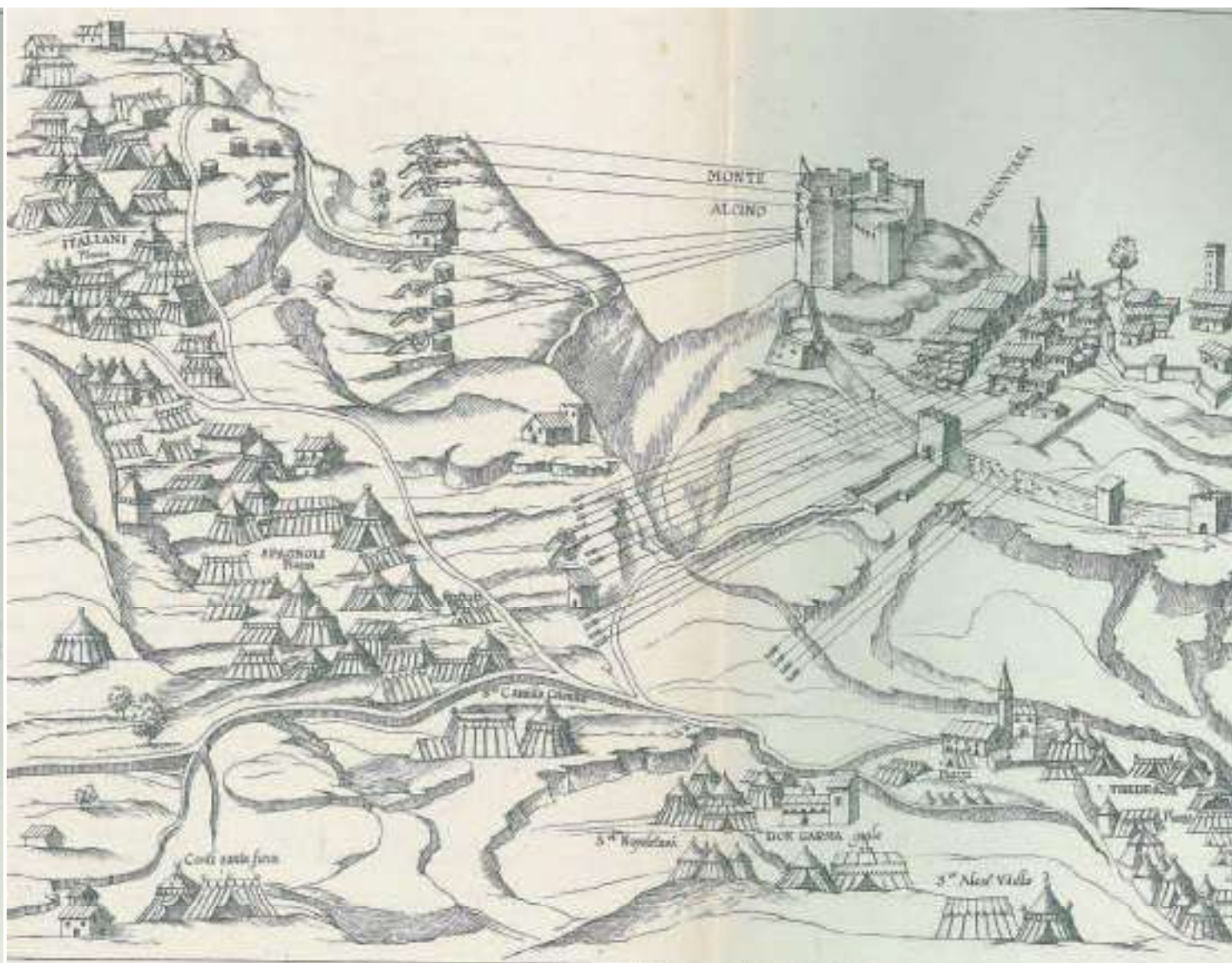
## CASTIGLIONE D'ORCIA



*RITRATTO DI CASTIGLIONE E DELLA ROCCA DI VAL D'ORCIA NEL SENESE  
con l'assedio e batterie.*

*Questi due castelli sono in Val d'Orcia nel Senese, dei quali l'uno è detto Castiglione, l'altro la Rocca di Castiglione. Hanno il sito, e le muraglie per fortificationi all'antica, assai gagliarde, da non temere quattro, ò sei colpi di cannone.*

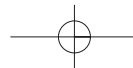




*RITRATTO DI MONTE ALCINO in quel di Siena, co' l'assedio, e batteria.*

*Nell'anno predetto, ritrovandomi all'impresa di Mont'Alcino, e havendo da ogni banda considerato la difficoltà del sito, e il buon principio fatto per la difesa di tal luogo,...dissi, che volendo conquistarlo, non era da perder tempo, ma da far subito resolutione di combatterlo,...e con quattro pezzi d'artiglieria battere tanta cortina, che la gente potesse entrar dentro à quello spatio. Ciò fatto, porre il resto dell'artiglieria nel luogo dimostrato ...e battere tutte le case per fianco: per che quelli di dentro sarebbono stati forzati abbandonarle, e levarsi dalla difesa: e così si sarebbe fatto qualche buono effetto: altrimenti...si sarebbe perduto il tempo, senza acquisto alcuno.*





## Indice

ROBERTO BARZANTI, <i>Per Enzo Carli</i> .....	pag. 3
MARIO ASCHERI, <i>La grande proprietà riorganizza il territorio: il caso di Bagnaia, Filetta, Frontignano</i> .....	» 6
RICCARDO TERZIANI, <i>Ripensare il sistema politico-istituzionale senese al tempo di Pandolfo Petrucci (1487-1512)</i> .....	» 11
MIRELLA CIRFI WALTON, <i>Antonio Federighi e Papa Pio II La nascita dell'architettura rinascimentale a Siena</i> .....	» 15
BARBARA TAVOLARI, <i>Il ritrovato altare del Crocifisso nel Duomo di Siena</i> .....	» 25
CRISTINA BROGGI, <i>Dalla città medievale alla città moderna: le trasformazioni di Siena e il piano regolatore del 1932-36. Genesi e cronaca di un progetto irrealizzato</i> .....	» 29
ENRICO TOTI, <i>Santa Maria della Scala prima del museo</i> .....	» 47

## Recensioni

William Dean Howells: <i>Panforte di Siena</i>	
André Suarès: <i>Ecce Dea. L'amata Siena</i> .....	» 55
Val d'Orcia s.r.l.: <i>Amiata e Val d'Orcia</i> .....	» 58