



ACCADEMIA DEI ROZZI

Anno XXVII/2 - 2020 - N. 53



1. Gaetano Brunacci (?), decorazione del soffitto della sala da tè, 1904.

Il volto nuovo dell'Accademia agli inizi del Novecento

I - Le stanze dell'Accademia: *splendidi esempi di decorazioni veramente artistiche*

di FELICIA ROTUNDO

Il recente restauro del soffitto della sala da tè dei Rozzi offre lo spunto per ripercorrere la storia della sede dell'Accademia, oggetto fin dalla sua nascita di numerose trasformazioni fino a configurarsi come l'elegante palazzo che oggi ammiriamo e che connota l'intero isolato delimitato da via di Città, piazza Indipendenza, via di Diacceto e via di Beccheria.

La data "MDCCCCIV" che si legge in uno dei cartigli del soffitto della sala oltre ad indicare il termine temporale della sua esecuzione testimonia altresì una delle fasi più significative di una lunga e ininterrotta impresa decorativa iniziata già nel 1727 con la costruzione del palazzo, sul luogo di antiche case e botteghe poste di fronte all'antica chiesa di San Pellegrino, e conclusasi negli anni '30 del Novecento.

Fin dall'inizio i Rozzi si preoccuparono infatti di dare alla loro sede quell'apparenza, e quel decoro, adeguati al ruolo che ormai essi si erano conquistati, in oltre due secoli di attività, nell'ambito della cultura letteraria e teatrale senese. Oltre alla facciata del palazzo, inizialmente fu soltanto la sala principale, inaugurata con una fastosa cerimonia nel giugno del 1731¹, ad essere oggetto di una ricca ornamentazione costituita da un quadro con *l'Immacolata Concezione* donato dal socio accademico e pittore Antonio Buonfigli, da medaglioni a chiaro-scuro ai lati con *Adamo* ed *Eva* e da affre-

schi, lungo le pareti, rappresentanti *scene bibliche* racchiuse entro cornici e lesene a stucco; la sala fu infine arricchita da molte lumiere pendenti dal soffitto e da bracciali appesi alle pareti. Di questa originaria decorazione non rimane traccia perché la sala è andata soggetta a successive trasformazioni: una prima volta nel 1789 quando fu deciso di installarvi 12 specchi "sopra i quali fu fatta una cornice nuova dorata ad uso di placca"; altri interventi si susseguirono nella seconda metà dell'Ottocento fino a quello del 1906, reso urgente dal crollo del soffitto, che le ha conferito l'aspetto attuale.

Bettino Marchetti² in una relazione presentata al Consiglio direttivo in data 4 marzo 1906³ riferiva circa l'opportunità, data la crescita dei soci e il prestigio raggiunto dall'accademia, di ampliare e di decorare la sala, eliminando quel "tritone delle ornamenti accampate in fondi dorati" da taluni accademici considerato peraltro di valore artistico⁴. I lavori diretti da Vittorio Mariani, impegnarono numerosi artisti e artigiani tra i quali gli scultori della ditta Enrico Vittori e C., che eseguirono le "decorazioni modellate per la sala degli Specchi" e i fratelli Tito e Fulvio Corsini⁵: il primo e il maggiore tra i due, intagliatore, fece quattro tavole di legno intagliate e la balaustra dell'orchestra, il secondo modellò le figure decorative sulla porta grande e quelle sull'orchestra. Alla decorazione della sala presero parte alcuni artigiani tra cui Giuseppe De Ricco e i doratori Corsi e Franci⁶.

¹ E. Pellegrini, P. Ligabue, *Cinque secoli all'ombra della Sughera*, Siena 2019, pp. 23-27. Si veda anche A. Liberati, *R. Accademia dei Rozzi in Siena (Ricordi e memorie)*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XLIII (1936) fasc. IV, p. 392; M. De Gregorio, *La Sala dell'Accademia. All'origine degli "Specchi"*, in "Accademia dei Rozzi", n. 13, (2000), p. 1-10.

² Su Bettino Marchetti si veda la scheda biografica a cura di M. Dei in *Architettura nelle terre di Siena. La prima metà del Novecento*, a cura di Luca Quattrocchi, Cinisello Balsamo – Milano 2010, pp. 221-224.

³ La relazione di Bettino Marchetti è pubblicata da De Gregorio, *La sala*, p.9.

⁴ Si riferiscono a questo progetto i disegni conservati in AAR (Archivio dell'Accademia dei Rozzi), Sez. XVII Locali, 9. Piante e Progetti vari, nn. 12 e 13.

⁵ Su questo scultore si veda C. Sisi, E. Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 547-550.

⁶ AAR, Sez XVIII Contabilità: Libro Mastro n. 33 (1907) Si riporta elenco delle spese: a Vittorio Mariani per la direzione dei lavori compresa la ricostruzione della soffitta, disegni, relazione assistente e spese per i disegnatori, furono date lire 1000, a Enrico Vettori e C. lire 900, a Fulvio Corsini lire 400, al fratello Tito lire 725, agli eredi di Giuseppe

Contestualmente alle trasformazioni della sala degli Specchi anche le stanze 'di Conversazione' e 'di Gioco' dell'Accademia furono interessate, a partire dall'ultimo quarto del XIX fino al primo decennio del XX secolo, da particolari cure da parte dei Rozzi rivolte sia al restauro sia alla decorazione e all'arredo. Nei registri contabili sono annotati i pagamenti alle svariate maestranze, artigiani e pittori, capi maestri muratori etc., coordinati dagli architetti Giuseppe Partini⁷, Augusto Corbi⁸ e Vittorio Mariani⁹ che si avvicendarono nella direzione dei lavori. Il ruolo di questi ultimi non fu soltanto quello legato alle trasformazioni architettoniche bensì essi furono dei veri e propri imprenditori che si occuparono sia della progettazione complessiva come pure della decorazione e dell'arredo delle stanze avvalendosi, per la loro realizzazione, di stretti collaboratori di fiducia (pittori, decoratori e artigiani) secondo una prassi di cantiere consolidata.

Accanto al Corbi, fin dalla ristrutturazione del teatro eseguita tra il 1873 ed il 1875, troviamo costantemente nei registri contabili dell'Accademia il pittore Giorgio Bandini¹⁰ che, come noto, aveva eseguito l'affresco nel soffitto della platea così come altre maestranze quali il decoratore Giuseppe De Ricco e il capo maestro muratore Ulisse Corsi. Questi furono gli esecutori materiali della ristrutturazione e della decorazione dei locali dell'Accademia durante tutto l'ultimo quarto del secolo XIX; Giorgio Bandini, in particolare, è citato dal 1876 al 1893, in riferimento a lavori e a restauri in molte stanze e alla decorazione ex-novo di alcuni soffitti tra cui quello della sala d'ingresso dell'Accademia¹¹.

A partire poi dal 1890 in collaborazione con il Corbi, compare Vittorio Mariani, in virtù anche

De Ricco lire 1000, ai doratori Corsi e Franci vennero pagate lire 3750, ad una ditta Sivy Chamon e C. di Milano per 12 bracciali a oro matto a sette fiamme lire 950 e lire 160, a Carlo Bartolozzi per il restauro della grande lumiera centrale eseguita dallo stesso alcuni anni prima. Oltre agli artisti citati una annotazione riguarda anche la fornitura di 205 metri di stoffa damascata in seta verde pagata lire 2000, occorsa per i divani e i panneggiamenti delle finestre.

⁷ M. De Gregorio, *Ristrutturazione dei locali dell'Accademia dei Rozzi. 1862 in Giuseppe Partini (1842-1899). Architetto del Purismo senese*, Catalogo della mostra a cura di G. Morolli, Firenze 1981, pp. 142-144.

⁸ Augusto Corbi (1837-1901) oltre che all'ammodernamento del palazzo dell'Accademia, fu impegnato negli anni 1873-75 nella radicale ristrutturazione del teatro coadiuvato da numerosi artigiani e decoratori fra i quali Giorgio Bandini che eseguì l'affresco del soffitto.

⁹ Su Vittorio Mariani si veda M.A. Rovida, L. Vigni, *Vittorio Mariani. Architetto e urbanista. 1859-1946. Cultura urbana e architettonica fra Siena e L'Europa*, Firenze 2010.

dello studio associato che tennero insieme fin dal 1895. Essi elaborarono congiuntamente i progetti per la riorganizzazione interna dei locali dell'Accademia. Alla morte di Corbi, nel 1901, fu Mariani da solo ad assumere la direzione dei lavori in Accademia, ruolo questo che detenne per i decenni successivi, in aggiunta a quello di provveditore: nel 1901 presentò un progetto per il riordinamento della facciata su via Diacchetto, nel 1904 una perizia sullo stato delle fondazioni del palazzo sul lato di Via di Città, nel 1926 eseguì il cavalcavia su via di Beccheria che unisce il palazzo dell'Accademia con lo stabile Ricci dove troveranno posto la sala del biliardo e le sale da gioco¹².

Dai documenti d'archivio emerge il ruolo che Mariani svolse per l'Accademia occupandosi oltre che dei lavori di architettura, anche della decorazione e dell'arredo dei locali. Per queste opere egli si affidò a maestri d'intaglio, del ferro, e a pittori suoi stretti collaboratori formatosi come lui presso la scuola di Ornato istituita nel 1841 in seno all'Istituto di Belle Arti, e partecipi di quella cultura purista impressa da Luigi Mussini dal 1851, contraddistinta dalla riproposizione dei modelli culturali del passato, medievali, gotici e rinascimentali. Essi si fecero interpreti di un nuovo ed originale linguaggio purista, appunto, e contribuirono a fare di Siena un vivace centro di produzione artistica che si conquistò un mercato anche fuori d'Italia.

I pittori, gli scultori e gli artigiani riuniti in équipe dettero così vita ad una feconda stagione artistica che trovò espressione in tanti complessi decorativi realizzati in città su committenza di enti e privati per dare un volto nuovo a palazzi pubblici e privati¹³.

Ed è a questo ambito culturale cui dobbiamo riferirci per inquadrare gli interventi decorativi

La cultura artistica, pp. 547-550. Nel 1883 assunse l'incarico di dirigere la scuola di ornato sorta nel 1841 in seno all'Istituto di Belle Arti.

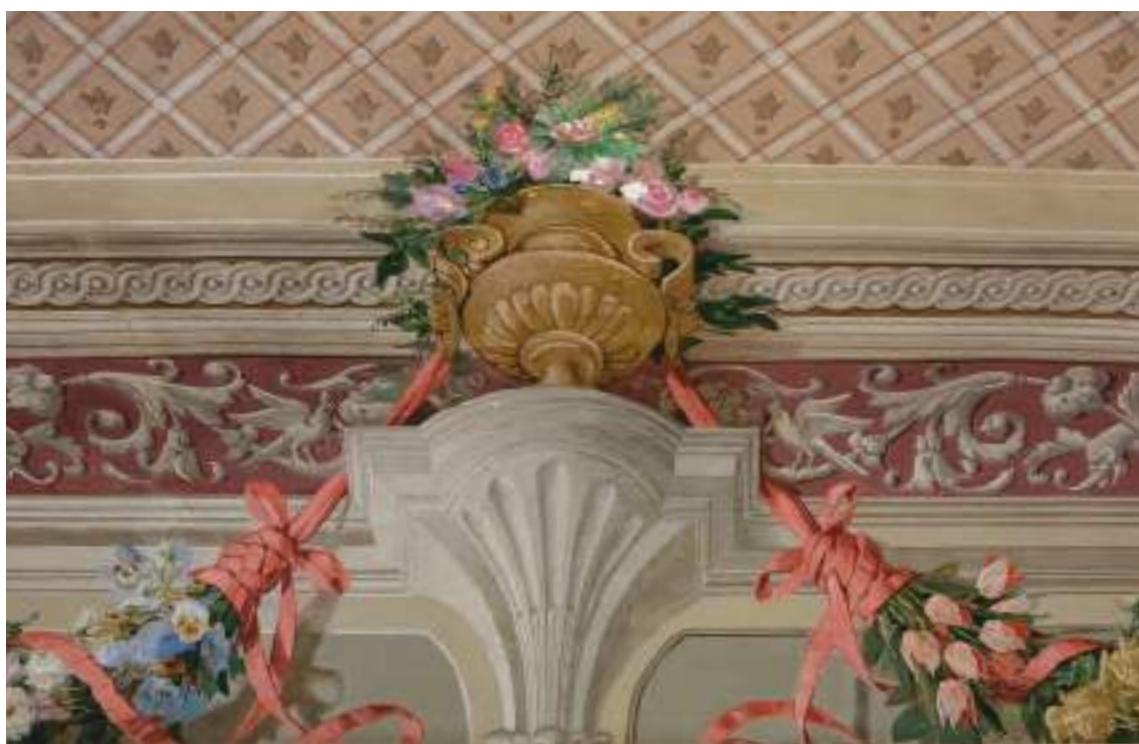
¹¹ AAR, Sez XVIII Contabilità: Libri mastro n.2 (1876), n.4 (1878), n.5 (1879), n.7 (1881), n.9 (1883), n.10 (1884), n.11 (1885), n.13 (1887), n.18 (1892), n.19 (1893). *Mantenimento stabili e affissi*. Si riportano i pagamenti effettuati Giorgio Bandini, citato come pittore, cav. o prof, dal 1976 fino al 1899: nel 1876 lire 340, nel 1878 lire 230 per lavori eseguiti nelle ns stanze e poi altre lire 40; nel 1879 lire 16; nel 1881 lire 20 per diversi lavori; nel 1883 a novembre date lire 125 per la decorazione di una delle stanze dei ns. locali; 1884 lire 86 per i restauri di decorazione di alcune stanze dei ns. locali; 1885 lire 74 per la decorazione del soffitto della sala d'ingresso alle stanze di questa R. Accademia; 1887 Lire 225 per decorazione di un soffitto; 1892 date lire 240 per lavori vari e infine lire 160 nell'anno 1893.

¹² Relativamente ai lavori eseguiti per l'Accademia da Vittorio Mariani si veda Rovida, Vigni, *ci Vittorio Mariani*, pp.72, 73, 74, 76, 188-191.

¹³ Su questo argomento fondamentale il contributo di N.



2. Gaetano Brunacci (?), decorazione del soffitto della Sala Verde, oggi sala della televisione, 1904.



6 3 e 4. Gaetano Brunacci, Soffitto della Sala Rinascimento, particolare della decorazione, 1902.

promossi dai Rozzi per l'adeguamento e il restauro delle stanze da giuoco tra le quali anche quella che affaccia su via di Città e che è stata oggetto di un intervento di restauro nel luglio di questo anno. La decorazione di questa sala si inserisce infatti in un vasto programma di interventi decorativi e di arredo delle sale dell'Accademia, realizzato nel primo decennio del Novecento.

Di questo programma si fece portavoce Vittorio Mariani che, in veste di provveditore, in una seduta del Consiglio del 1902, denunciando come le sale accademiche si trovassero “in una condizione poco decorosa”, presentò il progetto coi relativi bozzetti per restaurare la sala che precede la segreteria facendola a stile del Rinascimento e propose inoltre che poco alla volta tutte le sale “dovesse-*ro*” ridursi in vere opere d’arte, e ciò per maggiore splendore e decoro della nostra Accademia”¹⁴.

La prima stanza ad essere rinnovata fu dunque quella da gioco detta “Sala Rinascimento” oggi sala ristorante per la quale fu dato incarico ad uno dei più quotati intagliatori del legno, Carlo Bartolozzi, di eseguire i sedili addossati alle pareti con braccioli a forma di sfingi¹⁵. La decorazione del soffitto fu invece affidata a Gaetano Brunacci (1853-1922), pittore ‘seconde e geniale’ che aveva ereditato il ruolo di decoratore già rivestito da Giorgio Bandini del quale era stato prima allievo, poi stretto collaboratore e al quale era, infine, subentrato nel 1895 nella direzione della Scuola di Ornato¹⁶.

Entrambi questi artisti appartenevano ad una tipologia dei “pittori di stanze” dediti proprio alla decorazione pittorica che divenne con il purismo, elemento indispensabile nella ricostruzione in stile di un edificio.

Fargnoli, *La decorazione a Siena fra Ottocento e Novecento, in Siena tra Purismo e Liberty*, Catalogo della Mostra Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 20 maggio-30 ottobre 1988, Milano-Roma 1988, pp. 175-185.

¹⁴ AAR, Deliberazioni Del Consiglio Direttivo, sez. IV n. 5 n.a.112 (1902) – Proposta di restauro di una sala. “Il Provveditore Mariani partendosi dal fatto che le nostre sale accademiche si trovano in una condizione poco decorosa, e dal desiderio da alcuni espresso di rendersi il nostro un locale artistico presenta un progetto coi relativi bozzetti per restaurare la sala che precede la segreteria facendola a stile del Rinascimento, la cui spesa secondo i preventivi fatti da diversi artisti senesi potrebbe ascendere a circa lire 4000, e dice poi che con il decorso degli anni, a poco per volta tutte le sale dovrebbero ridursi in vere opere d’arte; e ciò per maggiore splendore e decoro della nostra Accademia”.

Per questo lavoro a Brunacci vengono corrisposte lire 500. (AAR, Contabilità sez. XVIII, a. 1902 Mantenimento stabili e affissi).

¹⁵ F. Rotundo, *Carlo Bartolozzi, nota storica e documenti*, in “Accademia dei Rozzi”, anno XXI (2014), n. 41, pp. 3-10. Questo intagliatore aveva collaborato con altri intagliatori

Significativa è la denominazione di “Sala Rinascimento” a testimonianza del gusto diffuso all’epoca del quale si fece interprete Gaetano Brunacci, lodato per quest’opera sulla stampa locale¹⁷. Egli impiegò nella decorazione della sala i motivi tipici della tradizione rinascimentale come i festoni che si raccordano a vasi nelle cornici perimetrali, le candelabre con gorgoni alate e la sughera simboleggiante l’Accademia, i mascheroni, i bacili, le conchiglie e i delfini, i girali e i dentelli geometrici che ricorrono nelle fasce che dividono i quattro scomparti recanti una campitura a fiori stilizzati, ed infine i due puttini raffigurati nel riquadro centrale, recanti una corona di fiori, forse alludente alla primavera¹⁸.

Negli anni successivi il programma di restauro si estese dunque ad altre due sale come appare nelle Deliberazioni del Consiglio in una delle quali si legge che “veduta la relazione tecnica e finanziaria rimessa dal Provveditore dell’Accademia di due sale attigue a quella stile Rinascimento, considerando che quelle medesime si trovano in deplorevoli condizioni estetiche sia per la tappezzeria che per il mobilio non che per le pareti e il soffitto oggi completamente annerito per il continuo uso delle stanze stesse a uso di giuoco”, approvarono la proposta del Provveditore “diretta a trasformare la stanza attigua a quella Rinascimento con una verniciatura in verde chiarissimo con grandi fasce laterali in stile floreale non che con la sostituzione di un mobiliare nuovo adatto allo stile medesimo” come pure quella “della sala successiva con verniciatura delle pareti e soffitto in bianco con lumeggiature in oro e la sostituzione di un mobiliare più comodo ai giocatori da ricoprirsi in stoffa di lino bianco e marrone”¹⁹. L’autorizzazione del Corpo Accademico accordata nella seduta del

all’arredo della Sala della Deputazione del Monte dei Paschi di Siena inaugurata nel 1897 come pure aveva eseguito la grande lumiera nella Sala degli Specchi.

¹⁶ Su Giorgio Bandini e Gaetano Brunacci si veda Fargnoli, *La decorazione*, pp. 175-185.

¹⁷ *Il Libero Cittadino*, n. 80, 5 ottobre 1902.

¹⁸ Sisi, Spalletti, *La cultura artistica*, p. 557.

¹⁹ AAR, Deliberazioni del Consiglio Direttivo, sez. IV n. 5 (n.a. 112) Consiglio Direttivo 6 settembre 1904 – Proposta di restauro di due sale accademiche. “Il Consiglio veduta la relazione tecnica e finanziaria rimessa dal Provveditore dell’Accademia di numero due sale attigue a quella stile Rinascimento considerando che quelle medesime si trovano in deplorevoli condizioni estetiche sia per la tappezzeria che per il mobilio non che per le pareti e il soffitto oggi completamente annerito per il continuo uso delle stanze stesse a uso di giuoco Approvando completamente la proposta del Provveditore diretta a trasformare la stanza attigua a quella Rinascimento con una verniciatura in verde chiarissimo con grandi fasce laterali in stile floreale non che con la sostituzione di un mobiliare nuovo adatto allo stile medesimo. Approvando del pari la proposta della trasformazione della sala successiva

29 Settembre 1904²⁰, fu subordinata all'accoglienza dei suggerimenti soprattutto in merito allo stile da scegliere per la decorazione e per il mobilio delle sale. Uno degli accademici espresse infatti un forte dissenso sui disegni ‘stile floreale’ presentati, osservando come quest’arte nuova costituiva “una aberrazione del senso artistico” e che l’Accademia, sarebbe in contraddizione colle sue gloriose tradizioni se avesse dato nel suo locale un esempio di incoraggiamento di questo “andazzo destinato ad avere breve durata”. Fu adottato così lo ‘stile tradizionale’ di cui Siena mostrava “tanti splendidi esempi veramente artistici”, e, nell’autunno del 1904, i lavori iniziarono sotto la direzione dello stesso Mariani²¹.

Le stanze in questione sono quelle poste sul lato di Beccheria e via di Città: la prima reca in effetti una decorazione a stucco bianco e dorato su fondo verde chiaro con motivi ornamentali a candelabre e tondi con testine di putti; la seconda è da identificare con quella che più ci interessa, in angolo tra via Beccheria e via di Città, recante sulla volta a padiglione una fitta ed elegante decorazione monocroma con figure di grifi, gorgoni alate, sfingi, girali originati da anfore, su fondo giallo ocra nei quattro scomparti centrali della volta e su fondo terra rossa negli spicchi e nelle lunette. Negli scomparti centrali entro piccoli riquadri o cartelle vi sono puttini alati affrontati ai lati di un tripode

con verniciatura delle pareti e soffitto in bianco con lumeggiature in oro e la sostituzione di un mobilare più comodo ai giuocatori da ricoprirsi in stoffa di lino bianco e marrone. Preso atto che l’ammontare delle perizie stesse ascende a lire 2083,34 per la prima stanza e in lire 1479 per la seconda e così in complesso £. 3562, 34 deliberò di proporre al corpo accademico che venga autorizzato il restauro delle sale medesime approvando il preventivo di spese superiormente indicato, rilasciando al consiglio l’esecuzione dei lavori secondo i criteri di dettaglio che riterrà più opportuni e convenienti”.

²⁰ AAR, Sez II Deliberazioni del Corpo accademico n.9 n.a. 101 *Deliberazioni del Corpo Accademico dal dì 15 febbraio 1901 al dì 18 marzo 1910 - 29 settembre 1904 - Lavori di restauro alle Sale Accademiche.* “Il Segretario espone che il Consiglio Direttivo, deliberava di proporre all’Assemblea il restauro delle sale abitualmente occupate da giuocatori e di quella attigua che si trovano in stato poco decente. Viene presentato il progetto completo con disegni e perizie compilato a cura del Provveditore, concretato nella spesa non superiore alle lire 3000,00. L’accademico Bartalini Cesare propone che nel caso che venisse approvato si ricorra alla licitazione privata fra i manifattori idonei per l’esecuzione della spesa stessa. La proposta è accettata”. In aggiunta a sottolineare il dissenso, “l’accademico Lisini Alessandro, esaminati i disegni stile floreali presentati per i mobili delle sale, osserva che quest’arte nuova secondo la sua opinione costituisce una aberrazione del senso artistico e dice che la nostra Accademia sarebbe in contraddizione colle sue gloriose tradizioni se desse nel suo locale un esempio di incoraggiamento di questo andazzo destinato ad avere breve durata, mentre abbiamo

da cui fuoriescono frutti e altri oggetti, alludenti forse alle quattro stagioni, mentre negli otto spicchi angolari ricorre all’interno di cartigli il motto: “chi qui soggiorna acquista quel che perde”, l’iscrizione “Accademia dei Rozzi” e la data di esecuzione già ricordata in apertura di questo articolo²².

Nei documenti in nostro possesso non si fa alcun riferimento al nome dell’autore di queste stanze che possiamo in via ipotetica e per confronti stilistici identificare nello stesso Brunacci, che in queste come in altre opere, ben riflette la sua forte inclinazione per i modelli neorinascimentali interpretati con rinnovata monumentalità, in piena aderenza con il clima culturale purista senese dell’epoca.

Egli elaborò uno stile personalissimo, uno stile il suo distinto da quello del suo maestro Giorgio Bandini, pur derivante dalla medesima matrice culturale, in cui alla struttura compositiva tradizionale fa riscontro un repertorio ornamentale di grande varietà animato da mostri e animali fantastici, insieme ad intrecci vegetali di grande suggestione.

Per quanto riguarda le stanze dei Rozzi esse mostrano strette analogie, sia nella composizione che negli elementi ornamentali, con altre imprese decorative di questo artista²³ e particolarmente con la volta della Sala di Deputazione del Monte

nella nostra Siena tanti splendidi esempi di decorazioni veramente artistiche. Chiusa la discussione viene formulata la seguente proposta diretta a conciliare la necessità di eseguire i restauri di alcune sale con le osservazioni precedenti: il Corpo Accademico autorizza il Consiglio Direttivo a ripulire il maggior numero di sale che sarà possibile con la somma che rimarrà disponibile dopo prelevato il fondo per i lavori del Teatro e una riserva di Lire 5000 al seguito della operazione finanziaria che sarà per essere eseguita”.

²¹ AAR, Sez. IV Deliberazioni del Consiglio Direttivo, n.5 n.a.112 (1904) – Lavori di Restauro alle sale accademiche, Esecuzione. “Il Consiglio al seguito dell’autorizzazione riportata dal corpo accademico del 29 settembre 1904, ordina l’esecuzione dei lavori di ripulitura delle sale accademiche nei limiti della somma stanziata in lire 5000 affidandone la direzione al suo provveditore”

²² In una pianta del primo piano di Vittorio Mariani questa sala risulta essere stata destinata a Segreteria dell’Accademia in sostituzione probabilmente di quella precedente posta all’estremità sullo stesso lato di via Beccheria a fianco della Sala Rinascimento.

²³ Tra le opere di Gaetano Brunacci ricordiamo: la Sala della Deputazione del Monte dei Paschi, di cui non solo dipinse la volta, ma eseguì pure i disegni dei mobili, e del parato di stoffa che copre le pareti; poi, benché in ordine non cronologico son da ricordare: il Teatro dei Rinnovati e dei Rozzi di Siena; le decorazioni della Sala Monumentale nel Palazzo Comunale di Siena (1906), varie cappelle nella Basilica di S. Clemente ai Servi di Siena, un Trittico per la Cappella di Valenzano (allora villa Bastogi) e le decorazioni per le sale



5. Gaetano Brunacci, Soffitto della Sala Rinascimento, 1902.

dei Paschi di Siena, già ricordata, risalente a sette anni prima, della quale esiste un bozzetto nel Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona e per la quale Brunacci eseguì, sembra, anche i disegni dei mobili²⁴, e la più tarda Sala Monumentale nel Palazzo Comunale di Siena (1906) per la quale ricevette il plauso della Commissione edilizia e l'apprezzamento dello stesso Mariani come pure la piccola volta d'ingresso del palazzo Spannocchi

databile entro il primo decennio del Novecento, quest'ultima simile negli elementi ornamentali, e nella composizione alla sala verde dei Rozzi.

Durante tutta la sua carriera costellata di moltissime opere Brunacci restò fedele al suo credo saldamente ancorato alla tradizione: egli fu il continuatore di quello stile eclettico che prevarrà fin oltre il primo decennio del Novecento impedendo di fatto la penetrazione a Siena del nuovo stile Liberty.

Ringrazio Paolo Bruschetti, Conservatore dell'Accademia Etrusca di Cortona, per avermi permesso di consultare la raccolta di disegni di Gaetano Brunacci

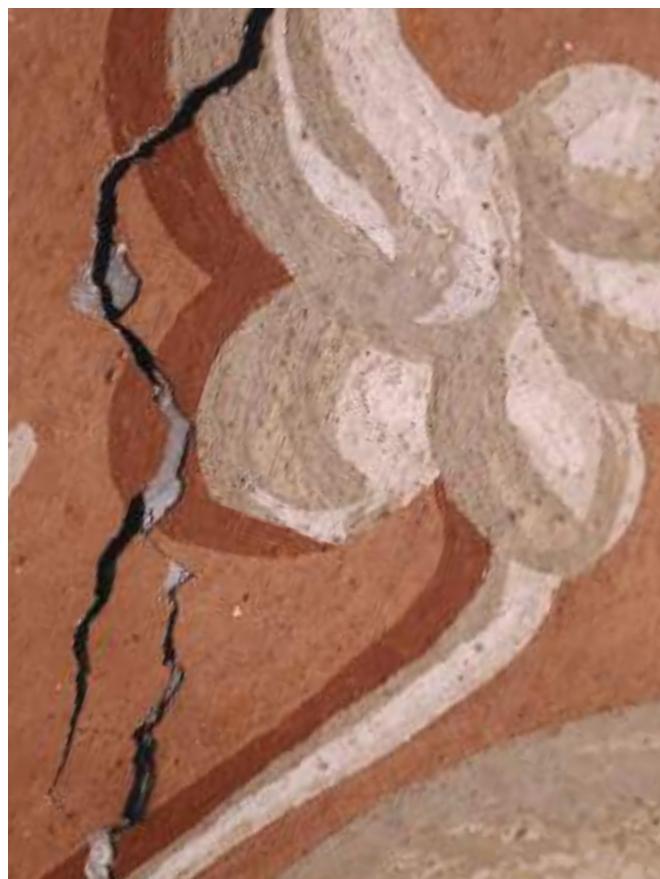
della villa stessa. Una biografia del pittore scritta dal nipote Gilberto si trova presso l'Accademia Etrusca di Cortona nel Fondo Brunacci.

²⁴ Per il Monte dei Paschi di Siena Brunacci eseguì anche la decorazione della Galleria Peruziana che lo impegnò per molti anni a partire dal 1902 e che può essere considerata l'opera conclusiva della sua carriera. Si veda a tale proposi-

to F.Ceccherini, *La decorazione pittorica nei locali della sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. Un'espressione del Purismo di Alessandro Franchi, Giorgio Bandini, Gaetano Brunacci*, in *La sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la Collezione delle opere d'arte*, a cura di L. Bellosi, Siena 2002, pp. 89-119.



7. Fessurazioni.



8. Fessurazioni.

II - Il restauro della volta dipinta della sala da tè

di ROBERTA GORI

La struttura del soffitto della sala da tè, al primo piano dell'Accademia dei Rozzi è composta da laterizio e si sviluppa in una volta a padiglione. La superficie intradossale è rifinita con una malta di calce e sabbia lisciata a fratazzo e riccamente decorata con pitture.

Ad una indagine autoptica, le decorazioni mostrano le caratteristiche tecniche di una pittura a calce e caseina con pigmenti naturali. I soggetti monocromi (grifi, nastri, sfingi, foglie a girali, puttini) che compongono la ricca struttura decorativa dei moduli che si ripetono in maniera speculare e simmetrica ad imitare stucchi ornati in altorilievo, sono stati trasferiti e ripetuti dal pittore nella volta e nelle lunette parietali con l'antico sistema dello spolvero.

La superficie dipinta si presentava in un notevole disordine estetico offuscata da un uniforme deposito superficiale di materiale coerente ed interrotta sia da alcuni ampi ritocchi alterati, facenti parte di un vecchio intervento di restauro sia da fessurazioni, dovute ad un remoto assottigliamento strutturale.

Dopo aver verificato l'ottima resistenza della materia pittorica a leggere sollecitazioni meccaniche, tutta la superficie è stata prima spolverata

con pennellette a setola morbida e dopo pulita con spugne Wishab procedendo per campiture. Quest'operazione ha ridato luce e brillantezza alle tonalità cromatiche, ma purtroppo ha messo in evidenza i vecchi ritocchi che già si percepivano.

Alcune ridipinture, quelle che sormontavano la pittura originaria, sono state rimosse in fase di pulitura con acqua e piccole spugne, altre, quelle su stuccature, sono state sottoposte ad un riordino estetico, in quanto la malta delle stuccature è a base di calce e mantengono ancora un buon ancoraggio.

In alcune zone ben circoscritte intorno alle fessurazioni è stato necessario ristabilire dei distacchi tra intonaco ed intonachino pittorico, tramite iniezioni di resina acrilica in emulsione e PLM I.

La stuccatura delle lesioni è stata eseguita in più riprese con un impasto di stucco che potesse mantenere una certa elasticità (Polyfilla) e sabbia di fiume setacciata per raggiungere una granulometria simile a quella originaria.

In accordo con la Direzione dei Lavori è stato scelto un tipo di reintegrazione mimetica, che è stata effettuata con latte di calce e pigmenti naturali.



9. Ritocchi alterati e fessurazioni.



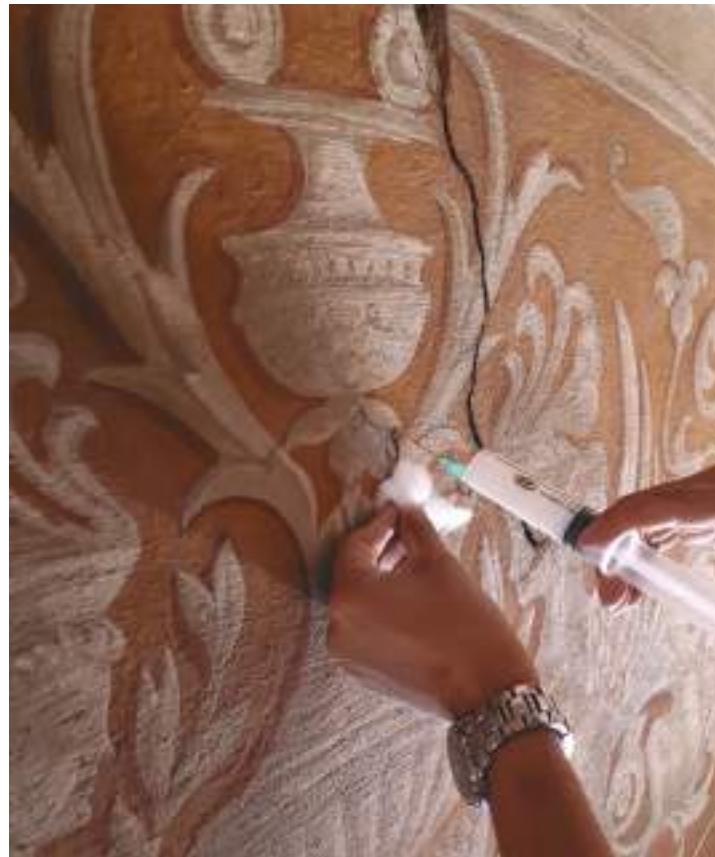
10. Saggio di pulitura 2.



11. Tassello di sporco.

Il restauro è stato eseguito da Roberta Gori
Direzione lavori - Accademia dei Rozzi: Felicia Rotundo
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Siena, Grosseto e Arezzo.
Responsabile procedimento: Letizia Nesi, funzionario restauratore
(Autorizzazione del 02/07/2020 prot.0014484-P)

Referenze fotografiche: la foto n. 1 è di Claudio Giusti (Firenze);
le foto nn. 2-3-4-5 e 6 sono di Marco Donati (Siena)



12. Iniezioni di resina acrilica.



13. Iniezioni di resina acrilica.



1 e 2. Piazza Indipendenza nella sistemazione successiva al 1879, con il loggiato, il monumento ai caduti, la torre dell'Orsa, e l'antico Palazzo dei Gallerani, prima e dopo il restauro.



3. Siena, Piazza dell'Indipendenza (incisione ripresa dal volume: La Patria - Geografia dell'Italia. Provincie di Arezzo-Grosseto-Siena, a cura di G. Strafforello, Torino 1895).

L'area della chiesa di S. Pellegrino e di piazza Indipendenza

Dall'età romana al secolo XIII

di ROBERTO CRESTI

L'area di piazza Indipendenza e i suoi dintorni in età romana

Secondo i più recenti studi sulla struttura urbana di Siena in età etrusco-romana, l'area oggi occupata da piazza Indipendenza si sarebbe trovata all'esterno dell'ipotetica cinta muraria della colonia militare *Saena Iulia* (29 a. C.)¹. Questa, infatti, si sarebbe formata mediante l'aggregazione di due distinti poli insediativi: quello di Castelvecchio, di età preromana, e quello dove più tardi sarebbero state costruite la chiesa e la sede del vescovo, sviluppatosi intorno al II-I secolo a. C. Entrambi sorti sopra ampi terrazzamenti artificiali, realizzati sul terreno vergine, ben presto dovettero estendersi anche alle direttive costituite dalle odiernie vie di Città e di Stalloreggi e dalle vie di San Pietro e del Capitano, le quali, incrociandosi in piazza Postierla, come oggi, avrebbero cucito i due nuclei di popolamento all'interno di un organismo urbano unitario, progettato per adattarsi ad una situazione geomorfologica assai complessa.

La cortina di mura a difesa della colonia, dunque, giungendo da Castelvecchio attraverso il vicolo del Verchione, sarebbe passata approssimativamente dagli orti del Fosso di Sant'Ansano, dietro la facciata degli edifici sul lato ovest della piazzetta della Selva e su quello nord di via di Vallepiatta (attraverso il vicolo delle Carrozze, via Franciosa e dei Fusari), per poi proseguire sotto la collina del Duomo e via



4 e 5. Pozzetto votivo rinvenuto nei pressi di via dei Fusari con resti di canidi e di un cavallo.

di Città². In virtù di tale ricostruzione, l'area dell'odierna piazza Indipendenza sarebbe rimasta al di fuori delle mura romane, sebbene in prossimità di due porte urbane molto im-

¹ Oltre al classico, ma ancora utilissimo, *Siena: le origini. Testimonianze e miti archeologici*, catalogo della mostra (Siena, dicembre 1979 - marzo 1980), a cura di M. Cristofani, Firenze 1979, si rimanda in particolare a: F. Cantini, *Archeologia urbana a Siena. L'area dell'Ospedale di Santa Maria della Scala prima dell'Ospedale. Altomedioevo*, Firenze 2005; S. Palleggi, *Il palinsesto di una città medievale. Metodi e problemi dell'archeologia urbana a Siena*, in "Città e Storia", I (2006), 2, pp. 583-594; V. Accocchia, *Paesaggi etruschi in terra di Siena. L'agro tra*

Volterra e Chiusi dall'età del Ferro all'età romana, Oxford 2012; G. Castiglia, *Lucca e Siena a confronto: trasformazioni urbane nella Tuscia ammonaria dall'età classica alla fine dell'altomedioevo*, in "Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge", 128-1 (2016), pp. 31; J. Tabolli, *Il crollo dei modelli. Domande in cerca d'autore su Siena etrusca*, in *Gli Etruschi tra Chianti e Monte Maggio*, atti del convegno (Castellina in Chianti, 21 settembre 2018), a cura di M. Firmati, Siena 2019, pp. 23-29.

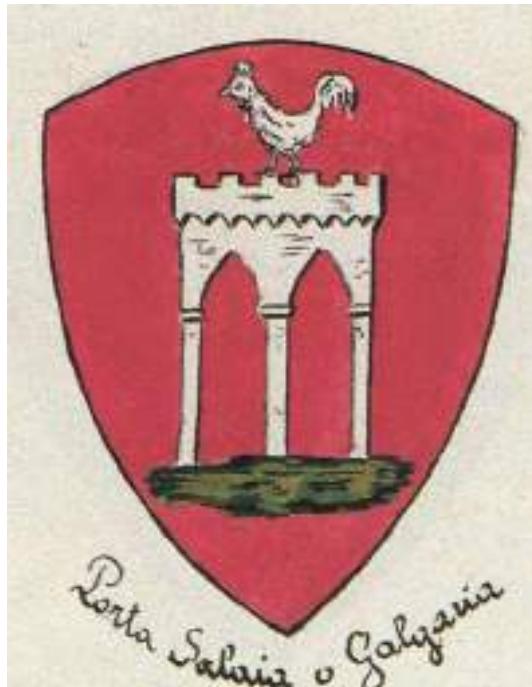
² Cantini, *Archeologia urbana a Siena*, pp. 18-24.

portanti, e dunque in una zona suburbana comunque abitata. Di uno di questi accessi alla colonia sono state rinvenute le tracce nel 2001, al di sotto dei locali del Duomo verso via dei Fusari, dove, d'altra parte, anche gli studi topografici più antichi avevano sempre sostenuto dovesse passare un tratto del circuito fortificato di epoca romana. Si tratta, nel dettaglio, di una imponente struttura in muratura, formata da pezzame di calcare cavernoso e grosse bozze litiche, legate con abbondante dose di calce, probabilmente risalente alla prima età imperiale. A conferma di questa interpretazione soccorrono due elementi. In adiacenza al pilastro, e ad esso collegato, è riemersa una antica rampa scavata nell'arenaria vergine, che doveva consentire l'accesso alla parte più alta del colle almeno dal III secolo a. C. Inoltre, a breve distanza è stato individuato un pozzetto quadrangolare scavato nelle sabbie plioceniche, al cui interno sono state ritrovate le sepolture di tre canidi e di un cavallo in ottimo stato di conservazione, databile alla metà del I secolo d. C. Considerata la disposizione delle ossa e la tipologia dell'inumazione, sembra verosimile che si tratti di un tipico rito propiziatorio legato alla fondazione delle mura o delle porte della città, anche per la presenza, agli angoli del pozzetto, di quattro buche di palo che lasciano ipotizzare fosse coperto con materiali deperibili³.

Di fronte a piazza Indipendenza: la porta Salaria

Della seconda porta di accesso alla colonia *Saena Iulia*, che si sarebbe situata proprio di fronte a piazza Indipendenza, invece, non esiste alcuna evidenza archeologica; ciononostante molti elementi rendono plausibile la sua presenza. Come già accennato, forse intorno al II-III secolo d. C. i due originari poli insediativi, entrambi racchiusi da fortificazioni autonome, dovettero fondersi in un nucleo abitativo unitario, con l'area dell'attuale piazza Postierla a

³ M. A. Causarano, R. Francovich, M. Valenti, *L'intervento archeologico sotto il duomo di Siena; dati e ipotesi preliminari*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini, con la collaborazione di M. Seidel, Cinisello Balsamo 2003, pp. 153-167; Pallecchi, *Il palinsesto di una città medievale*, p. 591; Castiglia, *Lucca e Siena a confronto*, pp. 9-10; Cantini, *Archeologia urbana a Siena*, p. 24. La sepoltura è stata datata intorno alla metà del I secolo d. C., perché nei livelli in fase con i resti animali, sono state rinvenute tre lucerne a volute con motivi decorativi di derivazione attica riferibili a quell'epoca.



6. Stemma della compagnia di Porta Salaria.

fare da ideale collante. Proprio qui, infatti, si sarebbero intersecati il *decumanus maximus* (la strada con orientamento est-ovest ancora oggi percepibile nelle vie di San Pietro e del Capitano) e il *cardus maximus* (l'asse orientato a nord-sud, riconoscibile nelle attuali vie di Città e di Stalloreggi), che collegavano i due insediamenti primigeni. Alle quattro estremità delle strade sorgevano le relative porte, con quella scoperta sotto il Duomo presumibilmente da riferire al decumano. Sul cardo, invece, una doveva trovarsi in via di Stalloreggi, dove le cosiddette "Due Porte" (la porta Stalloreggi di età medievale), seppur ricostruite tra la fine del XII e i primi del XIII secolo, si presentano ancora con un arco gemello a tutto sesto, ossia in una veste architettonica tipicamente riferibile alla tarda romanità, mentre per tutto il Medioevo fu ben poco utilizzata⁴. Sul versante opposto

⁴ Nella cinta di Roma costruita sotto l'imperatore Aureliano (270-275 d. C.), le cosiddette "mura aureliane", gli ingressi situati sulle principali vie di collegamento con il nord e il sud della penisola, nonché con i porti annonari dell'*Urbe*, come le porte Appia, Ostiense, Portuense e Flaminia, furono realizzati di norma in travertino e ad arco gemello, con torri semicircolari ai lati. Tale soluzione architettonica, peraltro, non fu esclusiva solo di Roma, ritrovandola nella porta Nigra di Treviri in Germania, edificata tra il 258 e il 267 d. C., nella porta Palatina di Torino, a Verona e a Salonicco. Durante le invasioni barbariche del V-VI secolo uno dei due archi fu qua-

doveva localizzarsi porta Salaria, nell'odierna via di Città alla sommità della Costarella, anch'essa testimoniata non prima del secolo XI, ma la cui denominazione sembra tradire una possibile origine romana, che a sua volta doveva caratterizzarsi per il doppio fornice. Come ha notato Paolo Brogini, infatti, l'omonima compagnia urbana, costituitasi nel primo Trecento, sfoggiava un vessillo in campo rosso recante una porta a due archi sormontata da un gallo bianco, come d'altra parte doveva strutturarsi la porta ancora in età medievale, prima del suo abbattimento⁵. Proprio dalla porta Salaria di età romana usciva una strada diretta verso nord che doveva lambire, se non addirittura attraversare, lo spazio della futura piazza Indipendenza. Lungo questa viabilità si ubicavano le necropoli venute alla luce all'altezza di via del Cavallerizzo e di Camollia, ma anche edifici e piccoli nuclei insediativi staccati dal territorio urbano, le cui tracce sono state ritrovate in Banchi di sotto e in via dei Montanini⁶. È, inoltre, possibile che un altro percorso si sia staccato dal principale per dirigersi verso l'area di Camporegio, dove si sarebbero trovati uno o più impianti termali, ricalcando approssimativamente il tracciato di

una via ancora oggi eloquentemente detta delle Terme, e forse attraversando lo spazio di nostro interesse⁷.

Tra la fine del V e la prima metà del VI secolo, in coincidenza con le invasioni barbariche, la conseguente caduta dell'Impero Romano d'Occidente e la sanguinosa guerra gotica-bizantina, anche Siena fu investita da una crisi epocale, che provocò la ruralizzazione e disarticolazione del precedente assetto urbano. Per questa ragione la città si retrasse intorno ad un nucleo fortificato ubicato in posizione strategica, una sorta di città-fortezza edificata sui resti del preesistente *oppidum* etrusco-romano, che più tardi verrà identificata con la significativa denominazione di Castelvecchio, la cui prima attestazione risale ad un atto del 1010. Al suo esterno rimaneva la parte vecchia (la città *ruppa*), abbandonata e in rovina, come dovevano presentarsi sia le mura romane che circondavano i poggi di Castelvecchio e della futura Cattedrale, sia i percorsi del decumano e del cardo. Anche il sistema di smaltimento delle acque eseguito in epoca imperiale intorno alla collina del Duomo, dovette essere abbandonato ed obliterato in età tardoantica, come testimo-

si sempre chiuso per esigenze difensive, ciò che decretò la fine di questo modello architettonico. Si può, quindi, ipotizzare che le "Due Porte" fossero un accesso alla Siena di età romana costruito intorno al III secolo d. C. e ancora esistente nella seconda metà del XII secolo, magari in stato di rudere, quando venne ricostruito e ristrutturato secondo criteri formali e architettonici tipici dell'epoca, ma conservando l'impianto a doppio arco di ispirazione romana. Si veda R. Cresti, *Siena e i suoi personaggi nei secoli*, vol. II, Pisa 2018, pp. 14-17.

⁵ P. Brogini, *L'individuazione della Siena romana ed altomedievale: alcune considerazioni e nuove ipotesi*, in "Accademia dei Rozzi", anno X, 18 (2003), pp. 6-14. A suffragare la struttura ad arco gemello della porta Salaria concorre, in effetti, un documento del 21 giugno 1259, dove una casa situata nei pressi della stessa, posseduta per la quota di 5/16 da Iacopo del fu Angioliero, confinava su un lato con la "via qua itur per duas portas in Campum Fori". Riguardo al suo abbattimento, già il *Constituto* del 1262 prevedeva che sia la porta Salaria "nuova", la quale era stata edificata intorno alla metà del XII secolo in via di Fontebranda, sia la "veccchia" alla Costarella venissero rimosse, in modo da migliorare il pubblico transito. L'ordinanza fu attuata pochi anni dopo: nel 1267 Compagno di Biliotto ricevette prima 40 soldi per aver pagato i maestri e la manovalanza "qui destruerunt portam Salarium", e poi altri 110 denari da distribuire a coloro che "dissipavit portam Salarium". Per tutte queste notizie sulla porta Salaria vecchia e nuova, si veda Cresti, *Siena e i suoi personaggi nei secoli*, pp. 32-35.

⁶ Pallecchi, *Il palinsesto di una città medievale*, p. 592, fig. 7; Castiglia, *Lucca e Siena a confronto*, p. 9, fig. 4; Cantini, *Archeologia urbana a Siena*, p. 24.

⁷ Cantini, *Archeologia urbana a Siena*, p. 18. L'antico

nome di via delle Terme, che da via di Città transita per piazza Indipendenza per poi proseguire verso via della Sapienza e il colle di Camporegio, è sempre stato interpretato dagli studiosi come la prova che entro questa ampia area dovessero esistere impianti termali di età romana, dei quali, però, non è stata rintracciata alcuna evidenza. Almeno tre elementi rendono attendibile questa tesi. Intanto la precocità dell'odonomio, attestato già in un atto del 16 novembre 1084, con il quale viene affittato un terreno situato nel luogo del "Sasso detto di Camporegio" ("a la Sassa qui dicitur a Camporegi"), presumibilmente non troppo distante dal colle di San Domenico, confinante su un lato con il "fossato de r(++) Terme" (per il regesto del contratto si veda G. Prunai, *I Regesti delle pergamente senesi del fondo diplomatico di S. Michele in Passignano*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", LXXXII-LXXXIII (1975-76), pp. 321-359, doc. 77, p. 357). Inoltre va ricordato che le terme romane erano di norma ubicate in aree suburbane e comunque esterne alle città, come sarebbe il caso senese. Infine, giova far notare che sin dalla fine del secolo XII, in prossimità di via delle Terme, è testimoniata una "via de Termine", tutt'oggi esistente, e una "contrata de Termine". Ebbene in varie località italiane, luoghi con quest'ultimo nome erano localizzati proprio nelle vicinanze di stabilimenti termali, con l'esempio più eclatante rintracciabile a Roma, dove la Stazione Termini deve la sua denominazione proprio alle vicine terme di Diocleziano. Questo fenomeno è probabilmente causato dalla commistione avvenuta nel tempo sui significati di due vocaboli latini in realtà ben distinti (*thermae* = terme, e *termen* = limite, confine), rendendo verosimile che anche a Siena, come a Roma o Termini Imerese (*Thermae Himerae*), vi fossero degli importanti impianti termali nei pressi della contrada del Termine, e quindi di piazza Indipendenza.

niano i materiali di riempimento di due pozzi recentemente rinvenuti in via Stalloreghi e in via di Città, in fondi sottostanti la sede dell'Accademia dei Rozzi⁸.

L'area intorno a piazza Indipendenza dopo l'anno Mille

La situazione di crisi durò relativamente poco: con l'insediamento longobardo del VII-VIII secolo, la città tornò ad ampliarsi, occupando di nuovo la porzione abbandonata nei secoli bui. La Siena alto-medievale, dunque, avrebbe avuto sostanzialmente la stessa estensione della colonia *Saena Iulia*. Seguendo questa ipotesi, si spiega anche perché le preesistenti porte di Stalloreghi e Salaria, ridotte presumibilmente a ruderi, siano state recuperate e riattivate.

All'inizio del secolo XI la *civitas* circondata da mura era ancora abbarbicata sui colli di Castelvecchio e del Duomo, anche se fu proprio allora che al suo esterno cominciarono a formarsi diversi insediamenti abitativi, disposti lungo il tracciato della via Francigena. Non a caso, la prima menzione di un "borgo della città" (il *burgus civitatis*), ormai tanto esteso da distinguersi dalla città murata (*la civitas*), è contenuta in un contratto di livello dell'ottobre del 1042⁹. Si tratta della prima fase del processo di slittamento della struttura urbana verso valle, che giungerà a maturazione nei due secoli seguenti. Questo borgo, che venne incluso all'interno del primo ampliamento della cinta muraria poco dopo la metà del XII secolo, si costituì lungo i tracciati di tre strade: la Francigena, quella diretta a Chiusi e quella che si inoltrava nel cuore della *civitas*, ancora oggi chiamata via di Città, le quali si incrociavano nelle immediate adiacenze di piazza Indipendenza (il "Triventum", documentato già nel 1029), proprio di fronte a porta Salaria. Nel *burgus civitatis* si stanziò soprattutto quel ceto sociale nuovo, formato

da proprietari di terreni, artigiani, mercanti ed esponenti del clero riformato, che guiderà il Comune cittadino tra il XII e la prima metà del XIII secolo, e da cui scaturiranno le principali famiglie a vocazione mercantile e bancaria della Siena del Duecento. Non a caso, durante questo periodo le principali magistrature comunali ebbero sede in locali annessi a tre chiese che erano state costruite proprio nel borgo, a breve distanza l'una dall'altra, documentate già nella seconda metà del secolo XI. Si tratta della chiesa di San Paolo, menzionata dal 1081, che si ubicava nel luogo dove oggi si trovano le Logge della Mercanzia, di San Cristoforo (1088), l'unica ancora esistente, seppur assai rimaneggiata nei secoli, e di San Pellegrino, la quale sorgeva sul lato di piazza Indipendenza, dove oggi è il loggiato ottocentesco.

Le origini della chiesa di San Pellegrino

Secondo Girolamo Macchi, la prima attestazione della chiesa di San Pellegrino risalirebbe al 1050, quando era un romitorio; solo più tardi sarebbe diventata parrocchia cittadina. Della stessa opinione è anche Girolamo Gigli, che aggiunge un dettaglio di un certo interesse: il suo curato sarebbe stato il proposto della



5. Profilo dell'imperatore Filippo l'Arabo riprodotto su un sesterzio di metà del III secolo d. C.

⁸ Per il pozzo di via di Città rinvenuto e svuotato fra il 2000 e il 2002, si rimanda a A. Voltolini, *Importanti reperti della Siena romana nelle cantine del palazzo sede dell'Accademia dei Rozzi*, in "Accademia dei Rozzi", anno IX, 16 (2002), pp. 23-24, e a D. Barbagli, *Relazione preliminare sull'intervento compiuto nei fondi di proprietà dell'Accademia dei Rozzi*, in "Accademia dei Rozzi", anno X, 18 (2003), pp. 37-42. L'intervento, condotto dal Centro Studi Farma Merse sotto la direzione di Debora Barbagli, ha consentito il recupero di una grande quantità di materiale ceramico, per lo più frammentato (pezzi di tegole, coppi, parti di anfore per liquidi, coppe, piatti e brocche con bocca rotonda, lucerne, alcune

recanti addirittura il nome del fabbricante), insieme a molti oggetti di uso quotidiano (spille per capelli in osso, un peso da telaio, parte di una macina per granaglie) ed a varie tessere da gioco e per mosaico. All'interno del pozzo sono state rinvenute anche una quindicina di monete in bronzo, fra cui un sesterzio dell'imperatore Filippo l'Arabo (244-249 d. C.) e forse un *follis* ridotto di Costantino I (306-337 d. C.). Il materiale venuto alla luce, dunque, può essere collocato fra il II e il IV secolo d. C.

⁹ Prunai, *I Regesti delle pergamene senesi*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", LXXIII-LXXV (1966-68), pp. 200-236, doc. 11, pp. 222-223.

Cattedrale di Santa Maria, privilegio che San Pellegrino aveva mantenuto ancora ai suoi tempi (inizio Settecento), “essendo l’unico di quel Capitolo ad aver Cura d’Anime”¹⁰. Nonostante la data del 1050 non sia comprovata da alcun documento, le notizie offerte dai due eruditi sull’origine della chiesa risultano attendibili, dato che certamente era già officiata nel dicembre del 1070. Risale, infatti, a quella data l’atto con il quale il visconte Guido di Guido donò, “pro remedio anime”, ai sacerdoti Guido, “presbitero da Sancto Peregrino”, Bonfiglio, “presbitero da Sancto Donato”, e Azzone del fu Giovanni “qui dicitur de la Porta”, un appezzamento di terreno con vigna e una casa nei pressi della chiesa di San Basilio, poco fuori porta Camollia, allo scopo di fondarvi uno *xenodochium* “ad recipiendum pauperes et peregrinos”¹¹.

Stabilita, dunque, l’antichità di San Pellegrino, costruita appena fuori dalla porta Salaria, assai più complesso è capire chi fosse esattamente il santo al quale è intitolata la chiesa e perché fu scelto. Sia Macchi che Gigli riportano la notizia che la festività parrocchiale cadeva il 1 settembre. Nel *Diario Sanese* il secondo aggiunge che in questo giorno, nel quale venivano commemorati i SS. Egidio, Regolo e Pellegrino, vi era “Festa alla parrocchiale di S. Pellegrino nell’Arte di Lana, dove il Pubblico manda libre 12 di cera”¹². La notizia trova conferma nell’*Ordo Officiorum Ecclesiae Senensium*, che allarga la platea dei santi martiri festeggiati il 1 settembre: Prisco, Regolo, Pellegrino (“Peregrino”), Fedele ed Egidio confessore¹³. Questo Pellegrino, in particolare, sarebbe il rappresentante di un gruppo di santi martirizzati a Roma sotto l’Imperatore Commodo intorno al 192, del quale farebbero parte anche Eusebio, Ponziano e Vincenzo. In altre città, come Lucca, essi venivano celebrati il 25 agosto, insieme a San Genesio. Infatti anche il *Kalendarium Ecclesiae Metropolitanae Senensis*, redatto dai canonici lucchesi di San Frediano intorno



6. Achille Pinelli, *La chiesa di San Pellegrino in Vaticano*, acquarello, 1834.

al 1140 al tempo del vescovo Ranieri, colloca in questa data la festività di papa Lucio I, Genesio, Ponziano, Eusebio, Pellegrino e Vincenzo, mentre il 1 settembre ricorda solo Regolo e Prisco¹⁴.

È, tuttavia, improbabile che la Chiesa medievale senese abbia dedicato un luogo di culto così importante ad un quasi sconosciuto martire del II secolo, mentre è assai più plausibile che il Pellegrino in questione sia il prete “Peregrinus” primo vescovo di Auxerre, territorio dove sarebbe stato inviato da papa Sisto II (257-258) per convertire i molti pagani lì presenti, salvo essere imprigionato, torturato e decapitato per ordine dell’Imperatore¹⁵. Ciò perché il culto nei suoi confronti fu largamente diffuso in Italia da papa Leone III (795-816), che ottenute al-

¹⁰ G. Gigli, *Diario Sanese in cui si veggono alla giornata tutti gli Avvenimenti più raggardevoli spettanti si allo Spirituale, si al Temporale della Città, e Stato di Siena*, parte seconda, Lucca 1823, pp. 142-143.

¹¹ Prunai, *I Regesti delle pergamene senesi*, in “Bullettino Senese di Storia Patria”, LXXXII-LXXXIII (1975-76), doc. 42, pp. 335-336.

¹² Gigli, *Diario Sanese*, p. 142.

¹³ *Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis ab Oderico eiusdem Ecclesiae Canonico*, a cura di G. C. Trombelli, Bologna 1766, p. 361, Cap. CCCC. *L’Ordo Officiorum Ecclesiae Senensem*, risalente intorno al 1215, era il libro liturgico della Chiesa

medievale senese, che scandiva in modo certosino e precettivo le ore canoniche di ogni giornata e le liturgie celebrate dalla Cattedrale nel corso dell’anno.

¹⁴ *Kalendarium Ecclesiae Metropolitanae Senensis*, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento ordinata da L. A. Muratori*, Tomo XV, parte VI, (Cronache Senesi), a cura di A. Lisini, F. Iacometti, Bologna 1931-1939, pp. 3-38, p. 24.

¹⁵ Secondo altre fonti, invece, a spedire il prete Pellegrino nella città francese per aiutare i cristiani perseguitati, sarebbe stato papa Sisto III (432-440), posticipando, così, di due secoli gli avvenimenti.

cune reliquie del santo, le depose nella piccola chiesa romana di San Pellegrino in Naumachia, situata lungo la Francigena presso l’“Hospitale Francorum”, destinato ai pellegrini francesi. Da allora quel tratto di strada fu chiamato via San Pellegrino, nome più tardi assunto anche dalla vicina porta della città del Vaticano nelle mura leonine. Proprio l’ospizio romano segnò la fortuna del santo di Auxerre, a dispetto della sua figura, non dissimile dai tanti evangelizzatori martirizzati nei primi secoli del cristianesimo. Da allora, infatti, le fondazioni pellegriniane si moltiplicarono, diventando a loro volta mete di pellegrinaggio. Come nel caso del santuario di San Pellegrino in Alpe, in Garfagnana, sganciatosi ben presto dall’apostolo della Borgogna per strutturarsi attorno ad un leggendario santo “autoctono”: Pellegrino, figlio del re di Scozia Romano, fattosi eremita sui monti tra Lucca e Modena. Alla luce di quanto esposto, anche nel caso della chiesa senese, la cui fondazione in adiacenza alla via Francigena potrebbe essere anticipata all’età carolingia, dovette esservi un mescolamento di culti e di tratti identificativi fra antichi santi omonimi, che finì per “trasformare” il Pellegrino vescovo di Auxerre (la cui festività cade il 16 maggio) nel martire ucciso sotto Commodo a colpi di frusta, di norma commemorato insieme ad altri evangelizzatori che subirono la stessa sorte.

La “Curia dei consoli” e la Biccherna presso la chiesa di San Pellegrino

Come accennato sopra, poco dopo la metà del XII secolo presso la chiesa di San Pellegrino venne instaurata la Curia, sede delle principali magistrature cittadine, dove si insediarono sia i consoli del Comune sia i “Provisores”, o “Provveditores”, di Biccherna, l’ufficio contabile e finanziario dell’ente senese. La sua prima menzione certa risale ad una *donatio inter vivos* del 15 settembre 1168, che fu stipulata “ante ecclesiam Sancti Pellegrini, in curia consulum”, con cui Ildebrandino di Cacciaguerra dei conti Scialenghi, ottenuto il consenso di sua moglie Guilla, offrì il castello d’Asciano, con piazze e borghi, al popolo e al Comune di Siena, ai suoi consoli Ormanno di Squarcialupo, Matusalem-

di Lambertino, Macone, Dono, Caulo di Cardino e Berlingeri, nonché ai due “provveditori” Gregorio e Ordelaffo.

In verità i consoli e la Biccherna dovevano risiedere presso la chiesa già da qualche tempo, come sembrano provare due documenti risalenti al biennio 1163-64, anche se in essi manca un’esplicita menzione della Curia. Nel dicembre del 1163 Ugo di Ruggeri, capostipite degli Ugurgieri, e la seconda moglie Bellacara cedettero al popolo di Siena e ai quattro consoli Ugo di Bosta, Mariscotto, Arrigolo e Guido Maizi, una vigna “ad Castagnetum” per la cifra di 25 lire. L’atto fu rogato dal giudice Stradigotto in San Pellegrino, e a sottoscrivere la compravendita, oltre a numerosi cittadini, era presente anche il camerlengo del Comune, Conte di Barota, membro della magistratura di Biccherna assieme ai provveditori. Due mesi più tardi, poi, nel febbraio del 1164, i medesimi quattro consoli presenziarono alla donazione, ratificata di nuovo “ante Sanctum Pelegrinum”, con la quale Paganello e Rustico dei conti Soazzi trasferirono al vescovo di Siena Ranieri i propri diritti sui castelli di Monteagutolo, Montemaggio e Montecastelli. La Biccherna intesa come edificio, invece, sembra attestata in un documento del 13 gennaio 1211, che fu rogato nella “Bicherna Sancti Peregrini”.

L’insediamento dei Gallerani nel “podio Sancti Pelegrini” e la costruzione del “ponte nuovo”

Probabilmente non è solo una coincidenza se, negli stessi anni, intorno a San Pellegrino si insediarono alcuni rappresentanti proprio di quel ceto consolare che di lì a poco avrebbe cominciato a praticare l’attività bancaria e mercantile con grande fortuna. È il caso dei Gallerani, che durante tutto il Duecento costituirono, anche con membri estranei alla consorteria, diverse società commerciali e finanziarie operanti in tutta Europa, testimoniate sin dal 1226¹⁶. Il loro stanziamiento nei pressi della chiesa risale anch’esso al 1168, e i promotori furono Gallerano e Mariano di Pero, il quale, forse già consolle comunale nel 1186 insieme a Guido Mai-
zi, ricoprì sicuramente tale incarico tra il 1196 e il 1197. I due abitavano nell’area della Catte-

¹⁶ M. Tangheroni, *Siena e il commercio internazionale nel Duecento e nel Trecento*, in *Banchieri e mercanti di Siena*, Roma 1987, pp. 21-105, p. 80. Quell’anno Ildebrandino Gallerani, associato agli altri banchieri senesi Palmiero Donati, Bonin-



7. Il Ponte di Diacceto su via di Fontebranda intorno al 1880.



3. Porta Stalloreggi (Le Due Porte).

drale, in una “domus murata” di proprietà della canonica di Santa Maria, che alla fine del secolo XI era stata la dimora di Pietro Fastello e della moglie Bellicca¹⁷, così prossima alla residenza canonica da essere appoggiata al muro della sua cucina e confinante con il chiostro, dunque verso via dei Fusari¹⁸. L’intenzione di Gallerano e Mariano, però, era quella di trasferirsi nella parte nuova della città e costruire un complesso dove riunire tutti i rami familiari. Per questo, insieme ai cugini Grugamonte e Gianni, il 21 luglio 1168 stipularono un atto nel poggio di San Pellegrino (“in podio Sancti Pelegrini”) al fine di accorpate le rispettive proprietà fondiarie lì situate, sulle quali avrebbero costruito una torre consortile.

Dalla confinazione del lotto di terreno risultante dall’atto, si evince che l’area in questione era sì ancora suburbana, ma ormai densamente abitata, venendo citate le “domus” dei figli di Alamanno, dei Guarneri e degli Scriccioli, oltre alla “terra” e ad un “orto” di San Pellegrino, certamente di pertinenza della chiesa. Proprio per tale ragione, oltre che per il ruolo “civico” ormai acquisito da San Pellegrino, si ritenne necessario collegare direttamente l’area della futura piazza Indipendenza con il complesso vescovile, che in quegli stessi anni si stava trasformando da cittadella polifunzionale fortificata (il “castellum Sancte Marie” più volte citato tra il 1012 e il 1164) ad area aperta ospitante edifici adibiti a scopi non solo cultuali o assistenziali, ma anche di pubblica rappresentanza. La nuova viabilità, tuttavia, si scontrava con un ostacolo non da poco: i due poggi erano separati dalla profonda gola di Fontebranda, che poteva essere superata solo con un ponte da realizzare sopra la Costaccia (l’odierna via di Fontebranda), che allora fungeva da “cavina” per lo smaltimento a valle

delle acque meteoriche. Sembra plausibile che la struttura, inizialmente in legno, sia stata costruita sempre in quel periodo, e fosse di fredda data nel 1175, quando un atto di compravendita del 17 novembre fu stipulato in Siena “iuxta Pontem Novum”¹⁹. Fu sostituita con un’opera in pietra, il ponte di Diacceto come lo vediamo ancora oggi, intorno al 1226, dato che nel novembre di quell’anno il Comune pagò 12 soldi a Ranuccio di Bulio, che li riscosse anche per conto del tintore Guidone, del “chalzolario” Ruberto e del “Piczicaiuolo” Salvano, tutti “positis super facto pontis de Cavina, qui ibi fieri debet secundum formam Constituti”²⁰.

La piazza e la chiesa di San Pellegrino nel Duecento

Con l’innalzamento della torre consortile e la successiva edificazione di diversi altri casamenti, fra la fine del XII e i primi del XIII secolo i Gallerani si trasferirono definitivamente dall’area della Cattedrale al poggio di San Pellegrino. A confermarlo soccorre anche il fatto che nel 1207 la *domus* dove avevano dimorato in passato, risulta già rientrata nella piena disponibilità dei canonici di Santa Maria. Contrariamente a quanto parrebbe ragionevole pensare, per alcuni studiosi la torre iniziata nel 1168 non sarebbe quella ancora oggi detta “dell’Orsa” (poi passata alla famiglia Ballati), che spicca sopra la loggia della piazza, ma un’altra che nell’Estimo redatto ai primi del Trecento era indicata come torre “vecchia” dei Gallerani. Purtuttavia, il fatto che di quest’ultima non resti traccia e non venga menzionata da Giovanni Antonio Pecci nel suo repertorio delle torri senesi, compilato nel 1765, lascia, al riguardo, qualche perplessità²¹. Infatti, se quanto sopra ipotizzato fosse

¹⁷ Sulla figura di Pietro Fastello, personaggio eminente nella Siena dell’epoca che si professava di legge longobarda, “uno dei pochissimi casi documentati di un segmento di cittadinanza non nobile, ma asceso socialmente ed economicamente nei decenni centrali del secolo XI”, si rimanda a P. Cammarosano, *Élites laiche e fondazioni religiose a Siena nel secolo XI*, in *La chiesa di San Pietro alla Magione nel Terzo di Camollia a Siena. Il monumento-l’arte-la storia*, a cura di M. Ascheri, Siena 2001, pp. 1-6, p. 5.

¹⁸ *Carte dell’Archivio di Stato di Siena Opera Metropolitana (1000-1200)*, a cura di A. Ghignoli, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1994, pp. 185-188. Si veda anche A. Giorgi, S. Moscadelli, *Costruire una Cattedrale. L’Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, Monaco di Baviera 2005, p. 53, nota 22, e pp. 55-56. Ciò si deduce da un atto di livello del 19 giugno 1182, con cui i canonici rinnovarono

ai due fratelli la concessione in perpetuo della casa contro il pagamento di un fitto annuo pari a 15 denari, pretendendo, altresì, che versassero anche 10 soldi per risarcirli della mancata corresponsione, da diversi anni, del censo pattuito a suo tempo.

¹⁹ *Carte dell’Archivio di Stato di Siena Opera Metropolitana*, p. 177.

²⁰ *Libri dell’entrata e dell’uscita della Repubblica di Siena detti del Camarlingo e dei quattro Provveditori della Biccherna*, a cura della Direzione del R. Archivio di Stato di Siena, Libri Primo (1226) e Secondo (1229), Siena 1914, p. 79.

²¹ G. A. Pecci, *Delle torri tanto esistenti che demolite dentro la città di Siena. Monografia inedita del Cav. Giovanni Antonio Pecci di Siena scritta l’anno 1765*, in “Miscellanea storica senese”, II (1894), pp. 17-25. Secondo l’erudito la torre dei Gallerani sarebbe proprio quella detta dell’Orsa: “a S. Pellegrino,

vero, l'abbattimento della “vecchia” sarebbe necessariamente da collocare a prima del Settecento, se non, addirittura, del Seicento, non sembrando presente neppure nella pianta di Siena disegnata da Francesco Vanni (1595-97). Anche perché la torre dell’Orsa risulta già eretta negli anni venti del XIII secolo, come confermano i numerosi pagamenti versati ai suoi custodi sin dal più antico *Libro della Biccherna* conservato, risalente al 1226-27. Completamente costruita in pietra calcarea, nonostante gli sbassamenti intervenuti a più riprese, a metà del Cinquecento e nel 1724, si distingue ancora oggi come una delle più elevate del panorama urbano, con i suoi trentasei metri di altezza, la pianta quadrata di più di otto metri di lato e uno spessore delle murature di quasi due metri e mezzo²². Per la sua posizione al centro della città, proprio nel punto di incrocio dei Terzi, e la vicinanza alla chiesa di San Pellegrino, sede di importanti magistrature pubbliche, ma certamente anche per la notevole altezza originaria (è stato plausibilmente calcolato che potesse raggiungere quasi i sessanta metri)²³, intorno alla metà del Duecento anche la torre dell’Orsa rivestì un significativo ruolo civico, alloggiando per diversi anni la “campana Comunis”, prima della realizzazione della Torre del Mangia²⁴.

I Gallerani non furono i soli rappresentanti del ceto consolare a scegliere il “podium Sancti Pelegrini” come proprio luogo di insediamenti

la Torre de’ Gallerani, oggi de’ Ballati, detta dell’«Orsa» dove abitavano gli Ebrei, abbassata la prima volta dal B. Andrea per fabbricare lo Spedale della Misericordia e ultimamente pochi anni sono da Francesco d’Ascanio Ballati”.

²² V. Castelli, S. Bonucci, *Antiche torri di Siena*, con una introduzione di D. Balestracci, Siena 2005, pp. 66-74 e 174-177; F. Gabbirelli, *Siena medievale. L’architettura civile*, Siena 2010, pp. 20-21 e p. 33, nota 25. A differenza di quasi tutte le altre coeve, solitamente prive di monofore lungo il corpo edilizio, la torre dell’Orsa, alla quale si accede dal n. 3 di via dei Termini, presenta un’apertura a tutto sesto, oggi tamponata, a circa dodici metri di altezza, e due piccoli portali. Uno di questi, a sesto acuto situato ad una quota di quasi dieci metri, collegava presumibilmente il primo piano della torre al palazzo adiacente. Al livello sottostante, separato da un soffitto ligneo oggi scomparso, su cui doveva trovarsi una botola, vi era un altro angustissimo portale, sopraelevato di circa un metro dal piano stradale e apribile solo dall’interno, per consentire l’uscita dalla torre senza dover passare dall’edificio. Largo appena 55 cm. per un’altezza di 2,65 metri, esso è coperto da un arco a sesto acuto ed è dotato di architrave monolitico che poggia su due mensole arrotondate.

²³ Castelli, Bonucci, *Antiche torri di Siena*, p. 67.

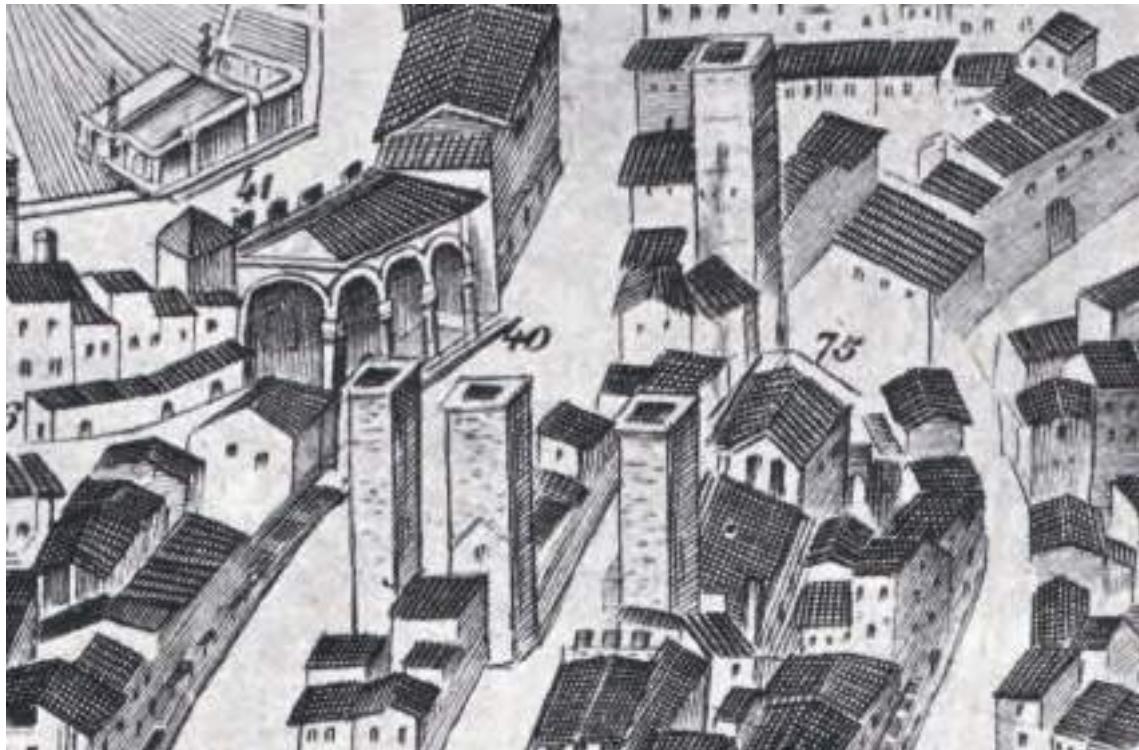
²⁴ Nel maggio del 1247 gli ufficiali di Biccherna pagarono 7 lire e 10 soldi a Pero di Gianni Gallerani e Boninsegna Alessi “dominis turris Urse, pro pensione dicte turris, ubi moratur

to, perché ad essi, presumibilmente sempre tra la fine del XII secolo e l’inizio del successivo, si aggiunsero anche i Codennacci²⁵. In quegli anni i membri di questa famiglia dovettero consolidare i propri, numerosi possedimenti intorno alla piazza, oltre che nella zona di San Desiderio, dato che nel 1222 risultano proprietari di una casa con vigna nei pressi del “Ponte”, quindi in Diacceto, e venti anni dopo di altri fabbricati “extra portam Salariam”, confinanti anche con il “Campus fori”. Quest’ultimi sorgevano probabilmente dove oggi è la sede dell’Accademia dei Rozzi, che sappiamo realizzata su antiche proprietà dei Gregori, visto che il 1 maggio 1242 Nepoleone, Ranieri e Spinello Codennacci li vendettero a Guglielmo Gollucci e, appunto, a Gregorio di Guido Gregori. Al 2 aprile 1232, invece, risale una disposizione testamentaria molto interessante, perché per la prima volta viene citata la torre di famiglia²⁶. Essa svettava ad un angolo della piazza San Pellegrino e, in origine, doveva essere elevatissima. Verosimilmente non meno di quella, assai prossima, dei Gallerani, poiché queste ardite strutture verticali erano espressione del prestigio e del potere politico ed economico dei casati, che si sfidavano anche sulla loro altezza. Lo si evince dalla pianta del Vanni, dove la torre dei Codennacci appare decisamente più elevata di quella dell’Orsa e dei Mignanelli, che all’epoca erano già state cimate. Essa, invece, venne

campana”, in *Libri dell’entrata e dell’uscita*, Libro Settimo (1246-47), Siena 1931, p. 50. Nel dicembre del 1249 il Comune pagò la stessa cifra a Rinaldo Alessi e Bonfiglio Gallerani, “rettori” della torre dell’Orsa, per l’affitto semestrale della medesima “in qua detinentur campane Comunis”. I due, inoltre, furono risarciti di una somma pari a 4 lire per i danni arrecati alla struttura in occasione della posa della “campana minori”, in *Libri dell’entrata e dell’uscita*, Nono Libro (1249), Firenze 1933, pp. 146-147. Dopo essere state aggiustate nel 1267 e nel 1268, le campane comunali restarono nella torre dell’Orsa fino al 1271.

²⁵ Un membro del casato, Orlando, compare nel collegio consolare straordinariamente nominato nel 1209-10, insieme al noto Guido d’Ildibrandino Bandinelli “de Palatio”, in funzione di priore, Ranieri di Gualtieri, Ciampolo d’Ugo Ruggeri e Leonardo di Guido Marescotti. L’anno seguente, invece, tornò ad essere eletto un podestà, e l’incarico fu affidato a Magiscolo di Codennaccio, che peraltro fu l’ultimo cittadino senese a rivestire quell’ufficio (1210-11), dal 1212 sempre appannaggio di una personalità forestiera.

²⁶ Aringhieri, figlio dell’ex podestà Magiscolo, ormai morto, oltre a vari legati destinati all’ospedale di Santa Maria, al fratello Scolario e alla moglie Iacobina, lasciava alla sorella Galiana, nel caso fosse sopravvissuta al marito, l’abitazione nel palazzo “iuxta turrim”.



10. Peter de Jode, su disegno di Francesco Vanni, *Sena Vetus Civitas Virginis* (pianta di Siena), 1595-1597, edizione di Lazzaro Bonaiuti, Firenze, 1873: Particolare dell'area dell'antica piazza San Pellegrino, con la torre dei Codennacci a fianco della chiesa (identificata con il n. 75) e dietro quelle dei Gallerani e dei Mignanelli.

prima sbassata nel 1772 perché pericolante e poi, ai primi dell'Ottocento, inglobata nella tessitura muraria del palazzo allora di proprietà dei Bichi-Borghesi, all'angolo fra via delle Terme e piazza Indipendenza. Si notano ancora il corpo edilizio della torre in pietra calcarea e il paramento murario a fasce alternate di pietra e laterizio dell'adiacente dimora di famiglia.

Nella prima metà del Duecento, dunque, la piazza San Pellegrino stava cominciando a prendere forma: al centro la chiesa, con l'abside addossata al palazzo e alla torre dei Gallerani, la quale, considerato anche il sagrato rialzato da una piccola scalinata, occupava buona parte dell'attuale piazza Indipendenza; a lato troneggiavano la dimora e la torre dei Codennacci. Nei pressi della chiesa si trovava anche una “citerna” (cisterna, pozzo), attestata sin dal 1197. Da un prezioso documento del 6 febbraio 1215, inoltre, sappiamo che già esisteva via dei

Termini (qui denominata significativamente “via antiqua de Termine”), e soprattutto che era già stata tracciata una strada che la congiungeva con il ponte, fiancheggiando la chiesa e i possedimenti delle due potenti famiglie (“via que a Sancto Pelegrino vadit ad pontem”). Questa “via nova”, l'odierna via di Diacceto, prima di giungere al ponte attraversava un terreno coltivato, a testimoniare che l'area di fronte alla chiesa aveva ancora una connotazione essenzialmente agricola²⁷. L'accesso di via dei Termini sulla piazza, tuttavia, doveva essere piuttosto stretto tant'è che proprio al fine di ampliarlo, pochi anni dopo, con atto del 3 agosto 1221, il rettore di San Pellegrino Nicola e suo nipote Ranieri di Bartolomeo del Prete, chierico della medesima, che di lì a poco ne sarebbe divenuto parroco, vendettero parte di una casa annessa alla chiesa a Gianni Gallerani e Nicola di Nicola, compratori per conto del Comune e di

²⁷ Il documento in questione è il contratto di nozze stipulato tra Gianni Gallerani e Verderosa di Ventura Arzocchi, moglie di suo figlio Pero. Il potente capo della famiglia le donava *propter nuptias* la somma di 40 lire, che avrebbe diminuito di 25 lire se la dote concessa dal padre della sposa fosse

stata pari a 375 lire. Si obbligava, altresì, di darle in pegno i suoi possedimenti nella valle di Tressa e ciò che aveva nella contrada del Termine (“totum quod habeo in Termine”) fino alla “cavina” di Fontebranda.

tutti gli uomini “contrade de Termine”. Fino ai primi dell’Ottocento, invece, è rimasto particolarmente angusto l’imbocco sulla piazza da via di Città, proprio per la presenza, all’angolo con via delle Terme, della massiccia torre dei Codennacci, alla quale era stato appoggiato un cavalcavia, popolarmente denominato arco di San Pellegrino, che la collegava al fabbricato posto sull’altro lato, dove oggi sorge il palazzo dell’Accademia dei Rozzi.

Nel corso del secolo la chiesa di San Pellegrino aggiunse altri uffici comunali a quelli che già ospitava. Da un atto del 13 luglio 1236 si evince che il governo dei Ventiquattro, appena costituitosi, teneva qui le proprie adunanze²⁸, e continuò almeno fino agli anni cinquanta del secolo, mentre i coevi *Libri della Biccherna* informano che nella chiesa e negli edifici attigui stavano in affitto, oltre agli ufficiali della stessa Biccherna, la Curia del Podestà, i Consoli delle donne, i collettori delle decime, delle condanne e del dazio vecchio²⁹. Sin dal 1226 risiedevano in San Pellegrino anche i Castaldi, i Pretori e altri ufficiali del Comune, ed è interessante far notare che quello stesso anno Ranieri Coden-

nacci fu incaricato di occuparsi del carcere “maleficiarum”³⁰. Infine, con l’avvento del governo popolare e l’istituzione del Capitano del Popolo nel 1254, la chiesa divenne sede delle riunioni del Consiglio del Popolo. Per questi motivi il Comune riversò grande attenzione su di essa, riparandone a più riprese il tetto (1250 e 1257) e adornandola nel 1250 con pitture, non meglio descritte, affidate a Gilio di Pietro³¹. Inoltre il 1 settembre, in occasione della festività di San Pellegrino, inviava un cero di 25 libbre e versava al suo rettore una somma di denaro equivalente alla quantità di olio destinata ogni anno alla chiesa³².

L’uso “civico” della chiesa di San Pellegrino cominciò a scemare già a partire dagli anni sessanta del Duecento, quando il governo dei Ventiquattro preferì adunarsi in dimore private, e si interruppe definitivamente fra la fine del XIII e i primissimi anni del successivo con la costruzione nel Campo del Palazzo del Comune (“palatium communis Senensis”), voluto proprio per concentrarvi tutti gli uffici e le magistrature pubbliche.

²⁸ Nel documento vengono citati Ranuccio di Grosseto, Arrigo di Cappello e Bonaccorso di Adalicca, qualificati come “Piores Viginti quatuor servitorum et rectorum Populi Senensis”, che erano riuniti (“congregati”) “more solito, in ecclesia Sancti Peregrini ubi fit Consilio XXIII”.

²⁹ *Libri dell’entrata e dell’uscita*, Libri Quinto (1236) e Sesto (1246), Siena 1929, p. 105: nel dicembre del 1246 il rettore di San Pellegrino Ranieri venne pagato 19 lire e 10 soldi “pro pensione Curie Potestatis, Biccherne, Consulum dominarum et illorum qui recolligunt condemnetiones et illorum qui sunt exbannitos et illorum qui colligunt datia”. Si veda anche *Libri dell’entrata e dell’uscita*, Libro Settimo (1246-47), p. 35.

³⁰ *Libri dell’entrata e dell’uscita*, Libri Primo (1226) e Secondo (1229), p. 72: nel novembre del 1226 il rettore Ranieri ricevette 15 lire “pro pensione Curie Potestatis et Quattuor et Chastaldiorum et Pretorum et aliorum officialium Comunis, qui morant ad Sanctum Peregrinum”. Ranieri Codennacci, invece, fu ricompensato con 30 soldi in quanto “posito pro faciendo et ordinando carcerem maleficiarum, secundum tenorem Constituti”; è possibile che l’incarico sia stato affidato ad un Codennacci, perché anche la torre di famiglia venne utilizzata a tale scopo negli anni seguenti.

³¹ *Libri dell’entrata e dell’uscita*, Decimo Libro (1249-50), Firenze 1933, p. 135: “Item XXVI libr. minus I den. quos habuerunt magister Gilius pictor et sotii et manuale et magistri lignaminum pro pictura et attatura Curie Sancti Peregrini et pro coloribus et rebus aliis emptis et habitis pro dicta pictura”. Il pittore e miniatore Gilio di Pietro è documentato a Siena tra il 1247 e il 1261, quando risulta defunto. Il suo nome è legato soprattutto alla “Tavoletta di Biccherna” del secondo semestre del 1258, la più antica tra quelle conservate, che rappresenta il camerlingo don Ugo, monaco dell’abbazia cistercense di San Galgano, seduto al banco di lavoro e in atto di esaminare un registro. Per questa opera Gilio fu pagato 5 soldi. Sempre lui aveva realizzato anche la copertina del registro risalente al secondo semestre del 1257, oggi perduta. Luciano Bellosi ha attribuito a Gilio le opere di un pittore anonimo noto come Maestro dei Santi Cosma e Damiano, ma l’ipotesi è ampiamente controversa.

³² *Libri dell’entrata e dell’uscita*, Libri Primo (1226) e Secondo (1229), p. 72: “Item XVII sol. Rectori ecclesie Sancti Peregrini dicto, pro una mensura olei quam annuatim dicta ecclesia solita est habere”.



1. Papa Silvestro con l'imperatore Costantino al suo servizio (Roma, Basilica dei Santi Quattro Coronati). Affresco del 1248 che realizzava il sogno di Alessandro III (richiamato dai colori dell'Aragona); per Innocenzo IV, ispiratore dell'iconografia, era una legittimazione della sua fiera opposizione a Federico II.

Papa Alessandro III un grande senese... scomodo!

I - Un papa per un nuovo mondo

di MARIO ASCHERI

Alessandria e Siena sono unite da uno dei più grandi personaggi del Medioevo e in modo singolare tutte e due. Alessandria per via del nome, la *Civitas Nova* che il Barbarossa aveva voluto chiamare in proprio onore Cesarea, la città riportata come fondazione al 3 maggio 1168, anche se in area da tempo esistevano fiorenti centri abitati tra i quali *Bergoglio* (divenuto cognome ben famoso e in argomento), favoriti dalla confluenza di Tanaro e Bormida e dalla Francigena che, come per Asti, collegava la Francia da un lato con Roma dall'altro.

Per Siena è di nuovo singolare la storia perché dovrebbe aver dato i natali ad Alessandro, il cui vero nome era Rolando figlio di Ranuccio, nome che tornerà periodicamente nella famiglia. Ad esempio nel Novecento con il celebre archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli, già famoso in epoca fascista e poi eminente tra gli studiosi nel primo Dopoguerra. Certo, sempreché Bandinelli fosse veramente la famiglia di appartenenza, visto che per gli anni in cui nacque, all'inizio del 1100, la documentazione di prima mano è scarsissima: solo il Ciacconio, il domenicano del '500 storico dei papi, lo assegnò ai Bandinelli che si erano detti sin dal '200 *Paparoni* a Siena, perché esiste un cenno chiaro alla sua senesità – come si dirà – ma non alla sua famiglia. Comunque sia, a Siena la sua singularità è grande: cioè che il papa senese fu tutto preso dai suoi grandi ideali di servizio per la Chiesa contro la sua stessa patria quando fu il caso.

Ma seguiamone la vita rapidamente, perché almeno da un certo punto diventa ben nota dato che gode di una approfondita ricerca internazionale. I fatti principali vanno ricordati perché testimoniano le difficoltà della vita pubblica del tempo e del velocissimo processo che portò la Chiesa di Roma a primeggiare come mai prima in una Europa i cui vari centri di potere cominciarono a riconoscere il suo primato.

Dunque, Alessandro è ben possibile che abbia studiato dapprima a Siena, che poté avere una bella

scuola presso l'episcopato, ad esempio, diciamo intorno al 1120/30. Ma non certo è che sia stato poi a Bologna intorno al 1130/35 studente del grande Graziano, il monaco e vescovo di Chiusi ora al centro di un volume di "Studia Gratiana" edito dalla Biblioteca Apostolica Vaticana: lui realizzò la prima grande opera duratura di diritto canonico, il *Decretum* (testo rimasto per qualche verso utilizzabile fino al *Codex iuris canonici* del 1917!), e godé della grande ammirazione dello stesso Dante.

Certo, se Rolando fu effettivamente un Bandinelli non è affatto da escludere che potesse farsi mandare a Bologna per studiare, visto che la città era già famosa da alcuni decenni per l'insegnamento giuridico, come lo era Parigi per quello teologico, e che i Bandinelli erano tra le poche famiglie che in quegli anni potevano ritenersi di un lignaggio nobile: loro avevano di sicuro signorie fondiarie e attività mercantili, in grado di aiutare questo come gli altri figli. Rolando sarebbe stato subito professore, ma di teologia (allora fortemente intrecciata al diritto canonico in formazione) e perciò gli vengono tradizionalmente attribuite delle opere come lo *Stroma* (cioè il panno, il tappeto che raccoglie) e le *Sententiae* in cui corresse opinioni erronee addirittura di Abelardo. Ma ora queste opere gli sono contestate ed attribuite da taluni studiosi a un altro Rolando: comunque sia, certo dovette impraticarsi di diritto.

La sua fortuna come ecclesiastico però cominciò solo quando arrivò a Pisa prima del 1150, dove divenne prete di quella chiesa arcivescovile allora molto potente – aveva già eretto la piazza dei Miracoli... Da Pisa passò direttamente a Roma senza passaggi intermedi, meno che mai a Siena dove c'era da anni il valido vescovo Ranieri. E a Roma si segnalò tanto da divenire presto cardinale e soprattutto Cancelliere di Santa Romana Chiesa.

Siamo nel 1153. Voleva dire allora essere una specie di ministro plenipotenziario, autorevole, del Papato in un'epoca in cui il Papato era spesso

contestato dall'Impero, nonostante l'umiliazione di Canossa inferta da Gregorio VII, e dai nobili romani che riuscivano ancora a controllare l'elezione papale viste le regole elettorali assai incerte vigenti. Ma il Concordato di Worms aveva almeno avviato le condizioni per un accordo con l'Impero e l'ascesa dei Normanni, fatti re del Regno di Sicilia nel 1130 col quale si era creato un baluardo importante per il Papato. Il nostro Cancelliere era sicuro che l'alleanza con i Normanni del Regno meridionale e di Inghilterra andava rafforzata, semmai, presidio sicuro contro le pretese del Barbarossa.

A Besançon i due grandi nel 1157 si incrociarono per la prima volta violentemente. Rolando gli ricordò un dato ormai tutt'altro che scontato: "Da chi avrebbero avuto i poteri gli imperatori se non dal Papa"? Un conte palatino presente lo avrebbe voluto colpire con la spada per punirne l'arroganza, ma il Barbarossa lo trattenne e rinviiò Rolando dal suo papa a Roma, escludendogli rapporti con il clero tedesco durante il rientro, perché i vescovi soprattutto dovevano tutto al proprio re e non dovevano dubitare della sua supremazia assicuratagli dall'antica tradizione imperiale bizantina.

Alla morte del papa di Rolando, Adriano IV, due anni dopo, i rapporti entro la Chiesa erano così tesi che si battagliò già soltanto per decidere *dove* tenere il conclave e un tentativo di pace fallì. Si dovette passare al voto: Rolando/Alessandro

ebbe 12 voti su 23 cardinali presenti, ma rifiutò la designazione (non sappiamo perché) per cui quello eletto dalla minoranza fu incardinato nella carica. Alessandro alla fine decise, però, e accettò il manto che fece divenire aperto il dissenso: lui dovette rifugiarsi nel castello del Vaticano, da dove fu liberato dal 'popolo' guidato da un Frangipane e fu poi finalmente consacrato a Ninfa, mentre l'avversario lo fu nella cornice grandiosa di Farfa, abbazia imperiale.

L'orientamento europeo era ormai a favore di Alessandro, per cui Federico convocò un concilio a Pavia, capitale del Regno d'Italia, per il gennaio 1160 cui naturalmente Alessandro non partecipò; visto che vi fu confermato l'antipapa, procedé da Roma con la scomunica di tutti, sciogliendo i suditi dell'Impero dall'obbligo di fedeltà. A livello internazionale lui fu riconosciuto anche da città eminenti come Venezia, Milano e Genova, oltreché da ordini religiosi ormai potenti come i certosini e i cistercensi.

Il ritorno a Roma fu però difficile: i nobili gli erano contrari, per cui finì per fuggire in Francia dopo un viaggio di mare avventuroso (ma più veloce della Francigena). In Francia, anche con l'intervento dei re di Francia e di Inghilterra, convocò fino all'inizio del 1162 vari concili locali per ribadire la propria legittimità, pur con difficoltà e rifiutando sempre le mediazioni.





3. Spinello Aretino, Incoronazione di Papa Alessandro III (Sala di Balia, Palazzo Pubblico di Siena).

Morto un antipapa se ne fece un altro, ma le fortune di Alessandro si consolidarono: venne chiamato dalla stessa Roma nel 1164. Dopo l'appoggio di Enrico II, il grande re d'Inghilterra, andò a Palermo ad acquisire il consenso del re normanno: fu di nuovo a Roma nel 1165, mentre persino in Germania alcuni vescovi gli divenivano fedeli, e riuscì a difendere la città con l'aiuto normanno dall'attacco del Barbarossa da Monte Mario. Alla fine Barbarossa prese S. Pietro, per cui si tentò una mediazione ancora una volta rifiutata da Alessandro. Egli fuggì da San Paolo con una barca, come poi molti cardinali, arrivando infine a Benevento. La peste che decimò l'esercito del Barbarossa intervenne provvidenziale: l'imperatore dovette rientrare in Germania. Intanto era avvenuta la solenne creazione di Alessandria in polemica con il marchese del Monferrato fedele al Barbarossa, titolare dei diritti pubblici in quell'area, e a Ferrara le città si erano alleate ufficialmente per difendere la dignità della Chiesa contro l'imperatore.

Con Enrico II ci furono problemi di controllo delle chiese che portarono all'incredibile assassinio in chiesa di Thomas Becket nel 1170, seguito dal pentimento del re nel 1172 che si riconobbe vassallo del papa: un successo enorme! Nello stesso anno il papa era a Segni, perché il 'popolo' romano era in rivolta. I problemi continuarono fino al 1176, anno della vittoria della Lega lombarda a

Legnano e dei primi incontri di pace tra papa e imperatore ad Anagni. Essi sconcertarono alcune città: l'anno dopo l'imperatore dovette umiliarsi a Venezia dove il papa giunse in nave. Raggiunta la pace (mentre le città concessero solo una tregua), Barbarossa dovette baciare il piede del papa e gli fece da staffiere: Alessandro fu il vincitore per tutta l'Europa anche nel potere temporale!

Nello stesso anno Roma anche dovette capitolare e nel '78 Alessandro rientrò trionfalmente dopo dieci anni di esilio e con difficoltà a farsi strada entro la folla raggiunse il palazzo del Laterano solo la sera. Poi perdonò l'antipapa a Tuscolo, indennizzò per i danni di guerra e rimborsò i creditori.

Era tempo di un grande concilio. Ebbe luogo nel '79 e con oltre trecento vescovi per la prima volta in Occidente. Le regole elettorali furono nuove e importanti: 2/3 dei cardinali presenti avrebbero reso valida l'elezione del papa; norme valide tuttora! Molto fu deciso contro l'usura, la simonia, i Catari, il cumulo dei benefici ecc.... la canonizzazione dei santi fu riservata al papa (la fece per S. Bernardo e Thomas Becket), furono sancite gratuite le università per i chierici ed eseguite fondazioni episcopali in luoghi che fino ad allora ne erano stati privi, come Uppsala, furono avviate missioni in Asia ecc. Il papa, Signore del mondo, riconobbe anche le conquiste di Alfonso del Porto-

gallo e lo fece re in cambio di un censo, legittimando un nuovo Stato nella penisola iberica.

Sue 1500 lettere sono conservate e basterebbe a testimoniare la venerazione di cui fu circondato: centinaia di queste lettere sono speciali, cioè ‘decretali’, quelle che poi confluirono nelle *Decretali* di Gregorio IX. Perché? Perché lui fu il primo papa a porsi concretamente il problema della applicazione del grande *Decretum* di Graziano nei tribunali ecclesiastici e nella prassi amministrativa della Chiesa: ogni volta che a livello locale sorgeva un problema ci si rivolgeva alla curia papale per istruzioni e il papa mandava una lettera con cui *decretaba*, ossia ordinava, come andare avanti per chiudere il caso. Perciò ogni lettera era una specie di pre-sentenza o favoriva un arbitrato con un principio che conveniva conservare per i casi futuri in modo da risolverli in maniera analoga. Così fu fatto: si costruirono dei registri dai quali appunto furono tratte le regole per le future collezioni di diritto canonico.

Morì di vecchiaia, dicono, nel 1181 a Civita Castellana, fuori Roma per i soliti trambusti.

Siena lo ricordò con un grande ciclo di affreschi di Spinello Aretino solo nei primi anni del ‘400 a Palazzo comunale, mentre Alessandro VII lo ricordò con un’edicola tuttora esistente in Laterano fatta edificare dal Borromini.

Perché questo ritardo? Perché già nel 1158 Siena collaborò con il Barbarossa all’assedio di Milano acquisendo importanti privilegi per il governo del territorio. Perciò quando ci fu lo scisma con l’elezione dell’antipapa filo-imperiale Siena parteggiò per esso, e fu quindi interdetta sotto un papa senese, trovandosi contro il vescovo Ranieri che era favorevole, come la maggior parte dei vescovi italiani, ad Alessandro. Avvenne nel 1168, proprio nell’anno di Alessandria, dopo che le autorità senesi avevano incarcerato alcuni preti fedeli al papa. Ranieri dovette rifugiarsi a Benevento, cui seguì poco dopo la sua morte a Veroli.

Le tensioni però erano cominciate prima. Dal 1164 infatti il vescovo non compare più negli atti con cui Siena assumeva la protezione di signori e castelli del territorio circostante fino all’Amiata e alla Maremma: i diritti erano stati acquisiti alla città tramite il vescovo e la chiesa di Santa Maria come chiesa cattedrale fino ad allora. La crisi filo-imperiale determinò una rottura solo temporanea tra la Chiesa e la città, ma la clamorosa crisi avviò un nuovo modo di rapportarsi tra i due poteri.

Certo, Siena aveva i suoi buoni motivi per schierarsi con l’Impero. Ancora all’inizio del 1100, mez-

zo secolo prima, Siena aveva partecipato con propri militari alla spedizione guidata da Pisa che aveva liberato le Baleari dal dominio islamico rendendo sicura almeno per qualche anno la navigazione in quelle acque così importanti per i collegamenti con la Catalogna e aveva trionfato assieme a Firenze che però, si badi, ne aveva ricevuto in regalo le colonie che impreziosiscono il famoso battistero. Ma i buoni rapporti tra le due città si erano presto guastati e pochi anni dopo, nel 1124-25, si sa di una guerra grave, mentre anche i rapporti con Arezzo si erano di nuovo aggravati per la questione plurisecolare ormai del controllo di alcune pievi di confine, in particolare nel Chianti. L’espansione senese nel territorio circostante si scontrava ormai soprattutto con Firenze, destinata a divenire la capofila dello schieramento filo-papale in Toscana. Agli occhi dell’Impero, Siena poteva ben apparire – come in passato – un importante avamposto verso Roma, importante anche per il controllo della Francigena e delle coste maremmane che, come l’Argentario e Grosseto, potevano offrire approdi utili per ogni evenienza quando le strade non erano praticabili – come avveniva spesso nei mesi invernali.

Per di più Siena stava scoprendo importanti miniere nelle Colline Metallifere che Volterra non aveva saputo valorizzare e perciò aveva cominciato a coniare moneta, una prerogativa regia della quale desiderava il riconoscimento ufficiale: che infatti verrà nel 1186. Già nel 1167 comunque il rappresentante dell’imperatore aveva confermato le tradizionali prerogative della città. Tutto ciò fece sì che Siena finisse per schierarsi dalla parte sbagliata nello scontro col Barbarossa e che finisse quindi per trascurare il suo grande papa, la cui memoria imbarazzava anziché inorgoglire.

C’è un segnale preciso: ai tempi del vescovo Ranieri fu iniziato un calendario della chiesa senese in cui i canonici ogni giorno dell’anno segnavano cose notevoli. Il Concilio Lateranense fu naturalmente ricordato, ma c’è una strana omissione se ho controllato bene: manca la morte di Alessandro che peraltro, nelle poche annotazioni che lo riguardano, non è ricordato come ‘senese’. Com’è possibile? C’è forse una spiegazione semplice: i canonici erano espressione delle grandi famiglie, quelle bellicose che vinsero a Montaperti nel 1260 contro i guelfi e che rimasero di cultura ghibellina.

Alessandro era la personificazione del guelfismo: il suo capo spirituale, l’ispiratore.

A Siena doveva avere poco spazio... anche in tempo di alleanza con Firenze!

II - L'*Opus* di Spinello e l'immagine di un papa teocratico

di VINICIO SERINO

Alessandro III è il grande papa senese passato alla storia per l'aspro conflitto che lo oppose all'Imperatore Federico Barbarossa. La sua figura aveva cominciato ad emergere già da quando, diventato nel 1153 cancelliere pontificio, si era adoperato per liberare dalla prigione il Vescovo Esquilo di Lund alla quale lo avevano costretto, dopo averlo derubato, cavalieri imperiali. Lo aveva fatto a Besançon, innanzi al Barbarossa. In quell'occasione avrebbe dichiarato: “*A quo ergo habet, si a domino papa non habet, imperium?*” Ossia, “Da chi dunque il principe tiene l'impero se non dal Papa”? Una affermazione che ribadiva la supremazia della Chiesa sull'Impero, in nome dell'antico insegnamento di Paolo di Tarso: “*Non est enim potestas nisi a Deo*”. Si ispirava, in questo, ad un grande pontefice non “teoricamente” senese, ma nato da queste parti, a Sovana, Contea Aldobrandesca, Gregorio VII che, nel suo *Dictatus Papae* del 1075, aveva rivendicato la supremazia sull'Imperatore, ben espressa al XXVII ed ultimo assioma: “*Quod a fidelitate iniquorum subiectos potest absolvere*”. Ales-

sandro, quando ancora era Rolando, aveva dunque fatto sua l'idea di un “papato teocratico” in forza del quale il romano pontefice era “deciso a presentarsi come signore sugli stessi re della terra” come fa osservare Franco Cardini.

E', questa, in estrema sintesi, la linea rossa che ispira la vita e le opere di quest'uomo straordinario che visse con coraggio indomabile e con assoluta dedizione ai propri principi uno dei periodi più difficili per la *Res Publica Christiana*. Ed è proprio questa sua idea “alta” del Vescovo di Roma, autorizzato, nel nome di Dio, ad imporre la propria autorità su tutti i sovrani dell'orbe terracqueo, Imperatore compreso, che si può cogliere da uno splendido racconto per immagini realizzato, agli inizi del '400 - ossia oltre duecento anni dopo gli eventi di cui fu (autorevole) protagonista - dal pittore Spinello Aretino nella sala di Balia del Palazzo Pubblico di Siena. Un ciclo pittorico paleamente utilizzato per esaltare l'autorità dell'Uomo, come pontefice e come senese, in un tempo – il quattrocento - in cui si era appena conclusa la fase del



4. Spinello Aretino, Alessandro III, vero papa, riconosciuto a Ninfa nelle vesti di monaco (Sala di Balia, Palazzo Pubblico di Siena).



5. Spinello Aretino, Rogo dei quattro antipapi (Sala di Balia, Palazzo Pubblico di Siena).



32 6. Spinello Aretino, Fondazione di Alessandria (Sala di Balia, Palazzo Pubblico di Siena).

dominio visconteo sulla città: un succedersi tumultuoso di eventi che aveva portato allo scontro – vittorioso – in quel di Brescia, di Gian Galeazzo Visconti su Roberto di Baviera, re dei Germani, solo formalmente anche *Rex Romanorum*. Siena aveva sostenuto il suo Signore mentre Firenze aveva parteggiato per Roberto. La morte improvvisa di Gian Galeazzo (1402) aveva comportato la rapida dissoluzione del suo dominio e Siena era ritornata stato sovrano, riuscendo addirittura a concludere la pace con l'odiata Firenze.

Sembra allora verisimile che la realizzazione dell'affresco di Spinello nella Sala di Balia del palazzo Pubblico (a. D. 1408) possa rappresentare il richiamo ad una gloria senese, un papa in questo caso, che aveva saputo opporsi vittoriosamente ad un Imperatore, il Barbarossa. Esattamente come la città, per altro sottomessa ai Visconti, aveva concorso a battere un altro Imperatore, per altro mai incoronato, Roberto della dinastia Wittelsbach, già elettore Palatino ...

Non possiamo altresì non rilevare che la città non aveva di certo gratificato, lui vivente, il suo illustre figlio: molto verosimilmente perché si era schierata dalla parte dell'Impero, in contrapposizione a Firenze che invece parteggiava per il Papa, nonostante la sua senesità ... Una scelta politica, quella di Siena, sicuramente motivata dai vantaggi territoriali che questa opzione comportava come, in particolare dice Mario Ascheri, “il divieto per chiunque di costruire castelli entro alcune miglia dalla città in modo da evitare (pericolose) teste di ponte”, e quindi a garanzia della propria sicurezza. Singolare davvero, ma perfettamente in sintonia con lo spirito dei tempi: Siena contro un papa suo figlio ...

Il racconto che Spinello propone, per immagini, delle vicende di Alessandro III è straordinariamente espressivo, perché riesce ad illustrare bene le (tante) difficoltà a cui quell'uomo dalla energia inesauribile andò incontro con l'incoronazione al soglio di Pietro, nell'anno del Signore 1159, dopo la morte di Adriano IV. E il primo dei sedici quadri che compongono la storia di Rolando diventato Alessandro non tratta di lui, ma del suo concorrente, l'antipapa Vittore IV che, sostenuto da una minoranza di cardinali filo-imperiali, era riuscito comunque a farsi consacrare nella Abbazia imperiale di Farfa, in Sabina.

Il Bandinelli sarebbe stato consacrato pontefice solo un anno dopo la sua elezione e non a Roma, da dove era fuggito, ma a Ninfa, ai confini col regno di Sicilia. Spinello lo rappresenta come un uomo ancora (relativamente) giovane anche se

all'epoca doveva avere quasi sessant'anni ... Non poco per quei tempi dove l'età media raramente superava i 40/45 anni ...

E' iconologicamente molto significativa la rappresentazione di Alessandro in quel di Ninfa, dove compare nella veste – dimessa eppure solenne – di un monaco immerso nella lettura e che, riconosciuto, viene omaggiato dai fedeli: uno dei quali si inginocchia innanzi a lui, per il rito del bacio della sacra pantofola, simbolo di obbedienza e di sottomissione.

Oggi quella città, di cui nel lavoro di Spinello si intravedono le architetture, non esiste più: in passato già sommersa dalla palude e da una fittissima vegetazione è diventata ora uno splendido giardino all'inglese ...

Oltre a Vittore IV, Alessandro III dovette fare i conti, con altri tre antipapi, Pasquale III, Callisto III, Innocenzo III, anche questi tutti di parte imperiale. A differenza di quello che fa intendere Spinello nella sua ricostruzione per immagini, però, nessuno subì il rogo, la pena spettante agli eretici, dei quali, appunto, non doveva restare che la polvere ...

I tre luoghi fatidici

Nella vicenda personale ed istituzionale di Alessandro III tre sono i luoghi più significativi. Alessandria, Legnano, Salvore. Dal 1168 Alessandria si chiamerà così in onore del papa anche se, dice Umberto Eco, “non è stata fondata da un giorno all'altro come vuole la leggenda”, perché “frutto” della fusione di borghi preesistenti, Gamondio (Castellazzo), Marengo e Bergoglio. Il Barbarossa avrebbe voluto chiamarla ... Cesarea, in suo onore. Invece fu Alessandria ...

La città cresceva ed il Pontefice senese la elevava, intanto, al rango di Diocesi, consacrando il suo primo vescovo, Arduino. Malignamente ma, forse realisticamente, il popolo mormorava: “Dice papa Alessandro Terzo:/ dall'Alto la città è protetta,/ quanti beni a noi, ha terso,/ con la sua mano benedetta!”. Era l'anno del Signore 1175.

Spinello racconta quell'evento attraverso l'immagine del cantiere in pieno fermento, col *magister* che illustra al papa ed al suo seguito l'andamento dei lavori, mentre le maestranze sono impegnate nelle diverse mansioni tipiche dei costruttori. Arduino viene consacrato Vescovo con l'imposizione della mitra.

Col Barbarossa non è ... cosa. Alessandro lo scomunica, per l'appoggio dato agli antipapi, e

per questo è costretto lontano da Roma, dove sarebbe tornato solo nel 1178.

Il conflitto si farà particolarmente aspro quando Alessandro, anche per riconfermare le regole stabilite dal Concordato di Worms (1122) in base alle quali solo il papa poteva assegnare il pallio vescovile, si alleerà con i comuni della Lega Lombarda. E sarà Legnano: a. D. 1176 ... Curioso, ma spiegabile: nel ciclo di Spinello non c'è alcun riferimento alla (epica) battaglia di Legnano, nella quale il Barbarossa venne sconfitto dalle milizie della Lega Lombarda. Chiaro: se Alessandro III sosteneva – per evidenti ragioni politiche – le città lombarde, Siena però era dalla parte opposta, la parte perdente. E ne avrebbe quindi subito le conseguenze, tanto da dover "accedere ad una risistemazione del confine sul Chianti, verso Firenze, ad essa sfavorevole ..." dice appunto Mario Ascheri. Non sarebbe stata l'unica volta ... Meglio non ricordare l'episodio.

Un'epica battaglia sul mare

Viceversa è molto ben rappresentata un'altra battaglia, consumata non sulla terra ma sui mari, quella di punta Salvore, combattuta nel 1177, un anno dopo la grande vittoria della Lega Lombarda ... Venezia contro l'Impero ...

Il Barbarossa aveva approntato una flotta di settantacinque galee, con il supporto di Genova e Pisa, per attaccare Venezia, altra Repubblica marinara, che si era invece accordata col Papato, forte di appena trenta galee. Spinello enfatizza la consegna, da parte di Alessandro, della spada (della futura vittoria) al Doge Ziani: è una legittimazione e, al tempo stesso, un formidabile auspicio. La scena è solenne: vi assistono, perfettamente armati, i militi della Serenissima.

Davvero notevole per la forte espressività è la descrizione per immagini della battaglia con l'aquila dell'imperatore che combatte contro il leone di San Marco. Spinello ha voluto e saputo significativamente rappresentare il momento in cui gli imperiali stanno per cedere all'impeto dei veneziani.

E poi, anticipazione della vittoria, la consegna al Doge di un prigioniero, riconoscibile per l'aquila imperiale, vigorosamente sospinto verso di lui da un gruppo di armigeri della Serenissima.

C'è un'altra scena che ricostruisce la cattura di un imperiale, un giovane che potrebbe anche essere Ottone, il figlio del Barbarossa ...

Notevoli anche le scene del combattimento, con uso non solo delle armi ma anche delle sole mani nude ...





8. Spinello Aretino, Battaglia di Salvore (Sala di Balia, Palazzo Pubblico di Siena).

Spinello ha ricostruito, con toni epici, quell'evento che avrebbe portato alla sottomissione del Barbarossa in ginocchio al cospetto di Alessandro III e della sua corte, e sotto lo sguardo compiaciuto del Doge Sebastiano Ziani, garante – e beneficiario - della pace.

Di quella straordinaria vittoria, celebrata secoli dopo anche dal Tintoretto, rimase traccia in un'e-pigrafe in latino, ora perduta, incisa sulla facciata della chiesa di San Giovanni Battista: “O popoli, celebrate questo luogo, che un tempo il pastore Alessandro III arricchì di celesti doni (indulgenza). Infatti in questo braccio di mare per opera divina rifiuse la vittoria della flotta veneta, e fu prostrata la superbia del grande Imperatore Federico e fu restituita alla Santa Chiesa l’alma Pace. Nel tempo in cui l’eccezio portatore di pace dava 1177 (anni) dal principio della sua incarnazione”. Interessante anche la spiegazione che, tradizionalmente, viene proposta per il toponimo Salvore: ossia Salvo re perché Ottone, il rampollo del Barbarossa, sarebbe scampato ai veneziani nascondendosi proprio nella cisterna della Chiesa del Battista.

Vuole poi la leggenda che il rito, di forte valenza simbolica, dello sposalizio del mare, già in uso dagli inizi dell’XI secolo, avesse assunto il crisma della sacralità proprio per volere di Alessandro III, che avrebbe inteso compensare in questo modo

Venezia per il sostegno offertogli nel conflitto col Barbarossa. *“Desponsamus te, mare. In signum veri perpetuique dominii …”*

L’Imperatore sarà perdonato, ma al prezzo della sua umiliazione, completamente disteso al cospetto di Alessandro e della sua Corte, sia pure con la faccia rivolta verso l’alto, così da incrociare lo sguardo col proprio irriducibile nemico.

Finalmente, il 12 marzo del 1178, il papa rientrava a Roma. Ma non sarebbe durato molto ... Il suo ultimo capolavoro sarebbe stato il concilio Lateranense (1179), dove venne stabilita la norma – in vigore ancora oggi – in forza della quale l’elezione al soglio di Pietro è valida solo con la maggioranza dei 2/3 dei cardinali elettori. Subito dopo il Comune di Roma lo costringeva ad abbandonare la città. Non vi avrebbe fatto più ritorno.

Exitus

Il 30 agosto del 1181, quel grande figlio di Siena, moriva a Civita Castellana. *Ex ansere custode*, ossia “custode dell’oca”, lo chiama Malachia di Armagh nella sua celebre “Profezia” sui papi. Oca a Siena è il ... papero, parola prossima, anche se solo nel suono, a papa ... Da qui Costa Paparoni dove sarebbe nato Rolando prima di diventare Alessandro ...



9. Spinello Aretino, Battaglia di Salvore, la consegna al Doge di un prigioniero imperiale, particolare (Sala di Balia, Palazzo Pubblico di Siena).



10. Spinello Aretino, resa di Federico Barbarossa (Sala di Balia, Palazzo Pubblico di Siena).



36 11. Spinello Aretino, il perdono concesso a Federico Barbarossa (Sala di Balia, Palazzo Pubblico di Siena).

BIBLIOGRAFIA

Per questo articolo, entro una bibliografia enorme, è sufficiente segnalare alcuni volumi più usati dai quali si risale agevolmente a studi precedenti:

Ascheri M., *Storia di Siena. Dalle origini ai giorni nostri*, Pordenone 2013;

Bellosi L., *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco, in Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000, pp. 33-50;

Brandi C. (a cura di), *Palazzo pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Cinisello Balsamo 1983;

Brunetti M., *Sposalizio del mare*, Enciclopedia Italiana, Roma 1936;

Cairo G., *Dizionario ragionato dei simboli*, Bologna 1967;

Cardini F., *Il Barbarossa. Vita, trionfi e illusioni di Federico I imperatore*, Milano 2018;

Ceppari M.A., *La Signoria di Gian Galeazzo Visconti*, in *Storia di Siena*, a cura di R. Barzanti, G. Catoni, M. De Gregorio, I, Siena 1996, pp. 321-326;

Eco U., *Baudolino*, Milano 2000;

Fusai L., *Mille anni di storia attraverso le vicende della famiglia Cerretani Bandinelli Paparoni*, Pisa 2010

Girardi M. (a cura di), *Battaglia di Salvore: Cristoforo Tentori. 3° Dissertazione sulla vittoria navale ottenuta dai Veneziani contra la Flotta di Federico Barbarossa nell'anno 1177*, in *le:///C:/Users/Samsung/Desktop/Alessandro%20III/Vittoria%20navale;*

Liotta F. (studi raccolti da), *Rolando Bandinelli, Papa Alessandro III*, Accademia degli Intronati, Siena 1986;

Kelly J.N.D., *Grande dizionario illustrato dei papi*, Milano 1992;

Noonan J.T. Jr., *Who was Rolandus?*, in *Law, Church, and Society. Essays in honor of Stephan Kuttner*, eds. K. Pennington, R. Sommerville, Pennsylvania, Philadelphia 1977, pp. 21-47;

Pellegrini M., *Chiesa e città. Uomini, comunità e istituzioni nella società senese del XII e XIII secolo*, Roma, Herder, 2004 (Italia Sacra 78);

Tartuferi A., *Profilo storico-critico di Spinello Aretino e schede delle sue opere*, in "Sumptuosa tabula picta", catalogo della mostra di Lucca, Livorno 1998;

Weppelman S., *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011.

Per l'opera canonistica utile

il link https://amesfoundation.law.harvard.edu/BioBibCanonists/general_search.php.

Questo contributo accoglie le relazioni di M. Ascheri e V. Serino presentate all'incontro svoltosi il 4 giugno 2019 ad Alessandria, nel nome di Alessandro III, tra i Lions club della città piemontese e di Siena, rispettivamente sotto la presidenza di Marco Baglano e di Franco Stanghellini, alla presenza del governatore del Distretto Lions 108 IA2 Alfredo Canobbio, del Sindaco di Alessandria Gianfranco Cuttica di Revigliasco e di mons. Fabrizio Casazza, cancelliere della Diocesi di Alessandria e Preside dell'Università Teologica Piemontese.

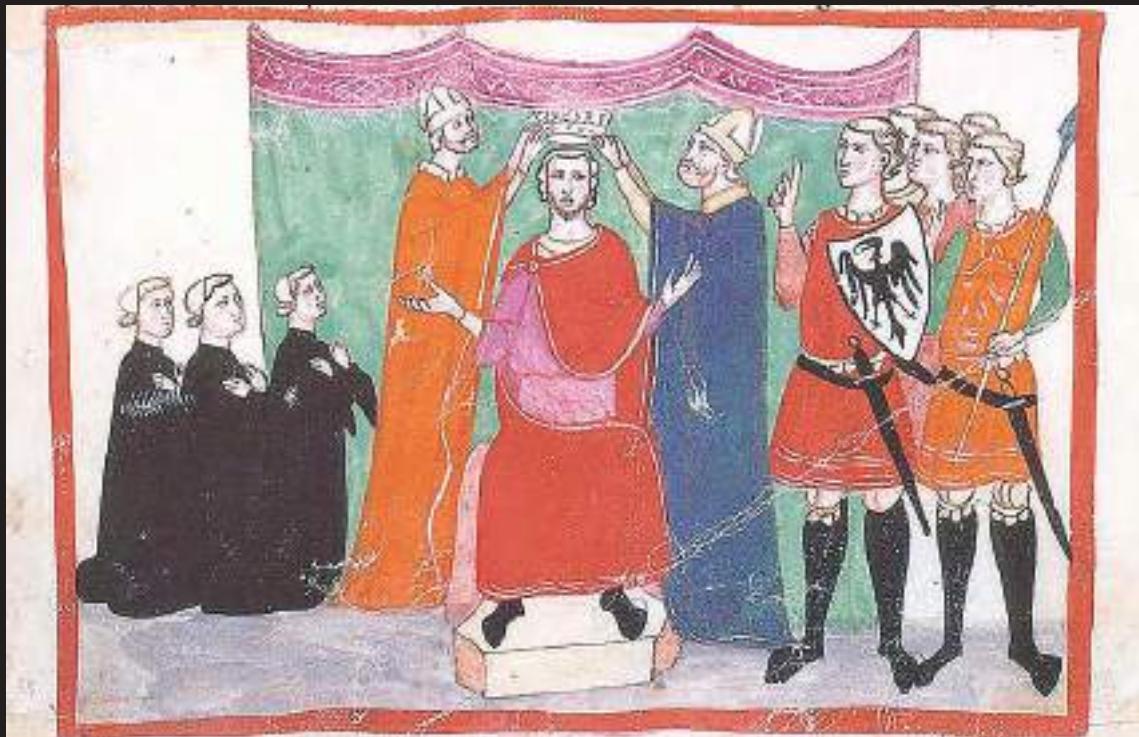
Il ciclo di Spinello è commentato nella parte di V. Serino, che è anche autore delle didascalie.

Le foto nn. 2-3-4-5-6-7-8-9-10 e 11 relative agli affreschi con Storie di Alessandro III di Spinello Aretino nella Sala di Balia del Palazzo Comunale di Siena sono riprodotte su gentile concessione del Comune di Siena.

Si avverte che ne è vietata la ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.



1. Pacino da Bonaguida, *La battaglia di Montaperti*, miniatura del XIV secolo. (da: Nova Cronica, di Giovanni Villani, BAV, manoscritto Chigiano L VIII 296).



2. Manfredi incoronato re di Sicilia, miniatura del XIV secolo (da: Nova Cronica, di Giovanni Villani, BAV, manoscritto Chigiano L VIII 296).

Da Montaperti a Campaldino: Guelfi e Ghibellini nella *Divina Commedia*

di STEFANO PASQUINI

*O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.*

*La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio,
a la qual forse fui troppo molesto”.*

*Subitamente questo suono uscìo
d'una de l'arche; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.*

*Ed el mi disse: “Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in sù tutto 'l vedrai”.*

*Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno a gran dispetto.*

Con questi versi siamo nel Canto X dell'*Inferno*, nel Sesto Cerchio, quello degli epicurei, dei materialisti, degli eretici e degli atei. È una valle piena di tombe infuocate e, da una di queste, si erge Farinata degli Uberti (1212-1264), ghibellino, comandante degli esuli fiorentini alla Battaglia di Montaperti. All'epoca molti ghibellini fiorentini si erano rifugiati come esuli a Siena.

La Battaglia di Montaperti si svolse il 4 settembre 1260. Dante non era ancora nato. Gli schieramenti furono i seguenti: da una parte Siena, le truppe imperiali di Manfredi di Svevia e i ghibellini fiorentini, dall'altra parte la Repubblica di Firenze e cioè i guelfi.

La vittoria arrise ai ghibellini, che si lanciarono poi in enorme massacro dei vinti, durato fino all'arrivo della notte. Si calcola che le perdite in campo guelfo siano ammontate a 10.000 morti e 15.000 prigionieri. Per l'epoca si trattava di cifre enormi, del tutto inusuali.

Dante ricorda il massacro che seguì la battaglia in questi versi:

*lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso*

Proprio in mezzo a questa carneficina si erge la grande figura morale e politica di Farinata degli Uberti.

*Ma fu' io solo, là dove sofferto
Fu per ciascun di tòrre via Fiorenza
Colui che la difese a viso aperto*

Al Congresso dei ghibellini ad Empoli, Farinata impedisce da solo che Firenze venga distrutta dalle sue truppe ghibelline. In mezzo ad una guerra fraticida, per la supremazia cittadina, Farinata esprime una morale superiore. Il bene della città è preminente rispetto a quello delle fazioni.

Farinata degli Uberti è una figura monumentale, un personaggio analizzato da tanti critici e al centro anche di varie teorie interpretative. Perché Farinata da uomo storico diventa anche simbolo del valore politico del bene pubblico.

Quando si parla dei guelfi e ghibellini nella Divina Commedia non bisogna dimenticarsi che la Commedia non è un libro di storia. Il significato che per Dante assume il conflitto fra guelfi e ghibellini può essere compreso solo se lo si inquadra nella complessa architettura della Commedia. In questo modo tale conflitto assurge ad un valore che va oltre il semplice dato storico.

Credo che il più grande contributo per capire il senso della storia nella *Divina Commedia* sia stato dato da Erich Auerbach (1897-1957) con il suo concetto di «realismo figurale». Vediamo di capire questa teoria.

Il grande filosofo tedesco G.W.H. Hegel (1770-1831) ha scritto nelle sue *Lezioni di estetica* che i personaggi di Dante costituiscono «esi-

stenze immutabili». Esistenze perché le anime sono ancora immerse nelle passioni della loro vita terrena; immutabili perché la loro vita non è più modificabile e quindi sono rimasti come bloccati nella loro personalità. Sulla base di questo concetto hegeliano di “esistenze immutabili”, ha impostato la propria teoria Erich Auerbach.

Per il fatto che la vita terrena si è fermata, sicché nulla più di essa può avere sviluppo e mutamento, mentre ancora continuano le passioni e gli stimoli che la mossero, senza che si possano scaricare nell'azione, nasce per così dire un'enorme accumulazione; diviene visibile la figura di ogni singola individualità, sublimata e fissata per l'eternità, in proporzioni smisurate, quale non sarebbe mai stato possibile incontrare, con simile purezza e rilievo, in nessun momento della trascorsa vita terrena (...).

Nel mezzo dell'Inferno, Farinata è più grande, più gagliardo e più nobile che mai, poiché nella vita terrena mai aveva avuto una simile occasione di mostrare la sua forza d'animo; i suoi pensieri e le sue aspirazioni ancora s'aggirano immutati intorno a Firenze e ai Ghibellini, intorno ai meriti e agli errori della sua azione passata¹.

Le passioni continuano nell'aldilà ma non possono più scaricarsi nell'azione. Nasce così un'accumulazione di energia che rende i dannati quasi dei monumenti di se stessi.

Dante non vede la storia solamente come evoluzione terrena, come sistema di avvenimenti sulla terra, bensì in continua correlazione con un piano divino, che è la meta a cui continuamente volge l'accadere umano².

Piano terreno e piano divino: la storia si svolge su entrambi i piani. Piano terreno e piano divino si ritrovano, per Auerbach, anche nella storia individuale di ogni singolo personaggio. E come?

I suoi concetti base sono due: figura e compimento. La “figura” è la personalità nella vita terrena, il “compimento” la personalità nella vita eterna. La “figura” di Farinata è la sua vita terrena di ghibellino, esule e comandante militare. Il “compimento” di Farinata è la sua sepoltura negli avelli degli eretici pur mantenendo il disprezzo della sua morale superiore.

Dio ha non solo schierato le anime secondo categorie e le ha poi ripartite nelle regioni dei tre regni ultraterreni, ma ha assegnato a ciascuno una particolare condizione eterna, non distruggendo l'individualità di ciascuna, ma al contrario fissandola nell'eterno giudizio³.

La figura evolve in compimento a seguito del giudizio divino. La figura di Paolo e Francesca è il loro amore terreno, ma, a seguito del giudizio divino, si forma il loro compimento, che è l'essere sbattuti dal vento infernale. La figura di Ulisse è quella dell'esploratore desideroso di conoscenza solo razionale, ma, dopo il giudizio divino, il suo compimento diventa l'essere rinchiuso in una lingua di fuoco.

L'aldilà è l'atto realizzato del piano divino. Soltanto nell'aldilà le anime conquistano il compimento, la vera realtà della loro persona. Il compimento è il fine dell'esistenza e dunque è molto più importante della figura.

*Poi sorridendo disse: «Io son Manfredi,
nepote di Costanza imperadrice;
ond'io ti priego che, quando tu riedi,*

*vadi a mia bella figlia, genitrice
de l'onor di Cicilia e d'Aragona,
e dichi 'l vero a lei, s'altro si dice.*

*Poscia ch'io ebbi rotta la persona
di due punte mortali, io mi rendei,
piangendo, a quei che volontier perdona.
Orribil furon li peccati miei;
ma la bontà infinita ha sì gran braccia,
che prende ciò che si rivolge a lei».*

In questi versi colui che parla è Manfredi di Svevia, l'imperatore che ha mandato le truppe a Montaperti. Siamo nel Purgatorio, il Canto Terzo degli scomunicati

Manfredi nel Purgatorio? È uno scandalo perché tutti lo credevano all'Inferno. Infatti lo stesso imperatore ammette le sue colpe: «Orribil furon li peccati miei». Venne scomunicato più volte, era un epicureo dedito ai piaceri del corpo. I guelfi gli attribuivano addirittura l'uccisione del padre infermo e del fratello. Per questo tutti lo pensavano all'Inferno.

Subito l'imperatore parla della sua morte. Dante dà credito a tradizioni orali secondo le

¹ Erich Auerbach, *Mimesis*, Giulio Einaudi, Torino 1956, p. 199-200

² Auerbach, *Mimesis*, p. 200

³ Auerbach, *Mimesis*, p. 200



3. San Gimignano, sala di Dante nel Palazzo Comunale: *lo scontro tra due cavalieri*, particolari degli affreschi di Azzo di Masetto, 1289.

quali Manfredi si era pentito in punto di morte («Poscia ch'io ebbi rottà la persona/di due punte mortali, io mi rendei,/piangendo, a quei che volontier perdonà») e per questo lo colloca nel Purgatorio.

Dopo la Battaglia di Montaperti del 1260, si verificò quindi la Battaglia di Benevento nel 1266. Dante era nato da appena un anno. Gli schieramenti video fronteggiarsi da una parte gli Angioini francesi e varie truppe guelfe italiane e dall'altra i ghibellini guidati da Manfredi. La battaglia si svolse il 26 febbraio 1266 vicino ad un ponte. Vinsero i guelfi proprio perché Manfredi fece l'errore di passare per primo il ponte, scoprendosi alle frecce degli arcieri nemici.

Manfredi morì in battaglia e le sue spoglie furono seppellite all'estremità del ponte dallo

stesso Carlo d'Angiò. Poi successe però qualcosa di terribile. Il Papa ordinò che le spoglie di Manfredi, come scomunicato, venissero dissepellite e portate di notte fuori dal regno e sepolte di nuovo vicino ad un fiume, il Verde (l'antico Liri). L'attaccamento di Manfredi al proprio corpo rappresenta il legame profondo delle anime con la vita terrena. Dalle sue parole traspare un forte dolore per le sue povere membra abbandonate alla pioggia ed al vento. C'è un legame viscerale dell'anima col mondo terreno e questo legame è rappresentato dal proprio corpo.

Riappare dunque la dialettica, valorizzata da Auerbach, fra la "figura", la personalità nella vita terrena, ed il "compimento", la personalità nella vita eterna. La figura di Manfredi è quella del ghibellino epicureo che però si pente all'ultimo



4. San Gimignano, sala di Dante nel Palazzo Comunale: *scena di caccia*, particolari degli affreschi di Azzo di Masetto, 1289.

minuto. Il compimento di Manfredi è quello dell'uomo sorridente che espia la sua colpa nel Purgatorio, con la malinconia per il suo corpo abbandonato.

La figura è un fatto storico che diventa simbolo. Questo è il cuore del realismo figurale. Le figure acquistano un significato religioso ma non perdono il loro carattere storico e quindi di realtà. Pensiamo alla figura di Cristo: è il figlio di Dio ma resta anche un uomo storico, reale.

Le categorie di “figura” e “compimento” nell’esegesi dantesca corrispondono altresì a concetti fondamentali della filosofia di Aristotele e di Tommaso d’Aquino.

Cos’è la realizzazione per Aristotele? Cos’è il compimento? È la εὐδαιμονία, che significa felicità, realizzazione. Questa si raggiunge solo in una vita compiuta: βίος τέλειος.

Leggiamo nell’Etica nicomachea:

*Può essere definito felice solo ‘chi vivrà e morirà in modo corrispondente’, poiché la felicità è un fine, e un fine sotto ogni aspetto assolutamente compiuto*⁴.

In Aristotele dunque troviamo in nuce la dialettica fra figura e compimento.

In Tommaso d’Aquino questo diviene ancora più evidente. Nella visione tomistica l’uomo è l’unico ente che fa parte sia del mondo fisico, sia del mondo spirituale. Leggiamo nella Summa theologica:

*La perfetta beatitudine è naturale soltanto per Dio, per il quale “essere” ed “essere beato” sono la stessa cosa. Per tutte le creature umane invece essere beate non rientra nella loro natura, ma è il loro ultimo fine*⁵.

La natura umana non è nella perfetta beatitudine ma vi tende come suo compimento essenzialmente nell'aldilà.

Tale impostazione corrisponde ai concetti aristotelici di potenza e atto:

- potenza è la vita umana che si dispiega nel tempo: un uomo contempla, compie azioni giuste o azioni valorose,

- atto è invece il suo compimento, che fa di un uomo un filosofo, un uomo giusto, un uomo valoroso, ecc.

La *Divina Commedia* dunque porta a sistema l'intera filosofia aristotelico-tomistica, fornendo, attraverso la poesia, una summa dell'intero pensiero antico e medievale. Il poema dell'aldilà espone compiutamente il rapporto fra il piano umano ed il piano divino, fra figura terrena e compimento ultraterreno, ponendosi come summa del pensiero aristotelico-tomistico che aveva dominato la concezione del mondo nel periodo antico ed in quello medievale.

Dante è l'intellettuale che compie un'enorme operazione culturale, quella di elaborare compiutamente il sistema teologico-morale della filosofia aristotelica e della religione cristiana e renderlo in forma di poema immortale.

In questo quadro acquista significato la lotta fra guelfi e ghibellini.

Andiamo dunque avanti con la nostra storia. Nel 1267 ci fu la discesa in Italia dell'imperatore Corradino di Svevia per riconquistare il sud Italia all'impero. Il 23 agosto 1268 Corradino di Svevia si scontrò con Carlo d'Angiò a Tagliacozzo in Abruzzo. Ancora una volta il successo arrise alle truppe angioine. Il 1268 fu dunque l'anno cruciale per la lotta fra guelfi e ghibellini. Tagliacozzo significò la sconfitta definitiva dei ghibellini: in Italia non c'era più la presenza di un'autorità imperiale.

*Io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero,
credendomi, sì cinto, fare ammenda;
e certo il creder mio venia intero,*

*se non fosse il gran prete, a cui mal prenda!,
che mi rimise ne le prime colpe;
e come e quare, voglio che m'intenda.*

Con questi versi siamo nel Canto XXVII dell'*Inferno*, Girone dei consiglieri fraudolenti, che stanno all'interno di lingue di fuoco. Dante e Virgilio hanno appena lasciato Ulisse quando incontrano un'altra lingua infuocata dalla quale esce una voce. È quella di Guido da Montefeltro (1220-1298), grande condottiero ghibellino, padre di Bonconte da Montefeltro, ghibellino aretino.



5. San Gimignano, sala di Dante nel Palazzo Comunale, *lo scontro tra due cavalieri*, particolare degli affreschi di Azzo di Masetto, 1289.

Guido da Montefeltro era famoso per la sua furbizia («l'opere mie / non furon leonine ma di volpe»). Nella vecchiaia però si fece frate francescano («cordigliero») per pentirsi dei suoi peccati ed assicurarsi il Paradiso.

Il Papa dell'epoca, Bonifacio VIII, aveva però un grosso problema. Non riusciva ad espugnare la fortezza di Palestrina dove si era asserragliata l'odiata famiglia rivale dei Colonna. Al Papa allora venne l'idea di rivolgersi a Guido, condottiero astuto, per chiedergli un consiglio sul modo in cui espugnare la Fortezza. Guido da Montefeltro esitava a dare un consiglio militare al Papa poiché, essendo ormai frate, voleva pentirsi dei suoi peccati e garantirsi così la salvezza nell'Aldilà.

Bonifacio VIII allora lo convince in questo modo:

E' poi ridisse: "Tuo cuor non sospetti; finor t'assolvo, e tu m'insegna fare sì come Penestrino in terra getti.

Avvalendosi dei suoi poteri il Papa dichiara di assolvere fin da subito Guido dal peccato di dargli il consiglio fraudolento. Guido allora cede:

e dissi: "Padre, da che tu mi lavi di quel peccato ov'io mo cader deggio, lunga promessa con l'attender corto ti farà triunfar ne l'alto seggio".

Ecco il consiglio fraudolento: «lunga promessa con l'attender corto» e cioè «promettere e non mantenere».

Come risulta dalle Cronache del Villani, Bonifacio VIII ottenne la resa della Fortezza di Palestrina in cambio della promessa di revoca della scomunica e di accordo pacifico. Poi fece radere al suolo la Fortezza e perseguitò i Colonna⁶.

Cosa succede allora a Guido da Montefeltro? Egli stesso ci racconta l'istante successivo alla sua morte.

Francesco venne poi, com'io fu' morto, per me; ma un d'i neri cherubini li disse: "Non portar; non mi far torto.

Venir se ne dee giù tra ' miei meschini perché diede 'l consiglio fradolente, dal quale in qua stato li sono a' crini

Il diavolo lo vuole perché ha dato il consiglio fraudolento a Papa Bonifacio VIII. C'è qualcosa che non torna: il Papa non lo aveva assolto? L'assoluzione del Papa non vale per motivi di logica. Così ce lo spiega lo stesso diavolo:

"ch'assolver non si può chi non si pente, né pentere e volere insieme puossi per la contradizion che nol consente".

Siamo in piena logica aristotelica: il principio di non contraddizione. Non si può assolvere chi non si pente. La volontà è una e non può contemporaneamente, con lo stesso atto, peccare e pentirsi. Il diavolo a questo punto getta la maschera:

Oh me dolente! come mi riscossi quando mi prese dicandomi: "Forse tu non pensavi ch'io löico fossi!".

Addirittura il diavolo qui diventa un logico aristotelico!

Allora Guido fa una brutta fine.

A Minòs mi portò; e quelli attorse otto volte la coda al dosso duro; e poi che per gran rabbia la si morse, disse: "Questi è d'i rei del foco furo"; per ch'io là dove vedi son perduto, e sì vestito, andando, mi rancuro".

Guido, l'astuto condottiero ghibellino, viene ingannato dal Papa, che è stato ancora più furbo di lui. Anche qui c'è il gioco figura-compimento. Figura è la personalità di Guido nella vita terrena, quella di un astuto condottiero che però alla fine si fa beffare dal Papa. Compimento è la sua personalità nella vita eterna, che si nutre di rabbia e rancore.

Il compimento dà ordine alle cose umane; inserisce le singole personalità nel disegno divino, conferendo a ciascuno la propria dimensione definitiva. Esprime la trasformazione da essere in potenza ad essere in atto. La vita eterna cristallizza l'esperienza terrena, dando a ciascuno il proprio ruolo definitivo.

*Poi disse un altro: "Deh, se quel disio
si compia che ti tragge a l'alto monte,
con buona pietate aiuta il mio!"*

*Io fui di Montefeltro, io son Bonconte;
Giovanna o altri non ha di me cura;
per ch'io vo tra costor con bassa fronte".*

Siamo nel Canto V del Purgatorio, nell'Antipurgatorio, dove stanno le anime di morti violentemente. Colui che parla è Bonconte da Montefeltro, condottiero ghibellino di Arezzo, figlio di Guido da Montefeltro

Come lo incontra, subito Dante gli fa una domanda precisa:

*E io a lui: "Qual forza o qual ventura
ti traviò sì fuor di Campaldino,
che non si seppe mai tua sepoltura?"*

Questo perché si narra che, dopo la battaglia, il corpo di Bonconte non fu ritrovato.

La Battaglia di Campaldino si svolse nel 1289. Dante partecipò alla battaglia, a 24 anni, come cavaliere schierato in prima linea.

L'11 giugno 1289 era una giornata afosa. Il giovane Dante se ne stava inquadrato nei ranghi delle milizie fiorentine, in prima linea, e guardava preoccupato lo schieramento ghibellino di fronte a lui. Improvvisamente partì l'attacco di trecento cavalieri aretini, diretti proprio verso il centro dello schieramento guelfo, dove stava il poeta. In cima ai cavalieri che attaccano chi c'era? Bonconte da Montefeltro.

In effetti l'impatto fra le due cavallerie fu violento, i feditori guelfi serrarono le fila e ricevettero i cavalieri aretini in pieno. I fiorentini vennero quasi tutti disarcionati ma continuaron il combattimento appiedati, con asce, spade e mazze. Lo scontro divenne disordinato: si frantumò in zuffe e duelli. Non sappiamo bene cosa successe a Dante in questo terribile momento. Comunque l'esito della battaglia era ancora incerto.

Fu decisivo un atto di insubordinazione di Corso Donati, che, al tempo podestà di Pistoia, stava in disparte con i suoi cavalieri poiché era una forza di riserva. Senza aver ricevuto alcun ordine, caricò con i suoi cavalieri, in maggioranza pistoiesi, verso il fianco destro dei ghibellini con grandissima efficacia perché separò i cavalieri dai fanti.

La battaglia era decisa.

Caddero i comandanti ghibellini, fra i quali Bonconte da Montefeltro. Il cadavere di Bonconte però non fu ritrovato. Da qui la domanda di Dante sulla sepoltura di Bonconte. Comincia allora la narrazione dello stesso Bonconte. Si tratta di un racconto immaginario, creato dalla fantasia di Dante.

Il condottiero ferito scappa dalla battaglia e arriva al punto di confluenza fra i fiumi Archiano e Arno. In punto di morte pronuncia il nome di Maria.

Ecco cosa succede dopo la sua morte.

*Io dirò vero, e tu 'l ridì tra ' vivi:
l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del ciel, perché mi privi?*

*Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che ' mi toglie*

«Lagrimetta» è dispregiativo. Il diavolo critica l'angelo perché, di fronte ad una vita da peccatore, ha dato peso ad una singola parola, «Maria», pronunciata in punto di morte, portandosi con sé la sua anima («l'eterno»).

Il destino di Bonconte è esattamente inverso a quello del padre Guido. Lì era il diavolo ad averla vinta, qui l'Angelo. Conta più la pronuncia del nome di Maria dell'assoluzione che il Papa aveva concesso al padre. Ancora una volta ha maggior valore la religione dell'anima di quella delle gerarchie.

*Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che ' mi toglie;
ma io farò de l'altro altro governo!".*

Il diavolo si arrabbia e annuncia la sua vendetta sul corpo: «io farò de l'altro altro governo». «L'altro» è il corpo rispetto all'anima («l'eterno»). Questo è un diavolo violento mentre quello incontrato dal padre Guido era un logico, un intellettuale.

Il diavolo, per vendicarsi sul corpo, scatena una tempesta. Anche se non confermato dalle cronache, si dice che dopo la battaglia, al termine di una giornata afosa, si scatenò un forte temporale, che Bonconte ci descrive attraverso i versi danteschi.

Il diavolo scatena dunque una grande tempesta che finisce per ingrossare i fiumi proprio con lo scopo di martirizzare il corpo di Bonconte.

*Lo corpo mio gelato in su la foce
trovò l'Archian rubesto; e quel sospinse
ne l'Arno, e sciolsé al mio petto la croce

chi' fe' di me quando 'l dolor mi vinse;
voltòmmi per le ripe e per lo fondo,
poi di sua preda mi coperse e cinse".*

La corrente prende di peso il corpo del defunto e lo getta nell'Arno, sciogliendo la croce che avevano formato le braccia in punto di morte.

“Voltommi” ha come soggetto la piena del fiume ed esprime tutta la violenza di cui è vittima il povero corpo di Bonconte. Ce lo immaginiamo mentre viene trascinato nel fondo del fiume, per poi ricomparire nella riva e poi di nuovo nel fondo e così via incessantemente, rotolandolo all'infinito. Fino a quando il fiume lo seppellisce dentro se stesso. La narrazione diventa drammatica. La presenza dell'anima nel Purgatorio non allevia per nulla il dolore che prova al ricordo di quella violenza straziante. Anzi “voltommi” indica l'immedesimazione di Bonconte col proprio corpo quasi più che con la propria anima.

Torna la dialettica fra figura e compimento.

A questo punto dobbiamo però registrare, con Auerbach, una contraddizione. Al contrario di quanto abbiamo detto fino ad ora, dobbiamo riconoscere che nelle storie che abbiamo narrato la figura terrena è stata preponderante sul compimento ultraterreno. Dante si occupa molto delle vicende terrene e poco della condizione dei dannati nell'aldilà. Per ogni personaggio l'attenzione è centrata sui suoi sentimenti terreni, sulle sue passioni da vivo, e poco sull'esperienza ultraterrena. Perché questa preponderanza della vita e delle passioni terrene in un poema che ha come fine la rappresentazione del mondo ultraterreno?

È successo qualcosa nel processo compositivo. Abbiamo visto che Dante ha portato a compimento nella *Commedia* la concezione del mondo aristotelico-tomistica. Nel far questo però la sua sensibilità umana ha preso il sopravvento sull'impostazione ideologica.

Dante è un intellettuale del medioevo ma è anche un uomo che vive in una realtà sociale che sta evolvendo verso l'Umanesimo ed il Rinascimento.

Senza dubbio (tutti i personaggi della Commedia) sono profondamente inseriti nell'ordine divino e senza dubbio un grande poeta cristiano ha il diritto di conservare l'umanità terrena nell'aldilà, la figura nel compimento e di completarla secondo le sue forze. Ma la grande arte di Dante si spinge tanto oltre che l'effetto si riversa nel terrestre e il personaggio nel suo compimento afferra troppo gli ascoltatori; l'aldilà diventa teatro dell'uomo e delle sue passioni⁷.

Si assiste quindi ad un rovesciamento. Oggetto della *Commedia* è l'Adilà ma il poema finisce invece di parlare eminentemente della vita terrena, dell'uomo e delle sue passioni. Il compimento, la vita ultraterrena, resta in ombra rispetto al grande spazio sempre dedicato alla figura, la vita terrena, che costituisce il vero soggetto della poesia dantesca.

Proprio per averla espressa con tanta potenza e tale realtà, Dante aprì la strada all'autonomia dell'essenza terrena; egli creò nel mezzo dell'aldilà un mondo di personaggi e di passioni terrene, che esce dalla cornice e diventa indipendente.

La figura supera il compimento o, meglio, il compimento serve a dare ancora maggior rilievo alla figura. La terribile condizione dei dannati serve soltanto quale mezzo per accrescere l'effetto di questi sentimenti del tutto terreni⁸.

Ecco il rovesciamento, ecco la grandissima operazione culturale di Dante: aver portato a compimento il mondo antico e contestualmente aver fondato quello moderno. La novità culturale sta proprio in quella «autonomia dell'essenza terrena» che rivoluziona la concezione del mondo finora espressa dall'universo classico-cristiano.

La *Commedia* è uno spartiacque nella storia culturale dell'occidente: certifica il passaggio dalla concezione aristotelico-tomistica, propria del mondo antico, che vede al centro Dio, alla moderna visione del mondo, umanistica e rinascimentale, propria dell'età moderna, che vede al centro l'uomo.



6. San Gimignano, sala di Dante nel Palazzo Comunale, veduta generale (a destra ciclo degli affreschi di Azzo di Masetto dedicati a Carlo II d'Angiò 1289 a sinistra la Maestà di Lippo Memmi del 1317).

Questo è il giudizio finale di Erich Auerbach.

In questa immediata e ammirata partecipazione alla vita dell'uomo, l'indistruttibilità dell'uomo storico e individuale, stabilità dentro l'ordine divino, si dirige contro quello stesso ordine divino, lo fa suo servo e l'eclissa. L'immagine dell'uomo si pone davanti all'immagine di Dio. L'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana e nel realizzarla l'ha distrutta⁹.

La *Divina commedia*, oltre che una mirabile opera di poesia, rappresenta un punto di svolta nella storia del pensiero occidentale. Al suo interno due concezioni del mondo si consegnano il testimone in un'ideale staffetta.

*Si ringrazia il Comune di San Gimignano, ed in particolare Valerio Bartoloni e Vanessa Chesi,
per aver concesso la riproduzione delle immagini della Sala di Dante.*

⁹ Auerbach, *Mimesis*, p. 210



1. Ottorino Lorenzoni - Ritratto di Federigo Tozzi (collezione famiglia Tozzi).

Le opere di Federigo Tozzi come testimonianza storico-archeologica di luoghi ormai scomparsi

di LAURA PERRINI

In molti lavori di Federigo Tozzi il paesaggio è un elemento fondamentale e accompagna costantemente le traversie che scandiscono le vite dei suoi personaggi.

Troviamo molte descrizioni paesaggistiche sia nelle opere ambientate a Siena, sua città natale, sia in quelle che hanno come sfondo Roma, dove lo scrittore si trasferì a trentun'anni, con la moglie e il figlio, nella speranza di poter far strada al proprio talento.

Usando la penna come un pennello, Tozzi ritrae molti angoli delle due città e, radunando le sue immagini, otteniamo un vero e proprio album di fotografie, dove alcune sono nitide e ci permettono di distinguere ogni particolare, mentre altre sono molto sfocate, ma tutte ugualmente utili per ricostruire l'antico paesaggio e le attività che si svolgevano un tempo sia all'interno, sia fuori dalle cinte murarie.

Lo scrittore aveva l'abitudine di compiere lunghe passeggiate solitarie, portando sempre con sé un taccuino per annotare le proprie impressioni e riutilizzarle, in seguito, durante la stesura dei suoi scritti.

Così, senza volerlo, con i suoi quaderni di appunti (pubblicati dal figlio Glaucio nella raccolta "Cose e Persone"), ci ha lasciato dei veri e propri diari di scavo, come quelli che vengono fatti nei cantieri archeologici, per documentare luoghi e reperti, prima di consegnare l'area alle società edilizie che, con la costruzione di nuovi edifici, cancelleranno per sempre zone dove hanno vissuto i gruppi umani del passato.

Poiché ci offrono importanti informazioni su territori che non esistono più o che sono stati completamente trasformati dalla viabilità moderna, le

opere di Tozzi sono, oggi, a mio avviso, ancora più preziose rispetto al passato.

Siena: un centro storico rimasto quasi intatto e una campagna fuori dalle mura della quale si sta perdendo il ricordo.

Il centro storico di Siena – con i suoi vicoli e i suoi palazzi antichi – è ancora molto simile a quello dove visse lo scrittore, sebbene siano molto cambiati gli abitanti e le attività che si svolgevano, un tempo, lungo le strade dove, al posto dei calessi e dei carri trainati dai buoi, transitano oggi macchine, autobus e motorini.

Nel romanzo "Il podere", troviamo una bellissima descrizione del vicolo di San Paolo, uno degli ingressi alla Piazza del Campo dove, un tempo, c'erano delle botteghe simili a spelonche e gli artigiani erano costretti a lavorare all'esterno, davanti alla porta del negozio, come il sellaio che "lavorava su uno scalone, cavalzioni alla tavola a morsa e la lessina in bocca o in mano", "perché in bottega mancava sempre la luce"¹.

Anche le immagini del Santa Maria della Scala (fig.2) appartengono ad un mondo ormai scomparso, quando il Polo Museale ancora non esisteva e la grande struttura ospitava all'interno file di letti con i malati, e, sui sedili in pietra della facciata, non si riposavano i turisti, ma si poteva incontrare "un medico vestito con la sua cappa bianca" che "chiacchierava con un'infermiera" e dalle finestre "si vedevano lumi a petrolio coperti da paralumi di carta"².

Molto diversa anche la piazza di San Domenico, oggi luogo di arrivo dei pullman carichi di turisti, che, a quel tempo, aveva al centro un abe-

¹ F. Tozzi, *Il podere*, Ecra, Roma 2015, p. 124.

² F. Tozzi, *Cose e Persone*, a cura di G. Tozzi, Vallecchi, Firenze 1981, p. 204.

te, sul quale si arrampicavano “*i monelli*” e, su un lato, una cancellata in legno, dietro la quale “*erano ammucchiati i fastelli di granturco e di saggina per le mucche*”³.

Scendendo verso Fontebranda, Tozzi ci descrive i “*carrettoni*” diretti ai macelli, “*tirati ciascuno da tre cavalli*” e i conciatori, “*con i piedi nudi dentro zoccoli di legno*”, a lavoro, all’interno di lunghe stanze, davanti a grandi vasche piene di pelli⁴.

Preziose soprattutto le immagini del rione di Salicotto (fig.4) – completamente ricostruito negli

*di pomodoro quando le donne ripulivano le pentole e i piatti*⁵.

Anche la zona subito fuori Porta Camollia è oggi molto cambiata e, nel romanzo “Il podere”, l’autore ci ha lasciato ben quattro pagine con la descrizione della fiera del bestiame (fig.3) che si svolgeva “*il primo lunedì del mese*”, “*fuor di Porta Camollia*”, della quale riportiamo qui le prime righe: “*Il prato a sterro, dinanzi alle prime case del Borgo, era pieno fino in fondo: i bovi e i vitelli pigliavano tutto il mezzo; i cavalli e gli asini erano legati alla file*



2. L’Ospedale di Santa Maria della Scala (collezione Massimo Righi).

anni trenta – del quale Tozzi, nel romanzo “*Tre croci*”, ci consegna una dettagliata descrizione delle case fatiscenti che si affacciavano un tempo sulla Valle di Porta Giustizia, dove la vegetazione nascondeva mucchi di immondizia, lasciati a marcire, in attesa che si trasformassero in concime per orti e campi. “[...] andava a riposarsi in via del Sole, sotto le case di Salicotto, e doveva stare attento che i cenci tesi alle finestre, legati alle forcelle di legno e i fili di ferro, non gli sgocciolassero addosso. E, poi, c’era caso che lo colpissero su la testa con qualche scarpa vecchia, attraventata giù, o magari con le bucce

*degli alberi, da una parte; i maiali grufolavano lungo il muro del Tiro a Segno*⁶.

Continuando lungo il percorso, che da Porta Camollia conduce al Palazzo dei Diavoli, si arriva alla strada dei Cappuccini, lungo la quale si trova il Podere di Castagneto, indimenticabile scenario del tormentato amore di Pietro per la contadina Ghìsola, nel romanzo “*Con gli occhi chiusi*”. In quest’opera troviamo una bella immagine della via che portava al convento: “*Per la strada passavano, di solito, a seconda delle ore, qualche cappuccino la mattina, i contadini e i loro carri sempre; tutti i gio-*

³ F. Tozzi, *Tre croci*, Le novelle, BUR, Milano 2003, p. 19.

⁴ F. Tozzi, *Paolo e Adele*, a cura di M. Marchi, Le Lettere, Firenze 2018, pp. 85-86.

⁵ F. Tozzi, *Tre croci*, Ecra, Roma 2015, p. 156.

⁶ F. Tozzi, *Il podere*, p. 142.



3. La fiera del bestiame in Piazza d'Armi (collezione Massimo Righi).



4. Via del Sole prima della ristrutturazione (collezione Massimo Righi).

*vedì, verso mezzogiorno, i mendicanti che andavano a mangiare la zuppa del convento*⁷.

Il Podere di Castagneto, con i suoi campi e con gli assalariati che li lavoravano, è presente anche in diverse novelle.

Tra le zone descritte da Tozzi, quelle che hanno subito maggiori cambiamenti sono sicuramente la strada di Pescaia e la Valle della Tressa, attraversate, un tempo, da due corsi d'acqua, oggi in parte incanalati sotto l'asfalto e in parte nascosti dal percorso della tangenziale.

Nel romanzo “Tre croci”, l'autore ritrae così la Pescaia: “*Un torrente affossato, strosciando giù per le gorate, veniva dalla sua collina fino alla strada, tra un arruffio tremolante di pioppi storti e arrembati; impolloniti*⁸”.

Sia la strada di Pescaia, sia la strada Massetana Romana sono oggi trafficate arterie ai piedi della città, mentre, all'inizio del Novecento, erano frequentate soltanto dai contadini e dai pastori che abitavano nella campagna intorno: “*I contadini seduti presso la porta della stalla calda, si tagliano gli zoccoli o fabbricano quelle scale rozze e ritorte che serviranno a cogliere le frutta*”; “*Un gregge scende la strada di Pescaia, continuamente incitato dal suo pa-*

⁷ F. Tozzi, Con gli occhi chiusi, Mondadori, Milano 2012, p. 7.

⁸ F. Tozzi, *Tre croci*, p. 46.



5. L'Auditorium all'Augusteo durante i lavori di demolizione.

*store. Le pecore belano senza tregua. In su, verso la città, salgono dieci carri tratti da bovi*⁹.

Tra le numerose scene campestri, quella che troviamo ne “Il podere”, relativa alla Chiesa del Colle di Malamerenda, lungo la via Cassia fuori Porta Romana, ci offre una vera e propria cartolina di una domenica mattina in campagna: “*I contadini pigliavano anche attraverso i campi, per i viottoli; e alcuni dovevano guadare la Tressa. La Chiesa di Colle, in cima a un poggetto aguzzo, tra quattro cipressi alti, con le fronde soltanto in punta, come pen-nacchi rotondi, suonava*¹⁰”.

Roma sparita: come si presentava l'Urbe prima che gli imponenti lavori urbanistici, realizzati tra i due conflitti mondiali, ne ridisegnassero il volto.

Al contrario di Siena che, all'interno delle sue mura, ha conservato quasi intatto l'aspetto antico, la Roma dell'inizio del Novecento è stata completamente alterata dai lavori di sbancamento messi in atto negli anni tra i due conflitti mondiali, per eliminare le abitazioni fatiscenti e mettere in luce i monumenti dell'Età imperiale.

Così, grazie alle numerose novelle e al romanzo “Gli egoisti”, abbiamo la possibilità di rivivere in angoli dell'Urbe che esistono, oggi, soltanto nei

dipinti antichi e nelle cartoline di “Roma sparita”.

Leggendo le opere di Tozzi veniamo a conoscenza di edifici che non esistono più, come la sala concerti all'Augsteo (fig.5) che, vent'anni dopo, verrà annoverata tra le strutture da demolire e riacquisterà la sua funzione originaria di monumento funerario, innalzato per custodire le spoglie dell'imperatore Augusto e dei suoi familiari.

Anche la cosiddetta “Spina di Borgo”, quell'insieme di edifici antichi - che c'erano un tempo di fronte a Piazza San Pietro, prima che venisse aperta via della Conciliazione - è presente nelle descrizioni di Tozzi che ci mostra botteghe di robe vecchie e vicoli pieni d'immondizia. Anche davanti alla basilica, vicino al colonnato del Bernini, troviamo un carretto carico di “*pezzi di ferro vecchio, sbrindelli di cuoio, scarpe rotte e scatole di maiolica*¹¹”.

Lo scrittore, osservando la città che lo circonda, descrive spesso le case sventrate e, nella novella “Il Crocifisso”, il protagonista, in un pomeriggio domenicale, si sofferma a guardare “*Una fila di case quasi tagliate nel mezzo, perché avevano buttato giù due o tre strade. Si vedevano le stanze, luride; con i loro colori sbiaditi e ricolati giù per i muri di fuori*¹²”.

Parlando della capitale, non potevano certo mancare le descrizioni dei ruderii romani; a quel tempo, l'area dei Fori Imperiali sprigionava un

⁹ F. Tozzi, *Assunta, Le novelle*, p. 4.

¹⁰ F. Tozzi, *Il podere*, p. 207.

¹¹ F. Tozzi, *Cose e Persone*, p. 220.

¹² F. Tozzi, *Il Crocifisso*, Novelle romane, a cura di R. Castellana, Betti, Siena 2019, p. 163.

senso di decadenza e di abbandono e non c'era traccia dei turisti che invadono, oggi, i siti archeologici.

Sempre nella novella "Il Crocifisso" Tozzi ci dice che "dietro il muro di una chiesa, c'è un mucchio di cocci e di spazzatura"¹³, facendoci capire che, a quei tempi, non c'era nessuna differenza tra i frammenti di ceramica antica e i mucchi di spazzatura: uguale immondizia da buttare via, solo di epoca diversa.

Nei suoi taccuini troviamo numerosi appunti relativi alla via Appia Nuova (fig.6) che, all'inizio del Novecento, era percorsa soprattutto da cavalli e greggi, immortalati spesso dallo scrittore mentre si fermavano a dissetarsi agli abbeveratoi. Il paesaggio, sullo sfondo, era ornato soltanto dagli archi degli acquedotti, una delle immagini della campagna romana che stava più a cuore a Tozzi: "gli acquedotti verdastri, quasi del colore dei campi; e, dietro, i monti turchinici; acquedotti rossi. Ruderì e tronconi aguzzi di archi"¹⁴.

Quegli stessi acquedotti che, oggi, lungo vari tratti, sono assediati dai casermoni popolari e dalle aree artigianali della periferia romana, in zone dove i toponimi antichi, per i nuovi abitanti, sono

soltanto il nome delle stazioni della metropolitana.

Fortunatamente, grazie alla realizzazione del Parco regionale dell'Appia Antica – all'interno del quale è stato inserito Il Parco degli acquedotti (che comprende sia le strutture romane, sia quelle di epoca papale) - una parte di quest'area verde è stata risparmiata dalla speculazione edilizia e ha permesso di conservare mausolei, sepolcri e ruderi monumentali, disseminati lungo il percorso della strada antica.

Anche a Roma, come a Siena, ritroviamo spesso il fiume protagonista delle descrizioni della città. Questa volta è il Tevere, lungo il quale incontriamo i pastori che accompagnano i greggi di pecore a bere, facendoli scendere lungo il greto fangoso, i lampionai "con la giubba turchina, la scala in spalla e il carrettino con gli attrezzi" e la "draga elettrica, che ripulisce il fondo del fiume tutto limaccioso"¹⁵.

Ci sono anche i ponti, alcuni antichissimi - come il ponte che collega l'Isola Tiberina ad una delle due sponde del Tevere ("sul Ponte di Fabricio, vedo un carro funebre davanti allo spedale"¹⁶) e quelli appena costruiti, come il ponte del Risorgimento dove incontriamo i "nagazzi acetosari"¹⁷, ambulanti che vendevano per le strade di Roma



6. La Via Appia (archivio Laura Perrini).

¹³ F. Tozzi, *Il Crocifisso*, Novelle romane, p. 166.

¹⁴ F. Tozzi, *Cose e Persone*, p. 210.

¹⁵ F. Tozzi, *Cose e Persone*, p. 211.

¹⁶ F. Tozzi, *Cose e Persone*, p. 254.

¹⁷ F. Tozzi, *Cose e Persone*, p. 412.

l'acqua terapeutica della Fonte dell'Acqua Acetosa (fig.7), un'antica sorgente ai piedi dell'attuale quartiere Parioli.

Le zone di Roma che più stavano a cuore a Tozzi erano quelle fuori dalla cinta muraria aureliana dove, all'inizio del Novecento, erano ancora presenti numerosi casolari e sentieri sterrati e dalle osterie arrivava il suono dei mandolini e degli organetti. Proprio allora iniziavano ad asfaltare le strade e a costruire le prime palazzine di quei quartieri che, presto, avrebbero cambiato l'aspetto della città, come il quartiere Prati, oggi sede di uffici, studi e abitazioni che, ai tempi di Tozzi, era chiamato ancora "Prati di Castello" (fig.8) ed era una vasta zona verde, che si estendeva lungo il Tevere, intorno a Castel Sant'Angelo.

Fuori dalle mura, villini e caseggiati cominciano, in questo periodo, ad alternarsi ad orti chiusi da reti metalliche e a campi coltivati con l'aratro, come leggiamo nella raccolta "Cose e Persone", dove – fuori Porta San Giovanni - incontriamo "Quattro contadini con gambali di pecora" venuti "ad accomodare la siepe che cinge una piantagione di cavoli"¹⁸.

I palazzi in costruzione e quelli appena costruiti in mezzo alla campagna colpiscono spesso lo scrittore che li nomina in varie occasioni, come nella novella "La mia amicizia": "Le case bianche come il gesso, alte e rettangolari, lasciate lì senza compagnia, avevano ombre verdognole sopra le finestre"¹⁹.

Le Porte urbane che troviamo nelle opere di Tozzi segnavano, a quel tempo, il confine tra la città e la campagna, mentre oggi sono incastonate in mezzo ai palazzi e al traffico cittadino.

La Porta Salaria (Fig.9), invece, è stata completamente demolita per migliorare la viabilità nella zona dell'odierna piazza Fiume; c'è da dire, però, che – quando venne rasa al suolo - non era più l'antica Porta costruita dai Romani per far entrare il sale a Roma, ma risaliva al 1873 perché, tre anni prima, era stata gravemente danneggiata dai colpi di cannone, durante la famosa "breccia di Porta Pia".

Anche le immagini delle zone intorno a Villa Borghese e a Valle Giulia ci mostrano dei luoghi ancora completamente immersi nel verde, come nella novella "La specchiera": "Ella udiva i grilli e le raganelle" e "vedeva le lucciole come se fossero per spegnersi nel plenilunio"²⁰.

Tra gli appunti dei suoi taccuini è stata trovata anche la descrizione di una strada che non esiste più "via dell'Arco Oscuro", un sentiero così chiamato per la presenza di una galleria scavata nel banco di arenaria che ricalcava, in parte, il tracciato dell'attuale via di Villa Giulia, passando tra i muri di cinta che costeggiavano le vigne e le grandi ville dove i nobili romani si ritiravano durante la bella stagione.

I paesaggi tozziani: la città avanzava inglobando la campagna o la campagna avrebbe voluto riprendersi i suoi spazi?

Nelle descrizioni paesaggistiche della campagna senese che ci ha lasciato Tozzi, a volte, si ha l'impressione di questa voglia riappropriarsi degli spazi verdi che un tempo le appartenevano. Nello stesso tempo, viene in luce il grande amore per la propria città, come nel famoso passo del romanzo "Con gli occhi chiusi": "E, attorno alla città, gli olivi e i cipressi si fanno posto tra le case; come se, venuti dalla campagna, non volessero più tornare indietro"²¹.

Nelle opere ambientate a Roma traspare, invece, un senso di desolazione davanti ai nuovi palazzi che stanno prendendo il sopravvento sugli orti e sui campi coltivati. Lo scrittore appare rassegnato di fronte ai lavori di edilizia intensiva che, in poco tempo, muteranno completamente l'aspetto delle aree fuori dalla cinta muraria aureliana. Il suo sguardo viene catturato continuamente dagli edifici avvolti dalle impalcature e dai palazzi ancora in costruzione "con enormi facciate bianche bucate dalle finestre"²².

L'"opera tozziana" – scrive Carlo Fini – ci offre "una campionatura di immagini", relativa a numerosi luoghi, che "rappresenta un ambiente ora immerso in una cupa ombra di tristezza, ora accarezzato dal fascino splendente delle sue architetture, quasi una apparizione vicina e irraggiungibile, luogo costante della sua mente e del suo cuore"²³.

Le pagine dei suoi libri delineano, infatti, il profilo di due città spettrali ma, nello stesso tempo, piene di fascino e ogni immagine si presenta come uno specchio fedele che riflette l'animo complesso e tormentato dell'autore.

¹⁸ F. Tozzi, *Cose e Persone*, p. 217.

¹⁹ F. Tozzi, *La mia amicizia*, Novelle Romane, p. 169.

²⁰ F. Tozzi, *La specchiera*, Le novelle, p. 508 .

²¹ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, p. 123.

²² F. Tozzi, *Cose e Persone*, p. 218.

²³ C. Fini, *Prefazione*, in L. Perrini, *Per mano a Federigo Tozzi*, Betti, Siena 2018, p. 5.



7. La fonte dell'Acqua Acetosa.



8. I Prati di Castello.



9. La Porta Salaria.



1. Ritratto di Vittoria Gazzei Barbetti.

Vittoria Gazzei Barbetti

Un'intellettuale senese amica di Federigo Tozzi

di SIMONETTA LOSI

La giovine violinista Enrichetta Gastinelli entrò.

*Avrebbe voluto salutare sorridendo,
ma non le riuscì a motivo dell'emozione.*

*Gia la sua protettrice,
la vecchia professoressa Bice Setti
che l'accompagnava al piano ci aveva detto,
mentre l'aspettavamo nel piccolo salotto,
che aveva dovuto a forza di moine
farla alzare dal letto
dove si era buttata tutta stesa
e vestita a piangere perché s'era stroncato,
provando una sonata, l'archetto del violino¹.*

Introduzione

Si ispira alla violinista senese Vittoria Gazzei Barbetti il grande Federigo Tozzi, quando, fra il 1914 e il 1920², scrive la novella “Dopo il concerto”³.

Vittoria Gazzei nasce a Siena il 25 ottobre 1892. Intelligente e capace nello studio, dimostra un talento precoce per la musica. Per motivi che non conosciamo, forse legati alle condizioni economiche familiari che non permettevano di farle continuare gli studi, i suoi genitori - Gaetano ed Emma Mazzi - si convincono a darla in adozione a Maria Barbetti, insegnante di pianoforte⁴. Con lei Vittoria acquisisce il doppio cognome con il quale

¹ F. Tozzi, *Dopo il concerto*, in “Le Novelle”, a cura di G. Tozzi, BUR, Milano 2003.

² Puntuali informazioni sulle vicende redazionali, la datazione e le vicissitudini editoriali della novella si trovano in F. Tozzi, *Novelle poste*, a cura di M. Tortora, Pacini, Siena 2009. Introduzione p. CLXVI- CLXVII; p. 439-444.

³ F. Tozzi, *Dopo il concerto*.

⁴ È lei la Bice Setti descritta nella novella di F. Tozzi *Dopo il concerto*.

⁵ Sulla figura di Anita Renieri, della quale Tozzi si era invaghito, v. R. Barzanti, *Federigo Tozzi e Anita Renieri: la passione, i libri*, in “Accademia dei Rozzi”, 2014, anno XVII, n. 33, pp. 44 - 48.

⁶ “Avrebbe avuto bisogno di viaggiare molto, di lasciare un poco la sua casa pura e sana ma un po' ristretta e solitaria, un po'

è conosciuta e un'istruzione superiore: un diploma in Lettere, in Storia della Musica e in Composizione (violino).

Vittoria fa parte di una piccola cerchia di donne intellettuali senesi del primo Novecento, assidue frequentatrici della Biblioteca degli Intronati. Fra queste la bellissima Anita Renieri – moglie dello scultore Fulvio Corsini⁵ - Bruna Guarducci, Luigia Cellesi, Lina Tamburini: un cenacolo culturale che arriva idealmente a Dina Cucini, con relazioni e contatti interessanti che travalicano la città e che merita di essere studiato e approfondito.

Vittoria Gazzei Barbetti vive nella sua casa di via dei Rossi un'esistenza dignitosa, “lavorando intensamente in francescana povertà”, fatta di pochi svaghi e pochi spostamenti⁶. È amica di Federigo Tozzi e anche della moglie Emma: è una delle poche donne delle quali Emma Palagi non è gelosa, dati la sua religiosità⁷, il suo disinteresse per gli uomini e un sospetto, non sappiamo quanto fondato, di omosessualità.

Vittoria Gazzei Barbetti si spegne improvvisamente il 30 marzo 1934, un Giovedì Santo, dopo due mesi di malattia, lasciando costernati tutti gli amici, fiduciosi in una sua guarigione. La musicista scrittrice⁸ era molto conosciuta in Città e sono moltissimi i biglietti, le lettere, i telegrammi di condoglianze. Dai documenti⁹ vediamo che fra i

isolata dal mondo, per acquistare maggiori esperienze, più ampie cognizioni, per allargare la visione esteriore della vita. In L. Martini (?), *Vittoria Gazzei Barbetti, nel primo anniversario della sua morte*. Dattiloscritta anonima. Biblioteca Comunale degli intronati, Fondo Gazzei-Barbetti, P. VII. 23, p. 5.

⁷ Indicata scherzosamente anche come Suor Melodia e Suor Vittorina da Siena. In *La Biblioteca delle Signorine Salani*, autori e illustrazioni.

⁸ Le opere salienti citate nella presente ricerca non costituiscono la bibliografia completa dell'Autrice. Per questa si rimanda a www.siusa.archivi.it.

⁹ La Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena ha ricevuto, nel 1941, un lascito testamentario da parte di Maria Barbetti, madre adottiva di Vittoria: una donazione di circa cinquecento pezzi fra opere a stampa, opuscoli e manoscritti.

messaggi rivolti in primo luogo alla madre adottiva Maria Barbetti distrutta dal dolore e al padre - che qualcuno ricorda, ma che appare come una figura piuttosto defilata - ci sono firme di senesi illustri¹⁰.



2. Copertina, 1934.

Cinque faldoni raccolgono ciò che resta della vita di Vittoria Gazzei Barbetti e della sua morte. Il materiale del Fondo Gazzei-Barbetti è ordinato e suddiviso in faldoni numerati da PVII.22 a PVII.26.

¹⁰ Fra le altre, quelle di Bettino Marchetti, Alessandro Bichi Ruspoli Forteguerri, del conte Guido Chigi Saracini e di nobildonne dell'aristocrazia senese come Annita Avanzati, Lina Delle Piane, Maria Cinughi De' Pazzi, Giacinta Grottanelli De' Santi, Lucrezia Ottieri Della Ciaia Lucioli.

¹¹ Lettera manoscritta del 3 aprile 1934. Biblioteca Comunale degli Intronati, Fondo Gazzei-Barbetti, P.VII. 25.

¹² Arrigo Provvedi nasce a Siena nel 1883. Allievo dei Maestri Giuseppe Mancini e Francesco Serato, insegnà all'Istituto Musicale Morlacchi di Perugia e intraprende la carriera concertistica. Fonda, a Siena, il famoso Trio Senese, con Emma Dominici al pianoforte e Fanfulla Lari al violino. Successivamente costituisce un quartetto di soli violoncelli. Il Provvedi - chiamato dagli ammiratori il Paganini del violoncello - ottiene notevole successo, anche internazionale. Ha lasciato, oltre a molti componimenti musicali, vari libri di musicologia e studi vari. In tempi recenti è anche stata pubblicata, postuma, una sua composizione letteraria, *La sposa ritrovata*, opera giudicata molto favorevolmente. In M. Falorni, *Senesi da ricordare*, Periccioli, Siena 1982.

¹³ A. Provvedi, *Il violinista senese Rinaldo Franci di Arrigo Provvedi con disegni di Ferruccio Pasqui*, Tip. Ed. San Bernardino, Siena 1910.

¹⁴ "Cara e buona signorina, ho letto con commozione le ultime pagine del romanzo della sua povera figliolina: ma il quadro, la descrizione, ogni tratto è di artista vera e grande. Nel

La fama di Vittoria e il dolore per la sua scomparsa travalicano le mura cittadine: messaggi giungono da Agrigento, Bologna, Brescia, Napoli, Roma, Venezia, Verona. Scrivono le diretrici, le collaboratrici e le case editrici, scrivono persone dalle quali era benvoluta e apprezzata; scrive il suo medico chirurgo, Giuseppe Pacciani¹¹. Scrive anche il violoncellista senese Arrigo Provvedi¹² – autore, tra l'altro, di una biografia di Rinaldo Franci¹³ – inviando, l'11 maggio 1934, una lettera accorata a Maria Barbetti, nella quale riconosce e loda le doti di Vittoria¹⁴. La madre sopravviverà cinque anni alla morte della figlia amatissima: immaginiamo cinque anni di rimpianto, di solitudine e di grande sofferenza. Una sofferenza che si unisce a quella dell'amica di sempre, Francesca (Fanny) Dini¹⁵. Pochi mesi dopo la scomparsa di Vittoria, la studiosa Lilia Marri Martini scriverà un ricordo dolente e affettuoso, dandoci notizie preziose sulla personalità e l'opera della defunta¹⁶.

Una promessa mancata

Allieva di Rinaldo Franci, musicista promettente, interprete sensibile, Vittoria Gazzei Barbetti si esibisce nei salotti senesi, che la accolgono con grande favore e con calda simpatia. Vittoria suona, compone musica e testi musicali, fra i quali operette, marce, canzoni¹⁷. Ricordiamo, fra le altre composizioni, gli *Stornelli sentimentali*¹⁸ di delicata

lodare quelli che non sono più non bisogna dimenticare i vivi. E io penso spesso alla sua mamma che ha saputo infondere in lei tanta passione per ciò che è bene e generoso: è proprio la sua mamma che l'ha educata, questa figliola, com'è dato a poche mamme elette, cara e buona signora Maria, tante cose mi ha fatto tornare in memoria la immatura dipartita della sua figliolina, e tante cose mi ha fatto pensare, per la mia abitudine ragionevole e riflessiva! Inutilmente. Intanto Dio ha veduto e vede. In tutto quanto egli vuole che io possa, disponga di me, che sarò ben lieto di essere utile in qualche cosa. Con affetto devoto. Arrigo Provvedi". Manoscritto. Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Fondo Gazzei Barbetti, P. VII. 26.

¹⁵ In una cronaca della malattia e della morte di Vittoria, probabilmente redatta dalla madre, inconsolabile, si legge: "Fanny Dini, la buona e fedele amica della cara scomparsa, corse al letto di dolore e confortò anch'essa con il suo grande affetto, gli ultimi istanti della diletta scomparsa. La morte compose a serenità il bel volto pieno di calma celeste, il sorriso impercettibile le rimase a rasserenare l'immenso dolore di chi la amerà e piangerà per tutta la vita". Manoscritto anonimo, databile 1934. Biblioteca Comunale degli Intronati, Fondo Gazzei-Barbetti, fascicolo P. VII. 23.

¹⁶ L. Marri Martini, *Scrittori senesi, Vittoria Gazzei Barbetti*, in "La Diana" IX, 1934, pp. 268 - 274.

¹⁷ Interessante l'*Inno della Vittoria (marcia)*, datato 4 dicembre 1918, forse eseguito in occasione di qualche manifestazione cittadina ufficiale. Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Musica manoscritta, CLVIII, 1788.

¹⁸ V. Gazzei Barbetti, *Stornelli sentimentali*. Testo e musica, 1918 ca. (manoscritto di archivio privato).

levità, oggetto di una recente riscoperta da parte di chi scrive¹⁹. Ne riportiamo il testo, che parla d'amore e di emozioni dolcissime:

*Viene tra mille sussurri la voce lontana
che parla di fior
Voce che sorge tra i pioppi laggiù,
voce che parla d'amore
E dice fior di prato, dice fior d'ogni fiore
Con la medaglia si aspetta al soldato
una carezza, un cuore...*

*Sogno una bianca casetta perduta nei boschi,
protetta dal mar
Una campana d'argento lontan,
che all'alba ci saluti
Fiore di primavera, piccolo bianco fiore
E ci sorprende squillando la sera serrati
cuore a cuore...*

*Quando tu fosti lontana sentivo
che tutto mancava quaggiù
Oh! Non lasciami sì a lungo mai più:
è nel tuo amore la vita
O fiorellin di riso, o fiore di malia
Per le tue labbra che sanno il sorriso
darei la vita mia...*

*Oh! Com'è dolce il tuo nome,
più dolce dei fiori men belli di te
Io tremo sempre (e sai dirmi perché?)
quando ti chiama il mio cuore.
O fiore di mimosa, o fiore di verbene
Quando diranno le labbra di rosa:
“Ti voglio tanto bene!”.*

Purtroppo la giovane musicista vede infrangersi dolorosamente i propri sogni: una malattia alle mani le rende impossibile suonare. Seguiamo la sua vicenda nelle parole partecipi di Lilia Marri Martini:

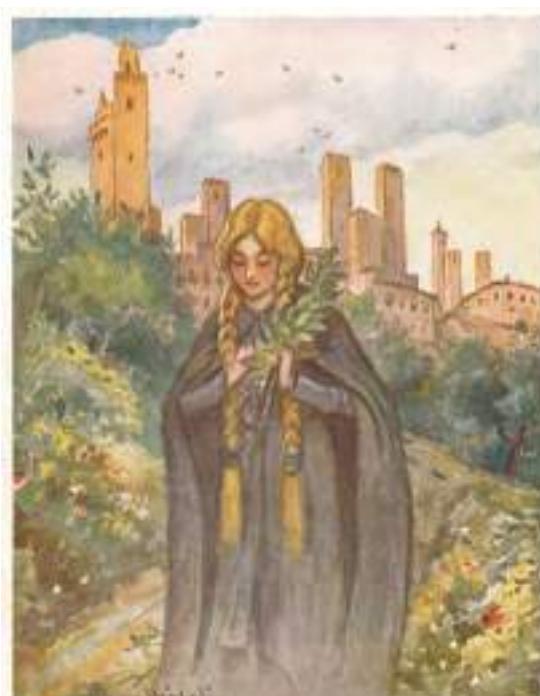
Impossibile seguire la scrittrice nella sua molteplice attività in quegli anni che vanno dal 1919 al 1924. Il suo violino rende la sua anima scintillante e la sua

*voce tutta cuore, e suona come se parlasse, senza pose, senza pompa, senza ostentate linee di superiorità. Ha la cavata forte e sicura che ricorda Rinaldo Franci e più fa sue le melodie, i canti appassionati, le nenie che san di palpiti e di culle, che gli acrobatismi virtuosi i quali meno la interessano e che forse le sue mani non sopportano a lungo. Le sue mani, quelle povere mani travagliate che la costringeranno poi ad abbandonare il violino per la penna. Ma che importa se tace la voce del violino, quando il canto sgorga irrompente, sorgivo, incontenibile dallo spirito anelante?*²⁰

Vittoria Gazzei Barbetti e gli scritti senesi

Vittoria, sostenuta da una grande fede religiosa, non si perde d'animo e non potendo più dedicarsi alla musica, se non per sporadiche esecuzioni private che poi si interromperanno del tutto, segue l'altra vocazione, quella di scrittrice che - come vedremo - più volte la riporterà su temi ed atmosfere legate alla musica.

Collabora con entusiasmo con tutti i giornali e le riviste senesi del proprio tempo, affrontando i temi più vari e affilando la penna, di volta in volta sentimentale e seria, scherzosa e pungente.



3. Illustrazione, ne *Il giglio nel roveto*, 1931.

¹⁹ La disponibilità di Duccio Gazzei - parente di Vittoria Gazzei Barbetti - nel mettere a disposizione testo e spartito, ha reso possibile l'arrangiamento e l'esecuzione del brano da parte di Franco Baldi, all'interno di una serie di video documentari ideata, scritta e condotta da Simonetta Losi, dal titolo: *La*

lingua senese di Federigo Tozzi. Duccio Gazzei ha dedicato per primo un articolo a Vittoria Gazzei Barbetti: D. Gazzei, *La riscoperta di Vittoria Barbetti Gazzei*, in "Il Carroccio di Siena", Anno XXIV, n. 138, (novembre/dicembre 2008), pp. 19-21.

²⁰ L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

Non c'è giornale cittadino che non abbia articoli suoi con strani pseudonimi; (...) Si fa piccina e pettigola per il foglio volante umoristico che le accetta la poesia scherzosa sulle belle senesi, sulle normaliste civettuole; si fa fiammante di sarcasmo nelle lamentele anonime, serena di umorismo nei sonetti vernacoli per Siena a firma "Il pòro Beppe". I migliori quotidiani le pubblicano critiche e impressioni musicali firmati Vittorio De Vitte, oppure Vty, o più facilmente – come in "Fiamma viva" di Milano – Vittorina da Siena. Ma il suo vero pseudonimo per la poesia di quegli anni giovanili è Vezio Zari-Gatti e non sono davvero vuote e prive di significato quelle composizioni sottili e malinconiche che oscillano fra il Pascoli e il Gozzano e che talvolta s'imppongono alla nostra attenzione e alla nostra memoria come la novelletta 'La campana caduta'.²¹

Queste le parole di Lilia Marri Martini, che a dimostrazione di ciò che afferma riporta i versi della citata novelletta: "*L'ultima nota tintinnò per poco; / mentre l'onda sonora / vibrò, per un momento, / nella coppa canora, / esalando un tormento / che il vento ripercosse fioco fioco*"²².

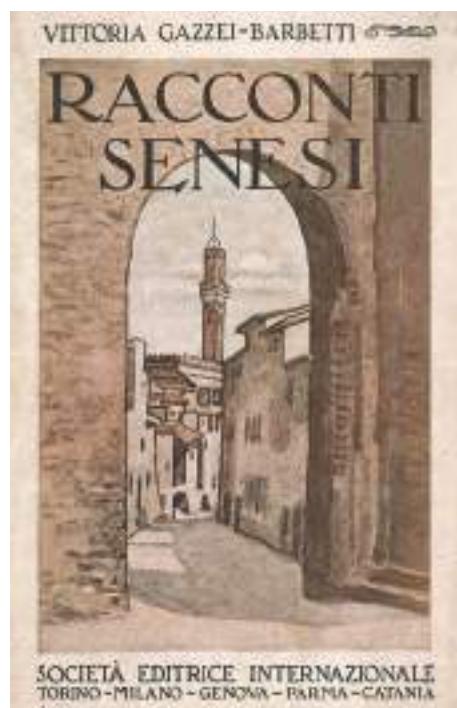
Impossibile, per qualunque scrittore senese e più in generale per chiunque scriva di Siena, non imbattersi nella gigantesca figura di Caterina Benincasa. Così è stato per Federigo Tozzi, che nel 1918 pubblica *Le cose più belle di Santa Caterina da Siena*²³ e così è stato, molto probabilmente con spirito di emulazione per l'amico scrittore tanto ammirato, anche per Vittoria Gazzei Barbetti, con l'edizione di *Medaglioni cateriniani*²⁴ che, come vedremo più avanti, contribuiscono a lanciarla nel panorama letterario nazionale.

La Città è sempre fonte di ispirazione e di spunti intellettuali interessanti:

"È sempre Siena, il suo territorio e i suoi popolani, i suoi Santi, le sue Contrade che parlano un linguaggio vero e caldo nei suoi scritti spesso soffusi di tristezza

e di represso dolore. Di tratto in tratto appaiono sui migliori giornali profili di artisti nostrani e la interessa, come per parentela, l'opera di Federigo Tozzi, ed è amica dello scultore Gallori. Più dei "Racconti senesi" che ci dicono fantasiose leggende di tradizione colta e che portano anche alla ribalta dipintori, musicisti e Madonne della Civitas Virginis, ritroviamo il costume senese nelle novelle che pubblica via via, come il "S. Antonio nel Pozzo"²⁵, di autentica ed originale vita contradaiola"²⁶.

Molto legata a Siena, dunque²⁷, la già nota e apprezzata Vittoria dedica alla sua città un volume: *Racconti senesi*²⁸. Vi troviamo una lingua che, per ricercare vitalità ed espressività, utilizza termini del vernacolo come il tozziano²⁹ 'arrembato'³⁰, ol-



4. Copertina, 1924.

²¹ L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

²² L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

²³ F. Tozzi, *Le cose più belle di Santa Caterina da Siena*, Carabba, Lanciano 1918.

²⁴ V. Gazzei Barbetti, *Medaglioni cateriniani (leggende popolari sulla vita di S. Caterina)*, Società Editrice Internazionale, Torino 1924.

²⁵ Si rifa all'aneddoto dell'immagine di Sant'Antonio gettata nel pozzo nel 1896 da un contradaiolino, a causa della delusione per un Palio perso. A questo atto seguì un periodo incredibilmente sfortunato, finché nel 1910 un gruppo di donne di San Marco chiese e ottenne il prosciugamento del pozzo, il recupero e il restauro dell'immagine di Sant'Antonio. Nel 1911 la Chiocciola riportò una strepitosa vittoria, ma il gesto sacrilego le valse il soprannome di 'Affogasantì', che è tutt'oggi il titolo del giornale della Contrada di San Marco.

²⁶ L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

²⁷ "E come ogni senese, amava così appassionatamente la sua città, da trovare intimo orgoglio per ogni sua gloria, scoramento per ogni suo dolore, infinita tenerezza per ogni sua canzone". In V. Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, Società Editrice Internazionale, Torino 1924, p. 108.

²⁸ V. Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*.

²⁹ Arrembato significa sopraffatto. Si dice di persona o animale che si trascina a stento, con il corpo spostato in avanti e squilibrato. Per l'uso che ne fa Tozzi, vedi S. Losi, *La lingua senese di Federigo Tozzi*, Betti, Siena 2018.

³⁰ "Però il trotterello era sempre lo stesso, e ora che la strada si stendeva piana come un nastro, pareva che la notte pure trotterellesse dietro il barroccino, in un cavalluccio arrembato, perché non arrivava mai ad oltrepassarlo, per andare a spengere quello sfacciato di fiocchettino rosa, che seguitava ad impen-

tre a molti altri termini e modi di dire colloquiali che fanno parte del vernacolo senese, come ‘lemme lemme’³¹ che richiama la lentezza, ‘un piatto di buon viso’³², che indica una cordiale ospitalità, oppure ‘quell'uomo’ e ‘o quell'omo’ per riferirsi a un interlocutore sconosciuto³³. Emergono anche tentativi di scrittura vernacolare con l'espressione tratta dal parlato ‘caro ‘l mi’ omo’³⁴ e il riferimento a giochi ormai dimenticati, come il ‘nocciolino’³⁵.

Alcune parole ed espressioni - come ‘avvezzati’³⁶, ‘dirozzarla’³⁷, ‘capoccia’³⁸, ‘caldura’³⁹, ‘verzura’⁴⁰, ‘merendato’⁴¹, ‘conosce i suoi polli’⁴², ‘gli acini turgidi buttavano bene’⁴³ - fanno parte della lingua della campagna; altre ancora richiamano quei saperi particolari che appartengono alla cultura contadina nella previsione del tempo – ‘quando l’Amiata mette il cappello, ci vuole l’ombrello’⁴⁴ – oppure che rimandano ad uno stretto e antico rapporto con gli animali e alla tradizione venatoria: ‘prenderlo alla lacciaia’⁴⁵, ‘il cavallino incensava’⁴⁶, ‘fucile a pallini’⁴⁷.

Vittoria Gazzei Barbetti utilizza toponimi di Siena⁴⁸ e dei suoi dintorni⁴⁹, ma anche luoghi specifici dei quali si è in gran parte perduta la memoria⁵⁰.

nacchiare le cime già brune dei castagni di Monte Maggio”. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 16.

³¹ “E se ne tornava lemme lemme, al passo ritmato della sua vecchia Storna”. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 15.

³² Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 82.

³³ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 83; p. 87.

³⁴ “Si vede che voi non siete pratico di queste parti, caro ‘l mi’ omo”; “E dove volete ripararvi con queste crete, caro ‘l mi’ omo?” In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 83 e p. 86-87.

³⁵ Il gioco, in questo caso specifico fatto con nocioli di pesca, deriva dall'equivalente ‘nocino’, che consiste nel tirare con una noce ad altre noci o a un gruppo di quattro noci (detto cappa), cercando di colpirne quante più è possibile. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 2.

³⁶ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 19.

³⁷ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 66.

³⁸ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 67.

³⁹ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 81.

⁴⁰ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 82.

⁴¹ “Il vecchio se lo vide venire accanto fresco e colorito come al mattino, e gli sorrisse, e gli porse un bicchiere di vinello frizzante – quel leggero vinello frizzante delle colline senesi – ché lui e il sagrestano avevano merendato aspettando di dargli la sua parte”. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 85.

⁴² “Malgrado che il signor Olinto, da quel pratico buon papà che conosce i suoi polli e le sue stie, ammonisse che forse il nostro programma non sarebbe stato compreso, e ci andasse cantando in tutti i toni che si sarebbe ottenuto di più dando i nostri risparmi, volemmo andare in fondo ad ogni costo...”. In V. Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 50.

⁴³ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 78.

⁴⁴ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 83.

⁴⁵ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 19.

⁴⁶ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 97.

⁴⁷ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 24.

Per la descrizione della campagna utilizza un lessico specifico: ‘motoso’⁵¹, ‘greppo’⁵², ‘borriciatollo’⁵³; parla della fiera del bestiame che si teneva in Piazza d’Armi⁵⁴ e dei santuari che si usano mettere a guardia dei campi⁵⁵. Descrive, senza nominarli, due treccoloni⁵⁶, chiamando il personaggio ‘merciano’⁵⁷.

Siena, ne *Il cavallino maremmano – novella di costumi senesi*⁵⁸ è descritta con toni aulici: “Siena, la città del suo sogno, la città tutta un ricamo di campane dall’armonia ampia”, dove si trova anche una storia fantasiosa di Palio. Qui termini come ‘brenna’, ‘mossa’, ‘mortaretto’, ‘colonnino’⁵⁹, indicano una familiarità con la Festa reale. In un ambiente decisamente medievaleggiante, che segue in quegli anni la riscoperta del medioevo, trova il proprio posto anche la Pia dei Tolomei⁶⁰.

All'interno degli scritti di ambiente senese che si riferiscono alla carriera musicale di Vittoria Gazzei Barbetti si distingue la novella *Il liutaio folle*, che denota una profonda conoscenza del violino e dove, verosimilmente in omaggio al maestro Franci, il protagonista si chiama Rinaldo⁶¹. La novella *Un concerto (dal vero)* racconta invece delle vicissitudini

⁴⁸ Salita dei Servi, Piazzale San Girolamo, Duomo, via della Galluzza, San Domenico. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*.

⁴⁹ Come Monteroni d’Arbia, Santa Colomba, il Monte Maggio, Collealto, Castelnuovo, Monte Oliveto, il Pian dell’Orcia, il Chianti, Belcaro, Monte Aperto. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*.

⁵⁰ I vigneti di pian della Giuncaia p. 16, la proprietà detta del pino p. 15, il ponte del Mulino e la salita del Vannoni. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 17.

⁵¹ “Dopo sembrò che il cielo, squarcia di colpo dagli enormi tagli delle lame infocate, rovesciasse il suo pianto, e il suo strazio tutto insieme, e l’acqua, mista a grandine, si abbatté violenta nei poggi brulli di terra screpolata, sulla scarsa vegetazione, arsa e intristita, su le due creature spaventate, sgomentate, sole ed impotenti dinanzi alla infinita strada senza riparo, dal terreno motoso, sdruciolante, diventato d’improvviso, per il rovescio violento, un rigagnolo di fanghiglia color di sangue aggrumato”. In V. Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 88.

⁵² Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 89.

⁵³ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 96.

⁵⁴ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 66.

⁵⁵ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 89.

⁵⁶ “Si vedeva subito che i due erano di quei venditori ambulanti che si aggirano per la campagna senese vendendo di tutto un po’. Un sacco in spalla, una bisaccia, un bastone: e quando quel sacco spalanca la sua bocca, e la pratica mano fruga nella profondità del suo mistero, le cose che ne sortono sono tante, e così svariate, che pare impossibile vi debbano rientrar tutte”. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 81.

⁵⁷ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 82.

⁵⁸ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*.

⁵⁹ Riguardo al Palio si trovano anche ‘rinculare’ e ‘brenna’. In Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, pp. 101 - 104.

⁶⁰ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 100.

⁶¹ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 12.

dell'organizzazione di un concerto in un posto di campagna, dove “*Teresita, la non più giovane signorina, quella che ‘lidaboreleggiava’*”⁶² magnificamente, si offriva per un numero di quadri plastici”⁶³.

Fra i manoscritti conservati nella Biblioteca Comunale⁶⁴ ce n'è uno, quasi sicuramente inedito, con quasi tutte le pagine barrate, che si intitola *La matta di via del Giglio*. Non sappiamo se si sia trattato di coincidenza o emulazione; tuttavia una prima lettura suggerisce un'associazione con i temi e i personaggi descritti da Federigo Tozzi⁶⁵, del quale Vittoria Gazzei Barbetti era fervente ammiratrice.

Le riviste e le opere di respiro nazionale

È nell'ambiente cattolico di Milano che, in seguito alla pubblicazione dei *Medagliioni Cateniniani*⁶⁶, Vittoria Gazzei Barbetti ottiene il riconoscimento del proprio talento letterario, con la collaborazione alle riviste *Fiamma Viva, Vita e Pensiero*⁶⁷, *Pro Familia*. Nei suoi scritti⁶⁸ troviamo pensieri edificanti, ammaestramenti morali, moniti soprattutto per i bambini e i ragazzi, proponimenti, motti, preghiere⁶⁹, insieme a tutta una serie di tematiche che negli ultimi anni di vita, più maturi, cominciano ad andarle strette⁷⁰.

Si contano molte collaborazioni a testate di diffusione nazionale, come *Cordelia*⁷¹ - una rivista culturale alla quale ha collaborato, tra gli altri, anche Carlo Collodi - rivolta alle bambine e alle ragazze borghesi che avevano la possibilità di studiare o che avevano terminato i loro studi. I temi centrali ruotavano intorno alla famiglia e alla scuo-

la, istituzioni che insieme erano chiamate a formare ottime spose e ottime madri italiane: miti, moderate, dediti alla famiglia, colte, buone cittadine.

Scrive Lilia Marri Martini che “*per consolarsi del suo violino quasi abbandonato, scrive continuamente di musica e di musicisti; la interessano gli amori degli eccelsi ch’essa vede da un punto di vista tutto personale, ch’essa presenta sotto aspetti nuovi e Wagner, Paganini, Beethoven le sono famigliari perché sentiti e conosciuti attraverso le vibrazioni dell’archetto*”⁷².

Vittoria Gazzei Barbetti collabora ormai all'*Italia*, all'*Avvenire d’Italia*, a *Matelda*, all'*Alba*, all'*Illustrazione Toscana*, a *Il Solco*. Abbiamo rinvenuto, in quest'ultima rivista, nella sezione ‘*Lettere, storia e arte*’, un suo interessante articolo di critica musicale, scritto con rigore e con piglio sicuro⁷³: qui troviamo la sintesi della violinista, della scrittrice e dell'intellettuale, capace di fare analisi approfondite e riflessioni articolate. A titolo esplicativo riportiamo un brano che parla dell'opera di Veretti *Il favorito del Re*, dopo il debutto dell'opera alla Scala:

(...) Il lavoro è di sapore modernissimo; ecco, dunque, un'audacia del tutto nuova nel campo del melodramma e, come tale, pericolosa sempre. La musica, con il Veretti, ha un compito complesso: non quello del commento, dello sfondo, della coloritura, dirò così, degli stati d'animo o anche della rivelazione di uno stato d'animo stesso nel senso, del resto tutto ottocentesco, che abbiamo saputo fino ad ora, bensì quello della rivelazione di una psicologia studiata nel profondo e alla superficie, descrivendo un pensiero, un atteggiamento, una ragione di pensare e di agire secondo il senso morale, la vita sociale, la capacità di

⁶² V. Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 49. Questo curioso verbo deriva dal nome della bellissima attrice Lyda Borelli, diva del teatro, del cinema muto del primo Novecento, poi moglie, nel 1918, del conte Vittorio Cini. L'imitazione di Lyda si trasforma in un vero e proprio fenomeno di costume che si riflette anche nella lingua: nascono ad esempio i termini ‘*borelline*’, per indicare le fanciulle che ondeggianno nelle strade, e ‘*borelleghiaré*’, per riferirsi alle donne che prendono a modello le pose estetiche e leziose della futura moglie del Cini. Donna emancipata, moderna e determinata, appassionata anche di fotografia, ella rappresenta per il Futurismo una sorta di musa. Vedi i siti www.lydaborelli.it, www.cini.it, oltre che R. Valandro, *Il solario Giorgio Cini in Monselice 1936-1981*. Monselice 1981; F. Rossetto, *Da Monselice a Mauthausen*. Monselice 2005.

⁶³ Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*, p. 50.

⁶⁴ Nel faldone contrassegnato con P. VII. 23, si trovano frammenti e manoscritti autografi senza titolo, fra i quali *Glorie italiane, Un prestito, La sentinella – Cor magis tibi Sena pandit, Un doloroso Alfredo Cataliani* [?].

⁶⁵ Si veda per esempio la figura di Anna Franchi, nella novella *La matta*. In F. Tozzi, *Le novelle*, vol. II, BUR, Milano 2008.

⁶⁶ Secondo Lilia Marri Martini quest'opera rivela in lei “oltre che un forte sentire, un profondo pensare e scrutare nella grande verità delle grandi cose. È un libriccino aureo di una

lievità trasparente la cui materialità è data soltanto dai colori e dal profumo dei fiori. Una vita poetica della Santa narrata nell'estasi”. In L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

⁶⁷ La rivista di Padre Agostino (Edoardo) Gemelli.

⁶⁸ Di Vittoria Gazzei Barbetti esistono vari inediti in Biblioteca Comunale degli Intronati, Fondo Gazzei-Barbetti, P. VII. 22-26. Fra questi, in un quaderno si trova una cronaca dal titolo *Movimenti sismici del cuore umano*, datato 13-14 settembre 1911. Prende spunto da un terremoto avvertito alle 11.00 del 13 settembre 1911 “per biasimare la bestemmia, piaga dell’Italia”. Si registra una scossa “durata 9 secondi, direzione nord ovest, intensità 8 grado scala Mercalli”. Il manoscritto contiene il racconto del momento spaventoso. Tra gli inediti c’è il dattiloscritto del romanzo *La città innamorata*, in corso di pubblicazione a cura di S. Losi.

⁶⁹ Un esempio è V. Gazzei Barbetti, *Un’eco del Cielo*, Alma Christi, 16 dicembre 1911.

⁷⁰ L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

⁷¹ AA.VV. “*Cordelia - rivista mensile diretta da Rina Maria Pierazzi: arte, letteratura, la donna nella vita e nella casa*”. Firenze 1881-1942.

⁷² L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

⁷³ V. Gazzei Barbetti, *Novità musicali; Veretti, Casella, Marinuzzi*, in “*Il Solco*”, anno 7, fascicolo 5, (maggio 1932), pp. 294-298.

intendere e di sentire di ciascun personaggio attraverso la vita vera o falsa che egli vive: compito di scrittore questo, dunque, più che di musicista; letteratura con tutto il suo complesso filosofico, poetico, critico, umoristico più che musica quale la si è intesa fino ad oggi. Uno scrittore che esamina profondamente il suo personaggio cessa di diventare narratore per essere quasi esclusivamente psicologo, e questo non nuoce nell'opera letteraria né, tanto meno, distrae il lettore dal tema ma, anzi, lo fa vivere più profondamente nel tema stesso (...)⁷⁴.



5. Copertina, 1932.

Interessante la collaborazione di Vittoria Gazzei Barbetti alla rivista *Cuor d'Oro*⁷⁵, quindicinale di ispirazione cattolica per bambini, che iniziò le pubblicazioni il 15 marzo 1922⁷⁶. Tra i suoi collaboratori troviamo anche Salvatore Quasimodo, che nel primo numero pubblica un racconto, *I Tre Pierrots*. La rivista era illustrata dai più grandi disegnatori dell'epoca⁷⁷. Tuttavia negli anni la qualità editoriale peggiora: trovano spazio racconti e scritti

ispirati dalla propaganda fascista finché, nel 1926, la rivista interrompe bruscamente le pubblicazioni.

Abbiamo scelto questi versi di Vittoria Gazzei Barbetti, tratti da *Cuor d'oro*, emblematici del suo stile⁷⁸:

"Pastorale"
Il cielo lontano lontano
s'accende:
le nebbie combattono invano,
un nastro di rosa si stende,
si fonde con l'aria.
Stamane le capre son tante...
son cento!
Ed hanno la lana stillante
di piccole gocce d'argento.
La strada non varia;
è quella che porta in Maremma
e il bimbo ch'è dietro lo sa:
ma quella collina che fa?
perché di rubini d'ingemma?
Il piccolo guarda sorpreso
il gregge che sale, che sale,
con moto ondulante, ineguale,
fin dove quel fuoco s'è acceso...
A un tratto - le poche parole
son gridi - si lancia affannato...
"Pastore!... Il gregge è cascato
nel sole!"

Non adeguatamente valorizzata a Siena, Vittoria è apprezzata e ammirata fuori delle mura, anche per una intensa produzione di romanzi⁷⁹, la maggior parte a carattere storico: *Tre voci nell'ombra*, *A sfondo azzurro*, *La forza del silenzio*. Il destino ricambia il suo entusiasmo e la sua ispirazione con la sofferenza. Sostenuta dalla fede, Vittoria Gazzei Barbetti "tace dolorosamente per due anni e soffre nella carne martoriata dal male che mai l'abbandonerà e che le fa guasto il sangue, rovinando le sue agili mani, insanguinando i suoi poveri occhi, finché - vittoriosa e signora delle sue pene, dell'avversità, di quella stessa irrequietezza di ricerca - scrive il romanzo ritenuto il più bello (io sono incerta fra questo e 'Il

⁷⁴ Gazzei Barbetti, *Novità musicali*.

⁷⁵ Gli scritti che siamo riusciti a reperire sono: V. Gazzei Barbetti, *Le lacrime della notte*, in "Cuor d'Oro", anno II, n. 2; V. Gazzei Barbetti, *Novelletta d'estate*, in "Cuor d'Oro", anno II, n. 16; V. Gazzei Barbetti, *Pastorale*, in "Cuor d'Oro", anno II, n. 17; V. Gazzei Barbetti, *La campana caduta - novelletta*, in "Cuor d'Oro", Natale 1923.

⁷⁶ AA.VV. *Cuor d'Oro*, Torino, Giani, (1922-1926).

⁷⁷ Attilio Mussino, Giulio Boetto, Giulio da Milano,

Massimo Quaglino, Teonisto Deabate, Carlo Bergoglio, Enrico Giannieri, Mario Pompei, Filiberto Scarpelli, Edina Altara.

⁷⁸ V. Gazzei Barbetti, *Pastorale*. In Cuor D'oro, anno II, n. 17 p.1.

⁷⁹ "Tre primi romanzi di fine argomento, di contenuto elevato, sono piacevolmente letti e la rendono nota nel mondo femminile italiano del 1925". In L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

bosco che canta): Amore di tempi lontani, edito da Le Monnier ed esaurito nella prima edizione⁸⁰.

Amore di tempi lontani ci riporta nuovamente a Siena, vicino a Santa Caterina, con una scrittura che negli anni si è fatta più sicura, matura, armoniosa, con una tensione verso il misticismo. L'amica Lilia Marri Martini ne fa una stringata recensione: “Non è facile dare in poche parole la sintesi di questo romanzo trecentesco d’ambiente senese, studiato senza goffaggini e senza anacronismi. Trama elaborata ma chiara, trasparente, cristallina, lotta ben delineata di anime ardenti e doloranti dominate dalla visione continua di Santa Caterina. Romanzo a triste fine, conclusione di sorrisi e di lacrime che la Santa riassume sotto l’ala immensa del suo manto nero”⁸¹.

Le opere di Vittoria Gazzei Barbetti, che spesso hanno una bellissima copertina⁸², riportano frequentemente dediche a donne⁸³ che erano evidente oggetto di ammirazione e ispirazione, perché incarnavano idee di emancipazione femminile: colte e padrone di sé stesse, coraggiose e ribelli, anticonformiste e affascinanti, perfettamente calate nello spirito del proprio tempo.

Una di queste è proprio Fanny Dini - autrice, fra l'altro, di un articolo sul Palio⁸⁴ - che nel 1917 scrisse un elogio⁸⁵ del libro di Filippo Tommaso Marinetti *Come si seducono le donne*⁸⁶. Squadrista di punta, nel 1922 partecipò alla Marcia su Roma. A Fanny Vittoria Gazzei Barbetti dedica il romanzo *Racconti Senesi*⁸⁷, *La Madonnina*⁸⁸, *La Casina delle Ombre*⁸⁹.



6. Copertina, 1923.

⁸⁰ L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

⁸¹ L. Marri Martini, *Scrittori senesi*, pp. 268 - 274.

⁸² La copertina di almeno uno dei libri di V. Gazzei Barbetti, *Il giglio nel roveto*, pubblicato da Salani nella storica collana *Biblioteca delle signorine*, porta la firma di Alberto Micheli Pellegrini, noto pittore ritrattista e paesaggista, illustratore, allevo di Giovanni Fattori e appartenente alla corrente dei Post Macchiaioli.

⁸³ Giovanna Canuti, Camilla Del Soldato, Fanny Dini, Rina Maria Pierazzi.

⁸⁴ F. Dini, *Le belle tradizioni popolari italiane: il Palio di Siena nella novissima ricostruzione storica*, in “L’Illustrazione Toscana, July 1928”, pp. 10-12.

⁸⁵ “[Marinetti] era riuscito a vedere le donne come sono: le creature più felinamente e più voluttuosamente animali che esistano”. F. Dini in L. L. Rimbotti, *Femminilità metallica: le forme del Futurismo*, in “Linea”, 17 gennaio 2010.

⁸⁶ F. T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Edizioni da Centomila Copie, Firenze 1917.

⁸⁷ “A Fanny Dini, forte anima di vittoriosa questi palpiti di Siena mia dedico”. In V. Gazzei Barbetti, *Racconti senesi*.

⁸⁸ V. Gazzei Barbetti, *La Madonnina*, Casa Editrice Pro Familia, Milano 1930.

⁸⁹ “A Fanny Dini, con affetto”. In V. Gazzei Barbetti, *La Casina delle Ombre – romanzo per ragazzi*, Bemporad, Firenze 1930.



7. Copertina, 1932.

Di grande rilievo e di grande successo sono i romanzi del 1931: *Il giglio nel roveto*⁹⁰, *Il bosco che canta*⁹¹, *Amore di tempi lontani*⁹², che piacque molto a Ugo Ojetti. Segue *Il castello della solitudine*⁹³ e, nel 1933, *La casa delle cento porte*⁹⁴. Nel 1934, prima della morte, Vittoria Gazzei Barbetti ci lascia *Il dono ardente*⁹⁵. Sono postumi i due romanzi *La valle degli incantesimi*⁹⁶ e *Il sole sulla soglia*⁹⁷, uscito a puntate sulla rivista per signorine *Matelda*, della quale fu per soli tre mesi direttrice.

Vittoria scrive, scrive, fino alla fine, dal suo letto di tormenti, per completare la sua ultima opera, *Il sole sulla soglia*, dando vita a Lucia, una figura potente di donna semplice che spicca sulle altre protagoniste dei romanzi della scrittrice senese e che si erge a emblema di una condizione femminile universale vessata e spesso dolente. Ci resta di lei l'impressione di una creatura intelligente e tenace, segnata dalla malattia e dolente nel dissolversi dei sogni giovanili.

Immagini:
Archivio Gazzei
Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Fondo Gazzei Barbetti.

Ringraziamenti:
Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena
Duccio Gazzei

⁹⁰ V. Gazzei Barbetti, *Il giglio nel roveto*, Salani, Firenze 1931.
⁹¹ V. Gazzei Barbetti, *Il bosco che canta*, Cappelli, Bologna 1930.
⁹² V. Gazzei Barbetti, *Amore di tempi lontani*, Le Monnier, Firenze 1928.
⁹³ V. Gazzei Barbetti, *Il castello della solitudine*, Pro Familia, Milano 1932.

⁹⁴ V. Gazzei Barbetti, *La casa delle cento porte*, Sales, Roma 1932.
⁹⁵ V. Gazzei Barbetti, *Il dono ardente*, Pro Familia, Milano 1932.
⁹⁶ V. Gazzei Barbetti, *La valle degli incantesimi*, Manetti, Torino 1934.
⁹⁷ V. Gazzei Barbetti, *Il sole sulla soglia*, Pro Familia, Milano 1934.



1. Ritratto di John Florio, incisione di William Hole. Dal suo Dizionario del 1611, con il “motto” di John Florio, “Chi si contenta gode” nel lato destro, e il suo “emblema”, un “girasole” in alto, simbolo della “modernità” rappresentata dalla “nuova teoria eliocentrica” tanto cara al suo fraterno amico Giordano Bruno. La corolla del girasole “ruota” in modo da avere sempre il “sole” al proprio “centro”.

Dal Rozzo Angelo Cenni il *Risoluto* al *Resolute* John Florio

a cura di ISTITUTO STUDI FLORIANI

Dopo l'articolo (*Michelangelo e John Florio: che rapporto con Shakespeare?*), pubblicato in questa Rivista (n.51/2019), l'*Istituto Studi Floriani* (fondato da C. Panzieri e S. Gerevini) torna a fornire una sorta di “aggiornamento”, segnalando un recente studio di M. O. Nobili¹, secondo cui John Florio avrebbe assunto il “nome accademico” di “Risoluto” (“Resolute”, in inglese), già utilizzato da uno dei più importanti fondatori della Congrega dei Rozzi, Angelo Cenni.

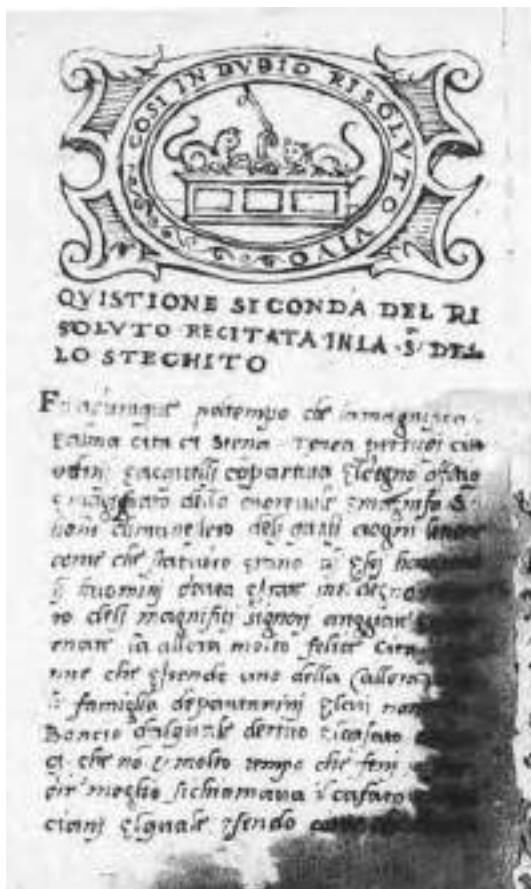
Anzitutto, si premette che la candidatura di John Florio, quale autore “ghost-writer” delle opere shakespeariane è, oggi, sostenuta pure da accademici, anche stranieri², poiché Florio era l'unico, a Londra, al contempo: 1) capace di comprendere appieno le numerose opere del Rinascimento italiano e delle Accademie italiane (fonti indiscusse dell'opera shakespeariana), che si esprimevano in un assai difficile italiano volgare dialettale, comprensibile (a Londra) solo a un professionista lessicografo come il Florio; e, 2) capace di rielaborare, in un perfetto inglese, le infinite varie trame e suggestioni di tali opere.

E' incontrovertibile che nel 1591, Florio, nell'epistola “*To the Reader*” del suo secondo manuale linguistico, *Second Frutes*, cominciò ad apporre accanto alle proprie iniziali il nuovo appellativo di “*Resolute*”.

L. Orsi³ ritiene che si tratti di “*un nome 'accademico' vero e proprio*”, quello “*che John Florio usa*”.

¹ M. O. Nobili, *Da Angelo Cenni il Risoluto al Resolute John Florio*, 2020, in <http://www.shakespeareandflorio.net/>

² Oltre gli studi di L. Tassinari e L. Orsi, già cit. in questa Riv. n. 51/2019, p. 90 (n. 5-6): M. Goldschmit, *John Florio sous le masque de Shake-speare*, in *Bulletin des bibliothèques*

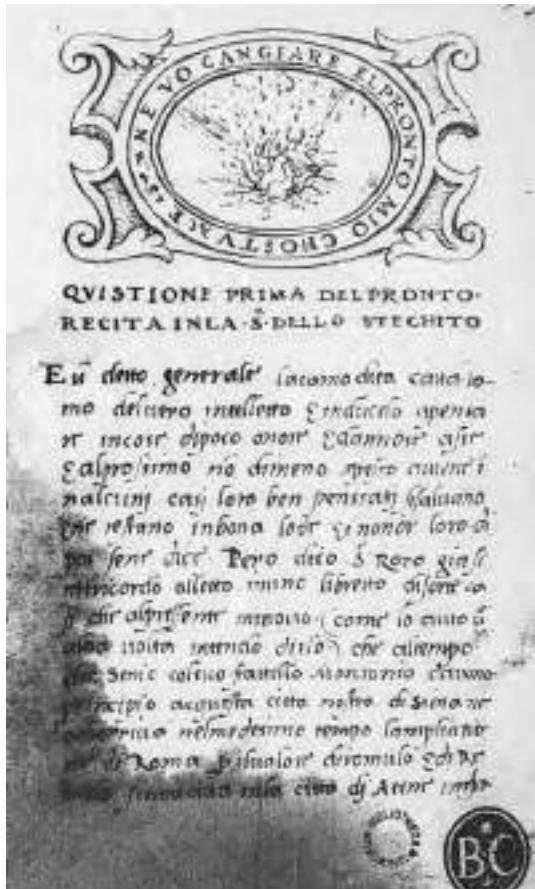


2. Emblema del Risoluto (Si veda <http://www.accademiadeirozzi.it/wp-content/uploads/2017/11/Rivista-n.-46.pdf> p. 22).

Nobili sostiene che J. Florio, con quell'appellativo “*Resolute*” (1591), avesse voluto marcare la sua fondamentale “*decisione*” di scendere anche nell’agone delle opere teatrali inglesi!

de France, 2015, n° 7, pp. 136-150, in https://bbf.enssib.fr/matières-a-penser/john-florio-sous-le-masque-de-shake-speare_66374; D. Bugnon, *Shakespeare, le Choix du spectre*, Les Impressions Nouvelles, 2016.

³ L. Orsi, op. cit. p. 215.



3. Emblema dell'accademico 'Pronto', Bartolomeo di Francesco, pittore.

Ovviamente, per diffondere nei teatri inglesi (e poi d'oltre-oceano), opere teatrali oggettivamente appartenenti alla letteratura inglese, "Non avrebbe potuto emergere lui, un italo-inglese, ma avrebbe dovuto lasciar emergere un inglese 'puro-sangue'"⁴.

John avrebbe potuto, comunque (sebbene solo come "ghost-writer") creare capolavori teatrali in un perfetto inglese e far così conoscere in tutto il mondo, tramite la lingua inglese - che "stava proprio iniziando la sua ascesa come lingua universale ('global') come è oggi"⁵ - le meravigliose e argute opere teatrali del Rinascimento italiano e delle tante Accademie italiane, destinate, diversamente a essere conosciute e comprese appieno solo da una sparuta élite di

studiosi provetti del volgare dialettale italiano cinquecentesco.

Questa, secondo Nobili, fu la grande e generosa "decisione" che John Florio annunciò, con l'assumere il "nome accademico" di "Resolute" nel 1591!

Era il suo grande dono all'intera umanità, poiché l'arte vera, universale, non conosce né confini, né nazionalità.

Quasi coevamente (nel 1593, solo due anni dopo) il nome Shakespeare appare per la prima volta nella dedica del poemetto *Venus and Adonis* e questa sostanziale contemporaneità con la "resolution" di Florio⁶ non appare affatto, secondo L. Tassinari⁷, potersi considerare una casualità, dato che "l'appellativo di *Resolute* ... sta a indicare la volontà decisa di portare a termine un'impresa non comune, grandiosa... Infatti, è esattamente nel momento in cui John afferma pubblicamente la propria 'risoluzione', che si manifesta sulla scena londinese il progetto *Shake-Speare*".

John Florio aveva una biblioteca vastissima (comprendente 340 volumi in italiano, francese e spagnolo, di cui parla nel testamento del 1626) ed elencò tutti i libri in volgare italiano, da lui letti per predisporre il dizionario del 1611: sono ben 252 citazioni bibliografiche⁸, ove si trovano tutte le fonti italiane che servirono a scrivere, in inglese, le opere shakespeareane!

John Florio, che aveva letto tante opere delle Accademie italiane, non poteva, assolutamente, esimersi dall'assumere, come autore (anche se "ghost-writer") di opere teatrali, un "nome accademico", come avevano fatto tutti i soci di tali Accademie, dediti, anch'essi, allo studio e alla composizione di opere teatrali.

Peraltro, il padre di John, un uomo di grandissima cultura come Michelangelo Florio, frate francescano nel convento di Santa Croce in Firenze (di cui diverrà addirittura il "Guardiano"), sede di una delle più importanti biblioteche

⁴ L. Orsi *Il Caso Shakespeare. I Sonetti*, in Shakespeare, I Sonetti, 2016, p. XXX.

⁵ J. Florio, *A Worlde of Wordes*, by H.W. Haller, 2013, p. ix.

⁶ Tassinari, cit., 2008, p.57.

⁷ L'elenco è in <http://www.pbm.com/~lindahl/>

florio/012small.html M. Wyatt, *La biblioteca in volgare di J. Florio*, in <https://www.jstor.org/stable/24333802>

⁸ Voce, *Cenni, Angelo, detto il Risoluto*, in [https://www.treccani.it/enciclopedia/cenni-angelo-detto-il-risoluto_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cenni-angelo-detto-il-risoluto_(Dizionario-Biografico)/)

d'Europa, doveva aver necessariamente avuto rapporti con la Congrega senese dei "Rozzi" e Angelo Cenni, uno dei personaggi più rappresentativi di essa, doveva essere assolutamente a lui ben noto!

Per I. Calabresi⁸, "La fondazione, insieme con altri, della Congrega dei rozzi a Siena [nell'ott. 1531], è l'evento principale della vita del Cenni... ricoprì la più alta carica della Congrega (quella di 'signor Rozzo') nell'ott. 1531, nel mag.-giu. 1532, nel feb.-mar. 1534, nel sett.-nov. dello stesso anno, nel mar.-apr. 1548 e nel mar.-apr. 1552... Il teatro costituisce la produzione del Cenni su cui la critica si è soffermata più volentieri, passando...infine al riconoscimento della sua importanza storica".

John Florio, a sua volta, assumendo il "nome accademico" di Angelo Cenni, il "Risoluto" (uno dei 12 fondatori della Congrega dei Rozzi), sanciva l'intendimento di iniziare l'attività di autore di opere teatrali in Inghilterra, proprio come Angelo Cenni, il "Risoluto", aveva fatto in Italia, a Siena!

John gettava, in tal modo, un vero e proprio significativo "ponte" di collegamento fra le "sue" opere teatrali e le fonti di tali opere, le importanti opere teatrali nate in Italia!

Nella biblioteca Corsiniana in Roma, è conservato l'emblema di A. Cenni il "Risoluto", con il suo "motto":

"Così in dubio risoluto vivo".

Cenni, cioè, non negava affatto di essere angosciato dai dubbi, che le scelte della vita ci pongono continuamente!

Cenni, però, affermava, a Siena, l'assoluta necessità di assumere un atteggiamento "risoluto", proprio per vincere i dubbi, e superarli, nel modo migliore!

Un esempio autorevole, che anche il "Resolute" John Florio, a Londra, secondo la tesi qui prospettata, volle senz'altro seguire!



4. Emblema dell'accademico Alessandro di Donato, spadaio.

Gli 'emblemi' sono significativi perché probabilmente suggeriti direttamente dai titolari.

Il contenuto del manoscritto è stato edito da Claudia Chierichini nei numeri 46 e 50 di questa rivista e per la sua importanza nella storia dei Rozzi sarà oggetto di un incontro internazionale di studi, previsto entro il 2021.



1. Oratorio della Nobile Contrada dell'Oca dedicato alla Patrona Santa Caterina da Siena (Archivio Mario Appiani).

Contrade: i tesori d'arte e le memorie

di SENIO SENSI

La tutela e la promozione del patrimonio artistico, culturale e storico delle Contrade e del Palio

Qualcuno ha detto che “si usano gli specchi per guardarsi il viso e si usa l’arte per guardarsi l’anima”. Se così è, come è, nessuno può permettersi di oscure la propria anima, o ciò che le somiglia, specie se consideriamo l’assoluta materialità del mondo attuale che troppo spesso ci priva di meditazioni profonde sul “bello” sull’“utile” sul “sublime”.

Per continuare a farlo occorre produrre arte da parte di chi può – e qui potremmo iniziare una diatriba infinita, che vi risparmio, su cosa è l’arte e chi può considerarsi artista – e soprattutto conservare, tutelare e promuovere le opere d’arte esistenti affinché tutti possiamo continuare a specchiarci “dentro”. E non solo per questo, ovviamente. Un popolo che non vive, tutela e promuove l’arte è destinato all’imbarbarimento; in questo senso anche i recenti avvenimenti nel mondo ci danno una atroce conferma.

Tutelare vuol dire anche difendersi; da cosa? Di certo dallo scontato, puntuale e inevitabile degrado che vive ogni oggetto in quanto tale, ma anche dalla cattiva informazione, da chi pretende l’omologazione, dall’ignoranza, dalle diatribe di origine personale o di gruppo che per un malinteso senso del dovere, gelosamente nascondono – e quindi offendono – cose appartenenti al mondo.

A Siena è indispensabile, da parte di molti cittadini e anche di qualche istituzione, abbandonare la nostra atavica convinzione che siamo autosufficienti, in tutto, e che grazie ai doni della natura e dell’impegno di chi ci ha preceduto nei secoli, ci sia anche oggi, da qualche parte, un Santo o più Santi protettori garanti del nostro futuro. Occorre uscire dai nostri egoismi e da quell’autolesionismo, anch’esso storico, che vorrebbe confinare tutto ciò che non ha il marchio indelebile della senesità al di fuori delle storiche porte.

Le ricchezze nelle Contrade

E buon per noi che la peculiarità del patrimonio artistico senese non risieda solo nella pur co-spicua testimonianza di arti figurative conservate

nei suoi principali monumenti, rilevante anche nei confronti di tante città italiane, ma soprattutto in quelle sue particolarissime realtà che sono le Contrade. Queste entità territoriali si sono assunte il compito di attente e gelose custodi di un patrimonio d’arte figurativa e decorativa che secoli di sentimenti religiosi e civici, grazie anche alla presenza di una organizzazione logistica di “botteghe”, hanno costantemente prodotto.

La storia di queste istituzioni, sicuramente sorte - come primo nucleo - nel medioevo, ma che hanno cambiato faccia e significato più volte nei secoli, dimostra che non è mai venuto meno il valore forse fondamentale che è appunto la difesa del posseduto e l’apertura a nuovi filoni d’arte. Arte da conoscere sempre meglio e quindi apprezzare, tutelare e promuovere.

Gli Oratori delle singole Contrade, che quasi sempre fanno parte della vicenda storica delle 17 Consorelle, posseggono un patrimonio ricchissimo entrato a far parte integrante delle singole tradizioni tanto che alcune delle immagini conservate sono legate indissolubilmente alla storia e al mito di ogni Contrada.

Basti solo citare alcuni nomi di grandi artisti, antichi o moderni, che hanno lasciato la loro impronta e il loro messaggio attraverso opere di pittura o scultura che il mondo ci invidia: Il Sodoma, Sano di Pietro, Neroccio di Bartolomei Landi, Vincenzo Rustici, Francesco di Giorgio, Alessandro Casolani, Bernardino Mei, Luca di Tommè, Nicola Nasini, Domenico Beccafumi, Ventura Salimbeni, Sebastiano Folli, Astolfo Petrazzi, Arturo Viligiardi, Raffaello Vanni; e poi gli Artisti contemporanei che sono talmente tanti che mi sento esonerato dalla citazione, ma che ricordo per come, spesso gratuitamente, hanno contribuito a proseguire la strada dei grandi maestri del passato.

Tra le altre perle sono da non dimenticare alcuni organi costruiti nei secoli XVII e XVIII, e mantenuti efficienti da orgogliosi e lungimiranti restauratori. Alla salvaguardia del posseduto talvolta provvede la Contrada stessa, tramite sottoscrizione degli aderenti; in altri casi sono intervenute organizzazioni quali i Lions, il Rotary ma anche banche come il Monte dei Paschi, specie in passato, a finanziare parzialmente restauri e ristrutturazioni.



2. Statua lignea policroma: Madonna con Bambino che tiene in mano una mandorla, per questo fu detta “Madonna della Mandorla”. Si trova attualmente nel Museo della Contrada della Pantera ed ha forti affinità con due altre opere attribuite a Jacopo della Quercia (Archivio Mario Appiani).

All’arricchimento del patrimonio provvedono anche dirigenti di Contrada e semplici contradaoli che segnalano e possibilmente acquistano, oggetti e opere, quali bozzetti di costumi, opere pittoriche e scultoree raffiguranti il proprio territorio, documenti, volumi da sottrarre al mercato privato e riportare nella loro sede naturale da cui, diciamo improvvidamente, erano fuggiti.

Nel tempo abbiamo assistito a vere e proprie “battaglie” a base di sommosse per acquisire oggetti di culto o pretendere la concessione di opere scoperte dagli stessi abitanti del rione. Emblematico il caso della statua lignea policroma, raffigurante Santa Caterina da Siena, non attribuita ma sicuramente opera del XVI secolo che, scoperta casualmente in una nicchia di Fontebranda nel 1970, fu consegnata alle autorità competenti, restaurata a regola d’arte e poi destinata a far bella mostra di sé in uno dei Musei senesi. Gli Ocioli ne rivendicarono non dico il possesso ma almeno la collocazione nel loro Oratorio. Non fu semplice convincere Soprintendenza, Arcivescovado, Comune ed altri ma una protesta piuttosto movimentata riuscì a sortire l’esito sperato: la Santa Caterina con il fazzoletto dell’Oca è esposta, coccolata e protetta nella Sagrestia ‘dell’Oratorio dedicato alla Santa. Fu detto ... “in via provvisoria”, ma chissà se e quando potrà uscire dalla sua sede ritenuta “naturale”.

A fianco degli Oratori i Musei contengono altrettante opere pittoriche e scultoree tramandate

da diverse generazioni, o anche opere di alto artigianato altrettanto significative, assieme a oggetti della memoria, di culto e ludici. E cito appena come “gioco” il Palio con la consegna ai vincitori del drappellone la cui pittura, ormai da molti anni, oltre che a valenti pittori senesi, è affidata a grandi artisti di fama nazionale e mondiale. Basti citarne alcuni: Mino Maccari, Emilio Montagnani, Renato Guttuso, Corrado Cagli, Dino Decca, Ugo Attardi, Sho Shiba, Aligi Sassu, Ernesto Treccani, Domenico Purificato, Antonio Possenti, Valerio Adami, Renzo Vespignani, Bruno Caruso, Leonardo Cremonini, Riccardo Tommasi Ferroni, Salvatore Fiume, Gérard Fromanger, Eduardo Arroyo, Sandro Chia, Joe Tilson, Emilio Tadini, Fernando Botero, Igor Mitoraj ed altri: opere già di per sé in grado di dare l’immagine di una ricchezza inestimabile.

I 17 Musei rappresentano un circuito che non ha eguali nel mondo: per i locali e per le opere d’arte che discendono da generosi lasciti o attenti acquisti in tempi in cui le risorse economiche erano minori e pertanto, quanto fatto rappresenta un ancor maggior merito. Apprezzate opere di pittura contemporanea completano l’inventario di tale ricchezza, al mantenimento della quale sono chiamati contradaoli, gelosi custodi e attenti ed inflessibili tutori. E poi la carrellata di monture storiche scientificamente conservate ed esposte, alcune delle quali utilizzate oltre 120 anni fa ma mantenute con rispetto e profonda attenzione.

I rioni sono ricchi di “opere in strada” quasi sempre per volontà delle Contrade; ad esempio i tabernacoli, commissionati dalle dirigenze ad artisti di chiara fama, moderni e antichi, dedicati alla tradizione religiosa e ai Santi protettori del Rione. Tabelle di possesso raffiguranti stemmi di famiglie nobili o che ricordano le Compagnie Religiose e laicali che hanno fatto parte integrante della storia delle nostre istituzioni. Altra operazione di assoluto rilievo culturale: quasi tutte le consorelle, nel corso degli ultimi 60 anni, hanno commissionato a scultori senesi una propria fontanina con la rappresentazione del proprio simbolo, il bestiario: presso di esse viene compiuto il battesimo laico dei nuovi contradaoli. I territori si sono così arricchiti di sculture fruibili da tutti.

Un capitolo a sé meritano i ricchi archivi che da soli costituiscono un patrimonio storico -culturale di grande interesse e dal quale, essendo strutture aperte, attingono notizie studiosi di cose senesi e studenti universitari. Gli archivisti, figure importanti per preservare e ordinare tale patrimonio, anche a seguito di corsi formativi tenuti da specialisti della materia, sono riusciti ad ordinarli e pubblicare inventari. Tutto ciò permette di risalire ad avvenimenti anche extracontradaoli locali e nazionali;

è auspicabile un collegamento con le biblioteche pubbliche senesi per una completa fruizione. Le foto, antiche e più recenti, sono anch'esse preziosa fonte informativa: immagini che raccontano quanto diversa, nello scorrere del tempo, fosse stata la vita, peraltro sempre uguale per sentimenti e valori. Nel patrimonio storico hanno pieno diritto di cittadinanza, ben oltre gli scritti, valori come la solidarietà, la democrazia diretta, il rispetto istituzionale, la pacifica convivenza, l'amor di patria. Sì la Contrada come piccola Patria con i suoi simboli tra cui la bandiera, il fazzoletto, le coccarde; tutto un patrimonio che illustra ai giovani il significato di appartenenza, di identità. Tutto questo ha un fondamentale valore, ampiamente sotto tutela, come da nessuna altra parte al mondo.

Altro elemento importante è l'editoria contradaiola: chi colleziona le pubblicazioni delle 17 consorelle possiede una biblioteca speciale; in particolare dalla fine dell'800, le Contrade hanno scritto e pubblicato le loro storie, hanno raccontato i personaggi più significativi, hanno ricordato le acquisizioni e le ristrutturazioni di locali, le feste, la storia delle opere d'arte presenti in museo e negli oratori e di questi le loro vicende costruttive. Un occhio sul passato, ma anche sul presente, che rappresenta una specie di diario delle attività e della vita delle istituzioni. Da un po' gli archivi delle immagini si sono arricchiti, grazie ai moderni mezzi multimediali, di una quantità impressionante di dati, momenti ed emozioni a conferma che le Contrade non vivono solo del loro passato ma utilizzano, in favore di un futuro altrettanto radioso che il presente, anche le tecnologie più avanzate. Ogni Contrada possiede il suo sito web dove tutto parla della vita sociale, culturale, storica di una intera comunità.

Un angolo importante è in genere riservato alle bandiere antiche, magari vittoriose, che di anno in anno preziose mani di "bandierai" mantengono in vita.

Fin qui una esposizione, ovviamente non esauritiva, delle ricchezze che i rioni hanno creato nei secoli con alcuni riferimenti alla salvaguardia dell'ingente patrimonio materiale e immateriale che altro non è che una delle più importanti ricchezze della città; fatto unico in Italia, con aspetti sociali e identitari da mantenere intatti e che magari sarebbe bello fosse riprodotta su più vasta scala nel Paese che ha bisogno di valori oltre che di nuova ricchezza economica.

Per garantire la fruibilità nel tempo non sono più sufficienti le sottoscrizioni dei 17 popoli, mentre le sovvenzioni di enti, banche e associazioni si sono, nei tempi recenti, molto assottigliate. Dagli anni '60 del precedente secolo e fino alla conclusione dello stesso, era vigente la Legge Speciale per

Siena, da tanti criticata – abbiamo il primato anche in questo: la lamentela congenita – ma da molti utilizzata. Ha favorito il restauro di beni privati e pubblici e le Contrade vi hanno attinto copiosamente perché garantiva il finanziamento gratuito del 60% delle spese sostenute, previa presentazione della documentazione. Le dirigenze contradaiole, lungimiranti e preparate, hanno approfittato della legge, più volte rifinanziata, per sistemare Musei ed Oratori e in qualche caso restaurare appartamenti di proprietà affittati, ad equo canone, a contradaiole. I lavori effettuati successivamente, minori nel numero rispetto al passato, hanno scaricato l'onere sulle casse delle Contrade costrette a chiedere finanziamenti alle Banche a tassi agevolati ma sempre con un indebitamento protratto nel tempo, foriero di qualche difficoltà e sicuramente non ripetibile per molti decenni.

Se è vero, come è vero, che le nostre storiche istituzioni sono apprezzate nel mondo per una serie di motivazioni qui già enunciate, credo che l'Europa debba intervenire per garantire che una ricchezza così variegata possa essere salvaguardata. Le occasioni non mancano a partire dal finanziamento, almeno parziale, dei costumi del Corteo Storico – che ormai hanno quasi quattro lustri di vita – il cui iter per la realizzazione dovrà partire entro breve tempo. Nei rinnovi del secolo XIX interveniva il Comune con somme poco significative e spettava alle dirigenze e ai popoli coprire le spese. Nei quattro rinnovi del secolo ventesimo, compresi i rinnovi del 2000, il Monte dei Paschi ha offerto finanziamen-



3. Costumi ed armi del Corteo storico della Contrada della Selva. Come quelli di tutte le altre Contrade risalgono all'anno 2000 (Archivio Mario Appiani).

ti a fondo perduto quasi pari alle spese sostenute. Sappiamo che non potrà essere più così ed allora le dirigenze contradaiole dovranno attivarsi – seppure in piccola parte lo stanno già facendo – per reperire fondi perché i velluti, le sete, le preziose pelli si stanno deteriorando e il rischio di offrire per i Palii uno spettacolo indecoroso è tutt’altro che lontano.

I beni immateriali

C’è poi una tutela del patrimonio immateriale che fa carico esclusivamente ai popoli e alle loro dirigenze. E’ pleonastico affermare che le giovani generazioni debbano essere istruite e seguite nella loro crescita alimentando la passione, l’amore, l’identità, la solidarietà e il sacrificio: tutte ricchezze esistenti che, raccontate con semplicità e dedizione, vengono assimilate velocemente perché di tutto questo c’è un bisogno estremo, oggi più di ieri. Il lavoro educativo svolto dai “gruppi addetti ai Giovani” è pregevole, così come lo sono le iniziative del Comitato Amici del Palio che, attraverso esperti, raggiungono i bambini e gli adolescenti nelle scuole con la rappresentazione del mondo dei sentimenti e dei simboli.

Eppure non tutto è perfetto: mi soffermo brevemente su un vizio tutt’altro che innocuo, anche se espresso da una minoranza: il disprezzo dei simboli, colori ed emblemi, tra avversarie: inorridisco quando, magari durante i cortei della vittoria, fazzoletti e bandierine vengono offese fino a bruciare o calpestare non un pezzo di stoffa ma l’anima, il valore principale che denota l’appartenenza. Le dirigenze sono talvolta inascoltate come quando si scatena una forma di violenza che non fa parte della nostra storia. Altro è il “fronteggiamento” o la “scaramuccia” dove si scaricano tensioni e delusioni paliesche, fatti questi che dovrebbero sorgere e concludersi in pochi attimi. C’è da tenere anche conto del momento storico che stiamo vivendo e della attenzione che forze dell’ordine e Magistratura hanno ora per l’ordine pubblico. Mai oltrepassare la soglia del “confronto” che però dovrà essere compreso anche da chi emette eventuali giudizi ai quali va spiegato che non si tratta di risse da stadio nate senza un perché.

Il Magistrato delle Contrade, che raggruppa o organizza le 17 Consorelle, non ha poteri coercitivi per la generalità dei popoli, ma una volta approvati ad unanimità (e accade spesso) rituali, delibere di varia natura, impegni formali e disposizioni per iniziative congiunte, nessuno può pensare di non rispettarle. Infine uno spettro si sta manifestando all’orizzonte, nemmeno troppo lontano: partendo dal concetto che oggi tutto è contestabile e tutti sono criticabili, si nota una aggressività crescente, mai manifestata prima, nei confronti delle dirigen-

ze. Sono forme di imbarbarimento mutuate dal mondo dei partiti ma che niente hanno a che fare con la nostra tradizione. Le Contrade vivono perennemente una compiuta democrazia diretta, in virtù della quale basta un numero esiguo di aderenti per porre la questione di fiducia per l’intero Seggio e sottoporre a votazione il loro operato. Non si capisce quindi il perché di contestazioni espresse anche al di fuori delle assemblee e dei confini delle singole Contrade. Questo è un virus di facilissimo contagio ed è l’esatto contrario della nostra storia fatta di rispetto per chi, con sacrificio e passione, dirige i popoli.

I valori del palio e la loro tutela

Il Palio raccoglie e amplifica tutte le motivazioni che sottostanno alla vita di Contrada. Non è certo questa la sede per fare una valutazione storica e antropologica di questo fenomeno che vive da secoli e che quindi deve avere, come ha, profonde radici, grandi motivazioni, granitici convincimenti nell’anima del popolo di Siena.

La nostra Festa ha subito, soprattutto negli anni recenti, importanti modificazioni che talvolta hanno fatto supporre cambiamenti radicali pericolosi per la continuazione di una storia unica. Le misure adottate per la tutela dei cavalli sono state il massimo possibile: Siena ha compiuto passi da gigante con iniziative di salvaguardia uniche nel mondo. La coscienza dei senesi è tranquilla, certi che tutto il possibile è stato messo in atto e chi chiede ancora modificazioni lo fa solo perché pretende un impossibile stop. I nemici della nostra Festa spesso sono tali per incultura, per pressappochismo, per ignoranza ed hanno lo scopo di sfruttare la notorietà che il Palio ha per ampliare la portata delle loro proteste. Manifestazioni pubbliche recenti sono miseramente fallite a conferma che certe critiche non sono sostenute da valide argomentazioni. Se poi le iniziative per riproporre presso l’Unesco la nostra Festa quale Patrimonio Intangibile dell’Umanità avranno miglior fortuna di quella di alcuni anni fa (stroncata soprattutto per l’insistenza di un Ministro dello Stato Italiano povero di cultura e ricco di immotivati risentimenti) sarà certo ancora più facile proteggerla .

La realizzazione del Museo del Palio di cui si parla da anni ma che tarda a decollare per motivi solo in parte comprensibili rappresenta una opportunità da cogliere.

Il racconto della nascita del Palio, i suoi sviluppi, la straordinaria bellezza del suo svolgersi, assieme a documenti sonori dei quattro giorni, rappresenteranno una opportunità per meglio capire i valori che animano la Festa rendendo un servizio alla città.



4. Sala delle Vittorie e delle Assemblee della Contrada di Valdimontone; opera dell'architetto Giovanni Michelucci fu inaugurata nel 1997 (Archivio Mario Appiani).

C'è poi il problema della Tutela delle Immagini come dei simboli delle Contrade egregiamente svolta, da oltre trenta anni, dal Consorzio per la Tutela del Palio di Siena. Ogni oggetto prodotto, raffigurante simboli e colori delle Contrade, deve esser approvato dal Consorzio anche se, vista la vastità della produzione in materia di gadget, può succedere che dalle strette maglie ne sfugga qualcuno.

Dal 1994, per una convenzione tra Comune e Magistrato delle Contrade, il Consorzio gestisce tutte le immagini che riproducono le Contrade sia in tempo di pace – come suole dirsi – cioè nel normale svolgimento delle loro attività sociali, sia in tempo di guerra e cioè nel Palio.

La trasmissione televisiva del Palio è stata, in un recente passato, criticata aspramente da una parte del mondo contradaio che riteneva negativo offrire al grande pubblico motivi di attacco alla Festa. Il dibattito sembra almeno in parte superato considerato che i moderni strumenti consentono a migliaia di spettatori di diffondere sul web ed in tempo reale immagini parziali colte con spirito aprioristicamente critico e dissacrante. Le trasmissioni prodotte dal Consorzio Tutela Palio e trasmesse dalla tv di Stato raccontano non solo gli ottanta secondi della corsa ma forniscono informazioni e approfondimenti preziosi per chi vuole effettivamente capire il fenomeno Palio.

Con l'obiettivo di promuovere sempre più e sempre meglio la nostra immagine in Italia e all'estero è ormai indispensabile pensare, realizzare e

diffondere progetti propri aventi per oggetto la storia, le peculiarità, la portata sociale di tutto ciò che accade in questa città, piccola per il suo territorio, ma grande per il messaggio che trasmette a chi ha intelligenza e cuore per capire.

Ma tutto ciò non conta nulla se i primi che debbono custodire gelosamente questo microcosmo, cioè alcuni senesi, non riacquiereranno sobrietà e rispetto verso questo mondo che dicono di amare così tanto. Ed allora, a partire da un uso scriteriato e sovradimensionato del web con diffusione di messaggi e immagini distruttive fino a raggiungere il mancato rispetto di uomini e decisioni assunte all'interno dei singoli rioni, occorre un ripensamento profondo del singolo agire magari ponendosi la domanda se i più pericolosi denigratori non risiedano, certo involontariamente, tra chi dice di amare e voler custodire gelosamente, questo particolare mondo.

Alla fine di un percorso che è stato necessariamente incompleto si può trarre la conclusione che le ricchezze generosamente consegnateci dal passato sono di norma in buone mani e che, pur in tempi con tante criticità e problematiche, i tutori sapranno migliorare il loro operare per il bene comune come è sempre accaduto in passato. Occorre un maggiore sforzo anche di fantasia affinché i beni materiali abbiano le garanzie di durata e quelli immateriali siano valutati e difesi per quello che sono: una stupenda realtà, unica al mondo.

ORATIONE DI MONSIE
gnor Claudio Tolomei Ambas
ciatore di Siena

RECITATA DINANZI AD
HENRICO.II.CHRISTIA
nissimo Re di Francia



Con licentia delli superiori.

1. Frontespizio della *Oratione di Monsignor Claudio Tolomei ambasciatore di Siena...*

Tra bibliofilia e ricerca storica Il recente contributo di Ettore Pellegrini sulla *Guerra di Siena*

di MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI

I drammatici anni della Guerra di Siena - dalla costruzione della fortezza imperiale nel 1552 alla pace di Cateau Cambresis che nel 1559 avrebbe sancito la fine dell'autonomia repubblicana senese - hanno attratto l'attenzione di moltissimi cultori di storia, autorevoli studiosi impegnati per dovere professionale o semplici cittadini curiosi di conoscere le vicende patrie. Esiste, però, anche una terza categoria, certamente assai meno affollata ed appariscente, costituita da persone che si dedicano a ricercare e collezionare libri, indagando per settori più o meno specifici di ricerca tra produzioni editoriali di tutti i tempi e di tutte le espressioni culturali: quella dei bibliofili. Ettore Pellegrini è un appassionato bibliofilo senese ed è pure autore di alcuni saggi su questa importante fase della storia di Siena, non solo per amore verso la città, ma anche per aver tratto interessanti elementi di conoscenza dai testi e dai documenti grafici della sua ingente raccolta. Pellegrini, infatti, ha compiuto fin da giovane sistematiche perlustrazioni in librerie e mercati antiquari alla ricerca di libri antichi e moderni sulla vicenda storica di Siena nelle sue varie dimensioni disciplinari: dal Palio alla cultura artistica ed ingegneristica, dalla vita religiosa alla storia naturale, allargando in seguito il suo interesse anche ai rilievi iconografici e topografici. Sostenuto da un forte interesse per la storia patria e guidato da un'organica pianificazione degli obbiettivi di ricerca, il suo *amor librorum* è stato coronato dall'acquisizione di soggetti di assoluta rarità e, talvolta, di notevole importanza documentale, che hanno progressivamente accresciuto la sua collezione: sia la biblioteca, imponente per consistenza numerica e soprattutto per qualità dei volumi, onorata spesso da richieste di consultazione avanzate da illustri studiosi; sia la raccolta di stampe, che nella sezione della cartografia cinquecentesca comprende soggetti relativi agli anni della Guerra di Siena, tra i quali ne troviamo alcuni assai pregiati per qualità incisoria e per l'assoluta rarità.

Basti pensare che Pellegrini è più volte citato per questi suoi gioielli antiquari nel ponderoso *Catalogo Ragionato della Cartografia e Topografia Ita-*

liana – Roma, Antiquarius, 2018 –, la cui capillare rassegna bibliografica segnala poco meno di dieci suoi saggi, destinati a rappresentare un'esaustiva e soprattutto inedita panoramica sulla produzione incisoria di piante e di vedute relative a Siena e al suo antico Stato. Ma non deve meravigliare, perché tra queste carte alcune sono esemplari unici, vale a dire i soli superstiti dell'originaria tiratura scampati all'usura del tempo e non presenti in altre collezioni private o pubbliche italiane. Inoltre, in più specifico riferimento al nostro tema, queste stampe offrono descrizioni figurate di varie fasi della Guerra di Siena, tanto suggestive, quanto utili per affiancare e avvalorare con la concretezza dell'immagine le fonti letterarie coeve e i successivi studi storici.

La più antica di queste stampe è una rilevazione topografica del territorio senese risalente all'epoca della prima spedizione asburgica contro la Repubblica di Siena, rea di essersi ribellata ai voleri dell'imperatore Carlo V e di aver stretto alleanza col re di Francia Enrico II; una campagna che si svolse nel primo semestre del 1553 e si concluse con la *debacle* della poderosa armata imperiale comandata dal vice re di Napoli, don Garzia de Toledo, e assistita logisticamente da Cosimo de' Medici, quando oltre 20.000 uomini tra fanti e cavalieri, rinforzati da 20 pezzi d'artiglieria, furono respinti sui bastioni della fortezza di Montalcino da 3000 difensori franco senesi, che arrestarono la loro avanzata verso Siena. La clamorosa ritirata asburgica avvenne a metà giugno del 1553, ma prima di iniziare l'assedio di Montalcino, nel mese di febbraio l'esercito imperiale aveva dovuto affrontare l'ostacolo di un altro avamposto senese, il castello di Monticchiello, il presidio del che aveva contrastato coraggiosamente gli attacchi degli assedianti, respingendo massicci assalti di fanteria e incessanti cannoneggiamenti, costretto ad arrendersi onorevolmente dopo quasi un mese per mancanza di munizioni. La puntuale segnalazione dell'assedio di Monticchiello che impreziosisce la carta sia con il dettaglio grafico di una piccola scena guerresca composta da tende e cannoni, sia con



2. Frontespizio della *Naratione della gran scaramuzza* ...

la sintetica ma significativa definizione del toponimo “ase[dio] d[i] Montic[ch]iell[o]”, consente una quasi sicura datazione dell’opera, che, per ovvi motivi, non poteva essere stata prodotta prima dell’evento descritto, e non successivamente ad altri episodi bellici di maggiore importanza avvenuti nelle fasi successive della guerra - conclusasi dopo il successo degli imperiali a Marciano con la caduta di Siena nell’aprile 1555 - dei quali non troviamo alcun riferimento specifico, essendo rilevati solo generici spostamenti di truppe e di cannoni nel cuore della Toscana.

D’altra parte, quella dell’assedio di Monticchiello è l’unica indicazione decifrabile sulla carta in merito alla sua vicenda editoriale, non essendo corredata dei dati tipografici e mancando la firma dell’autore, che il citato *Catalogo* (p. 1197, tav. 1001) ipotizza per uniformità stilistica con altre mappe prodotta da uno scarsamente attestato Francesco Tommaso di Salò, mentre conferma la tiratura della stampa negli anni centrali del XVI secolo, probabilmente ad opera di un’officina calco-grafica veneziana e segnala l’appartenenza dell’unico esemplare conosciuto alla collezione Pellegrini.

Oltre che alla rarità, l’importanza del soggetto è dovuta al ruolo svolto nell’ambito della proto produzione cartografica italiana del XVI secolo, sia per la qualità topografica del rilievo, sia per essere una delle prime, fedeli riproduzioni a stampa della

Chorographia Tusciae: il fortunato modello di carta geografica della Toscana, pubblicato nel 1536 dall’ingegnere senese Girolamo Bellarmati - una grande xilografia di cui si conserva un solo esemplare nell’Archivio di Stato fiorentino - e poi a lungo riprodotto, oltre che dal nostro problematico Francesco Tommaso di Salò, da editori italiani e stranieri fino all’aggiornamento delle tecniche di rilevazione geografica avvenuto nel secolo dell’Illuminismo. Lo stesso Pellegrini, che ha più volte riprodotto la tavola a corredo di articoli sulla Guerra di Siena, ha parlato della invero poco chiara origine del soggetto e ne ha illustrato le apprezzabili caratteristiche topografiche nel saggio *Un rarissimo documento cartografico nella Guerra di Siena del 1553*, pubblicato in “*Honos alit artem. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*” (a cura di Paola Maffei e Gian Maria Varanini, Firenze, University Press, 2014, pp. 395-400). Un articolo utile sia per dare adeguato risalto a Girolamo Bellarmati come importante figura di scienziato rinascimentale: erede legittimo dell’alta scuola ingegneristica senese del XV secolo e geografo capace di realizzare un rilievo dal vero della Regione utilizzando, primo nella storia, una metodologia geometrica strumentale; sia, in più specifico riferimento alla preziosa carta della collezione Pellegrini, a fornire una testimonianza grafica dell’interesse suscitato, anche lontano dalla Toscana, dai drammatici eventi guerreschi che sconvolsero il territorio senese.

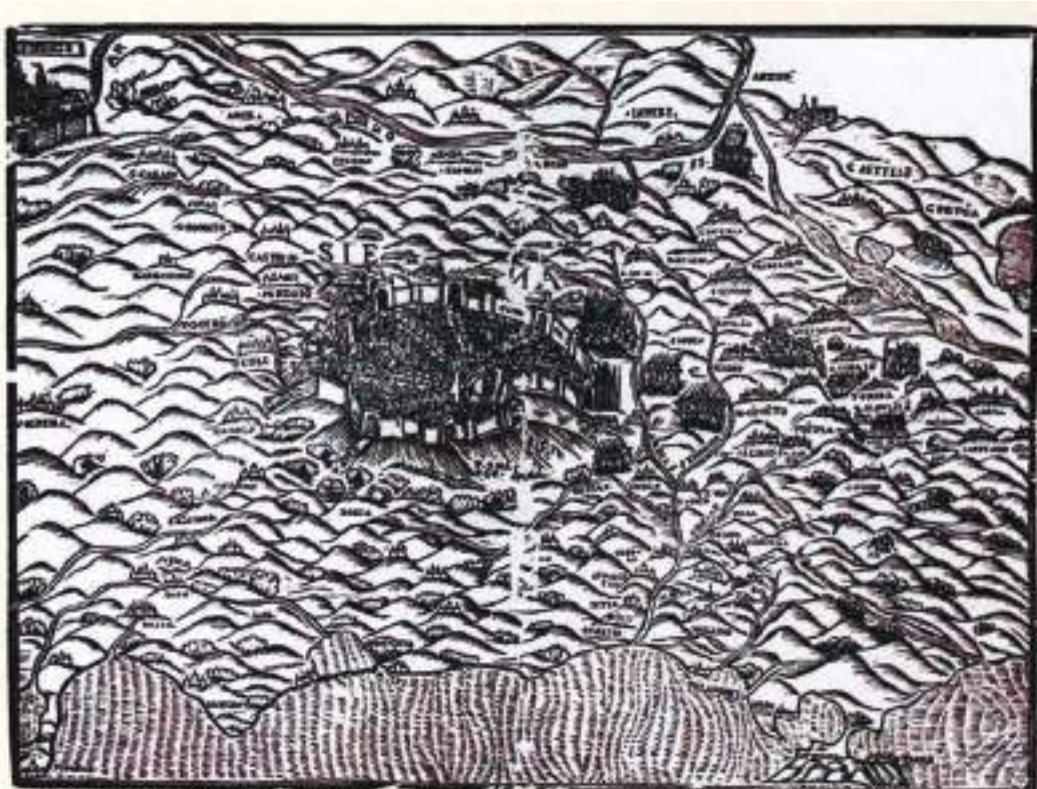
Oltre a questo prezioso documento topografico, Ettore Pellegrini possiede altre due serie di rappresentazioni a stampa di fasi cruciali della Guerra di Siena, certamente meno rare del soggetto appena ricordato, ma non meno importanti in ordine alla documentazione figurata degli episodi descritti. La serie più antica, destinata a illustrare un importante volume di architettura militare: *Della fortificazione delle città*, di Girolamo Maggi e Jacomo Fusti Castriotto – Venezia, Borgominiero, 1564 –, consta di tre grandi xilografie incise su disegno del Castriotto, che offrono una felice sintesi grafica dei cannoneggiamenti, rispettivamente, delle mura di Monticchiello - in occasione del citato assedio -, di quelle di Montalcino, avvenuti nella successiva fase della guerra, e delle fortezze di Castiglione e Tintinnano in Val d’Orcia: tutti momenti della spedizione ordinata da Carlo V contro la Repubblica di Siena nel 1553 e conclusasi, come detto, con il ritiro dell’armata imperiale. Quasi sicuramente ricavate da disegni preliminari che il Castriotto, in qualità di ufficiale al seguito dell’esercito asburgico, poteva aver ripreso dal vero, le tre stampe mostrano dettagli di particolare interesse in merito alle dinamiche degli scontri,

in linea con quanto si legge nei relativi resoconti storici riguardo, ad es., alla strategia degli attacchi, al posizionamento delle artiglierie, alle traiettorie dei colpi e agli obiettivi mirati, ai danni riportati dalle fortificazioni bombardate, esibendo sempre un forte senso di realismo, chiarezza figurativa e correttezza del rapporto scalare.

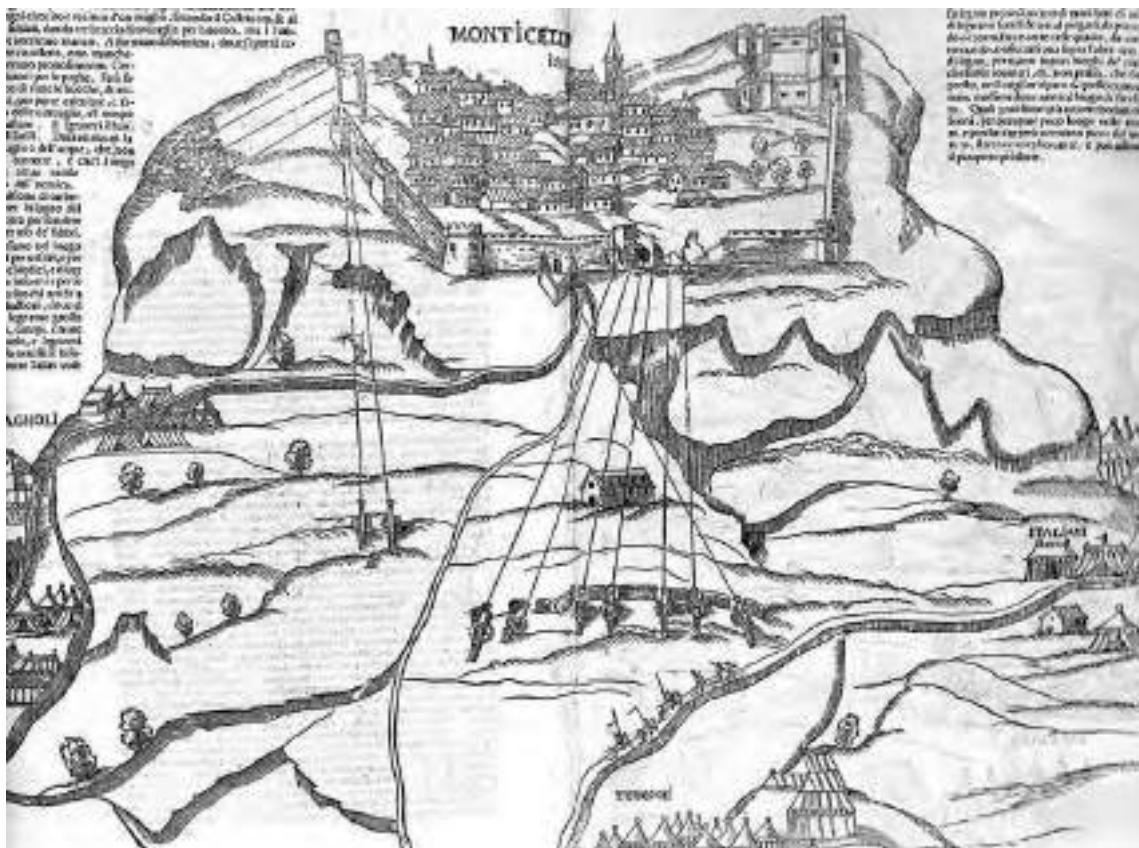
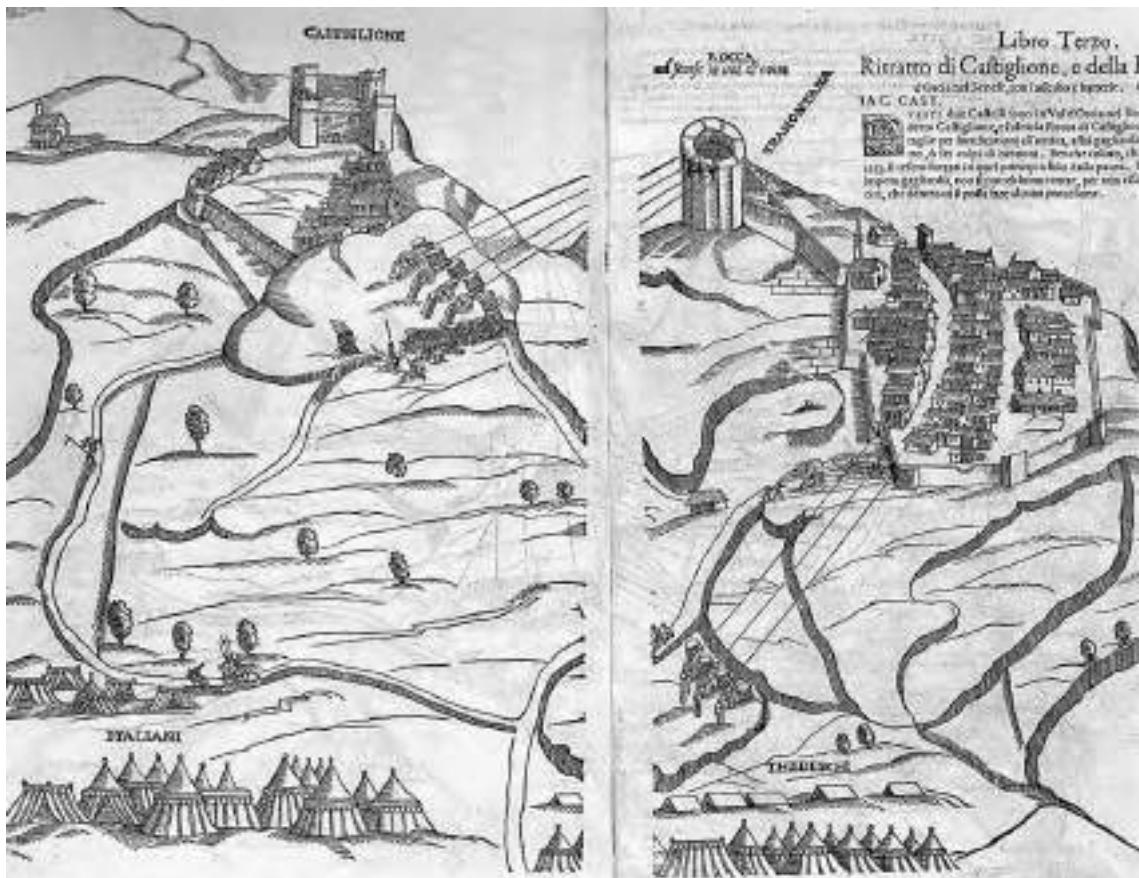
Anche a queste Pellegrini ha dedicato alcuni scritti al fine di sottolineare il pregio dei dettagli iconografici rilevati e meglio inserire gli eventi bellici rappresentati nella dinamica storica di cui fermano sulla carta momenti importanti. Con *Iacopo Fusti Castriotto e Girolamo Maggi nell'architettura militare italiana del XVI secolo* (- in "Arte Architetti Architettura", Sinalunga, Rossi per Soc. Bibliografica Toscana, 2018 -) l'Autore contribuisce a perfezionare il quadro delle conoscenze sull'opera del Castriotto e a dare dimostrazione del valore documentale ad essa riconoscibile, colmando così una non lieve lacuna critica dovuta al fatto che quasi tutti gli studiosi e i commentatori di questa fase storica hanno svolto le loro ricerche e i loro approfondimenti sulle documentazioni d'archivio, come cronache coeve, epistolari dal campo, rapporti delle diplomazie accreditate a Siena e a Firenze, ma mai hanno preso in considerazione quella grafica come una potenziale fonte di notizie. Una fonte da non sottovalutare, in quanto utile per

favorire la ricerca di nuovi elementi conoscitivi o, in subordine, sostenere situazioni note con la forza delle immagini, e funzionale pure allo studio della vicenda architettonica dei castelli raffigurati, che Castriotto ritrae con sintesi grafiche succinte ma efficaci nell'esprimere un senso di realismo davvero sorprendente, se consideriamo l'epoca in cui furono realizzate e la maniera primordiale della vedutistica, all'epoca ancora legata a schemi simbolici e di fantasia.

Ben altra notorietà caratterizza la seconda serie di rilievi relativi ad episodi della Guerra di Siena, che fu data alle stampe una ventina d'anni dopo quella nata dai disegni di Jacomo Castriotto e, a differenza di questa, destinata a formare un volume di sole incisioni, edito, in prima tiratura, da Philip Galle ad Anversa nel 1583 con il titolo *Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum Victoriae et Triumphi*. L'opera consta di una ventina di tavole, sette delle quali attengono al conflitto senese per celebrare le imprese vittoriose delle armate medicee ed i successi conseguiti dai generali di Cosimo dei Medici, Gian Giacomo Medici, detto il Marignano, e Alessandro 'Chiappino' Vitelli in vari episodi della campagna contro Siena: dalla presa di Porta Camollia alla battaglia di Marciano, negli scontri sotto le mura senesi come negli assedi di Monteriggioni, Casole e Porto Ercole.



3. Pianta del territorio senese nel 1554.



Non modesta fama e una positiva fortuna critica accompagnano l'autore dei rilievi grafici, il fiammingo Jan Van der Straet, nome italianizzato in Giovanni Stradano, che, quale primario collaboratore di Giorgio Vasari, ha lasciato una impronta chiara e personale in molti dipinti affrescati dal maestro aretino nelle sale di Palazzo Vecchio a Firenze: grandiose scenografie di battaglie campali, scaramucce e assedi, che trovano nei disegni preparatori del fiammingo lo stesso archetipo grafico delle stampe poi edite dal Galle nella sua brillante trasposizione incisoria.

La figura dello Stradano s'impone tra i molti artisti nord europei che lavorano in Toscana nel secondo Cinquecento quale *pictor et inventor* colto, meticoloso e raffinato, assai apprezzato per il rigore descrittivo che caratterizza la sua maniera, sia in pittura che nel disegno. Accorto conoscitore delle armi e delle armature, che ritrae con la precisione di un miniatore anche negli apparati tecnici, nei particolari meccanici e perfino nei fregi decorativi, proprio in queste tavole rappresenta con suggestiva efficacia gli opposti schieramenti che si confrontano in battaglia. La sua accurata ricostruzione degli eventi bellici evidenzia il ricco abbigliamento degli ufficiali comandanti come l'elegante incedere dei cavalieri, lo schieramento degli squadroni di fanteria come il posizionamento delle artiglierie; senza tuttavia dimenticare una lunga serie di personaggi minori: paggi portainsegna, tamburini, addetti ai pezzi, guastatori, bovari. Di tutti ritrae l'armamento e la divisa, determinati dai diversi compiti operativi durante le azioni d'attacco, sia in campo aperto che negli assedi. Con agile, moderno tratto mostra il movimento dell'esercito in marcia ed il trasferimento dei pezzi d'artiglieria trainati da pariglie di buoi con le ceste di munizioni portate a dorso di mulo, infondendo alle immagini un originale effetto dinamico che evolve la naturale staticità della grafica. Insomma Stradano affida a queste stampe uno straordinario patrimonio di particolari tecnici, una credibile, ampia testimonianza dell'arte di guerreggiare nel XVI secolo, oggi assai apprezzata dai cultori di storia militare, ai quali l'acribia descrittiva del fiammingo fornisce un insostituibile patrimonio di informazioni. Autorevoli scrittori hanno già evidenziato questa cura del particolare, tanto maniacale quanto raffinata, mostrata dallo Stradano, ma, come annota Pellegrini in un altro suo scritto - *La rappresentazione del paesaggio 'vero' nella grafica di Giovanni Stradano*, in "Le Pompe dei Medici", Sinalunga, Rossi per Soc. Bibliografica Toscana, 2017 -, hanno ingiustamente lasciato in ombra un'ulteriore speciale attitudine dell'artista, che lo studioso individua nella componente ambientale delle sue opere, ben

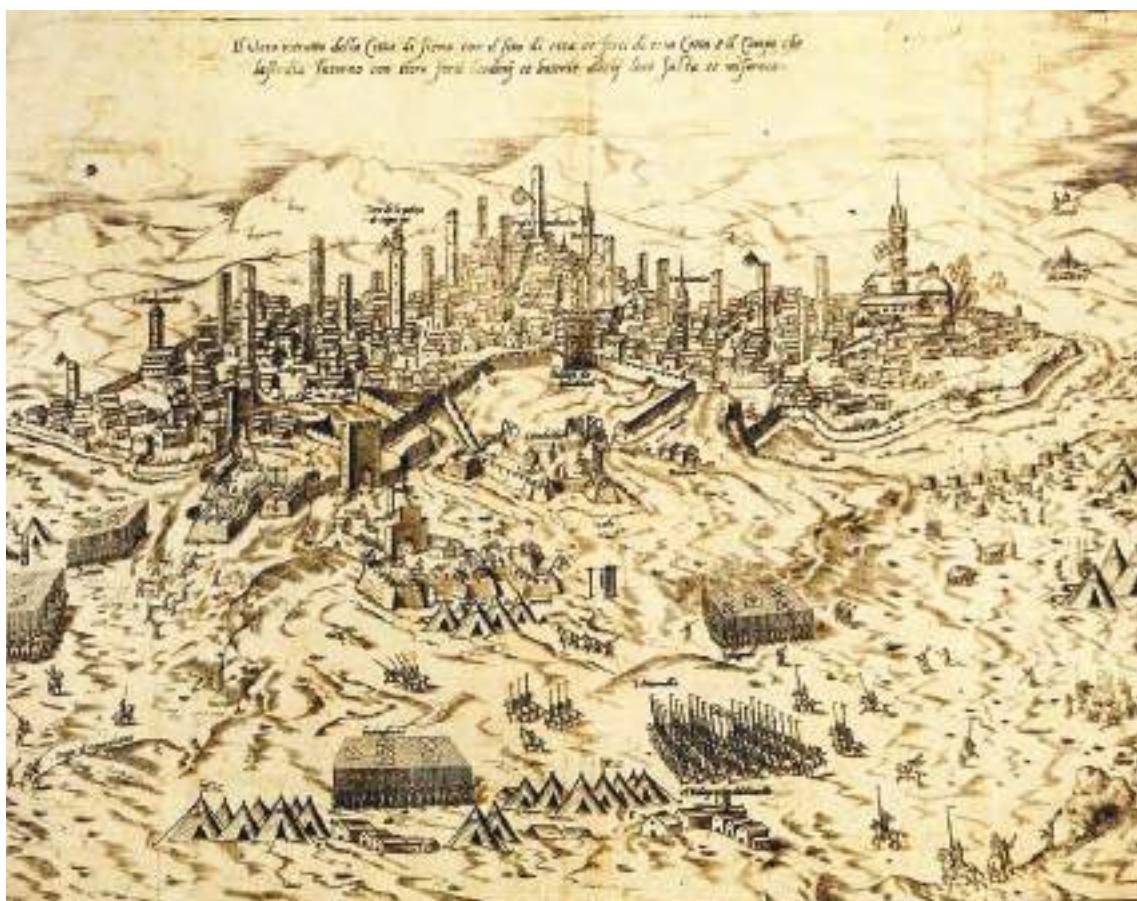
evidenziata dal ricercato rispetto della correttezza icono-topografica.

In tale ambito disciplinare egli si è più volte citato, offrendo il suo talento ad un moderno genere di disegno che proprio nel tardo Rinascimento si sta affermando in Europa, sospinto dalla diffusione delle opere a stampa e dalla sempre maggiore importanza conseguita dalla produzione di atlanti, volumi sontuosi per struttura editoriale e qualificazione encyclopedica. Tuttavia, sia le carte geografiche, sia le vedute di città non riescono ancora ad esprimere un corretto rapporto scalare tra il vero e il rilevato di distanze e volumetrie, sebbene risulti chiara la tendenza a migliorare la qualità del disegno e la fedeltà delle rilevazioni. Ricorda Pellegrini che, nel corso del XVI secolo, "rispetto alla produzione di carte topografiche, frutto ormai della rilevazione *iusta et misurata* di un territorio, quella di vedute urbane aveva subito una maturazione più lenta e meno efficace, in quanto meno sostenuta da esigenze pratiche e ancora subordinata alla preferenza accordata non ai rilievi realistici, ma ai paesaggi d'invenzione: genere che premiava la creatività degli autori ed al quale, infatti, veniva comunemente attribuito un maggiore pregi artistico. Solo lo spirito del Rinascimento aveva favorito una sorta di parallelismo tra le due tipologie grafiche - riproduzione fedele di un paesaggio e trasposizione geometrica di un territorio - verso la realizzazione di opere sempre più accurate". Nel tardo Rinascimento questo processo disciplinare della cartografia affronta una fase di crescita tendente a rappresentare il paesaggio reale su basi specialistiche, che migliorano la qualità dei rilievi grazie anche - sostiene Pellegrini - al contributo offerto dallo Stradano in alcuni dettagli di architetture delineati nelle tavole della raccolta in esame. Per quanto l'artista fiammingo non possa essere definito uno specialista della nascente iconografia paesaggistica, dal momento che questa non sempre fu una componente primaria delle sue opere, appare tuttavia evidente come nei disegni preparatori considerati egli si preoccupi di rilevare il paesaggio nel modo più verosimile possibile e si mostri consapevole di come ciascun rilievo, per acquisire l'efficacia descrittiva di un documento storicamente credibile, non possa prescindere dal rappresentare il soggetto ritratto con adeguato realismo. Ricorda ancora Pellegrini che l'Artista imposta la realizzazione di queste tavole in base a disegni preliminari tratti dal vero – è noto al riguardo la commissione di tali rilievi a Michele di Ridolfo del Ghirlandaio – dopo aver attentamente studiato ed elaborato "i dettagli relativi al paesaggio, che in molti casi costituiscono molto più di un semplice apparato di contorno o di completamento del disegno,

proprio perché servono a bilanciare con figure oggettive e verificabili nella realtà il ricorso alla sua personale immaginazione. Quando, infatti, egli deve trasformare le parole in illustrazioni per descrivere fatti e personaggi dei quali non possiede alcun riferimento figurato, ma solo informazioni verbali o notizie generiche desunte dalle cronache, la fedeltà all'esistente del paesaggio rilevato diviene lo strumento che certifica la correttezza della sua interpretazione e salvaguarda la credibilità storica della sua opera". D'altra parte è facile concludere come proprio il realismo iconografico delle tavole realizzate dallo Stradano ne avvalorì l'importanza, specialmente in considerazione del compito celebrativo loro affidato che non poteva basarsi su ricostruzioni di mera fantasia.

La successiva descrizione delle sette stampe relative alla Guerra di Siena analiticamente svolta da Pellegrini, oltre a contestualizzarle negli eventi storici rappresentati e a precisarne le caratteristiche editoriali, è finalizzata proprio ad evidenziare l'importanza dei dettagli architettonici ed urbanistici che Stradano delinea con precisione - basta pensare alla raffigurazione delle difese di Siena nella

zona esterna di Camollia; agli apparati bastionati che rinforzano le mura di Monteriggioni e di Casole; ai fortili eretti a supporto reciproco attorno alla baia di Portercole - e che, in molti casi, costituiscono l'unica testimonianza visiva di apparati militari poi scomparsi a causa delle distruzioni belliche o per l'incuria dell'uomo. Offre non modesto interesse, ad esempio, il dettaglio dei baluardi che trasformano il cenobio benedettino del Monastero di S. Eugenio in una poderosa fortezza e che l'artista ritrae con semplici tratti, sufficienti tuttavia per dare una precisa rappresentazione dell'avamposto, attorno al quale nei giorni dell'assedio fu duramente combattuto tra l'esercito franco senese comandato da Piero Strozzi – ben consapevole della sua rilevanza nella strategia difensiva della città – e le truppe imperiali che l'assediavano; ma del quale, finita la guerra, si era persa ogni traccia, rendendo assai difficile il tentativo di ricostruirne l'assetto edilizio e la dislocazione complessiva sul limitrofo colle di San Bartolomeo. Degli scontri e delle scaramucce avvenute nella primavera del 1554 sui poggi intercorrenti tra Monastero, la cappella di Sant'Apollinare e la limitrofa vallata della Tressa, parlano più o meno diffusamente anche i resoconti





7. Giovanni Stradano: Assedio di Monteriggioni, incisione su rame.

ti coevi e i successivi studi storici, ma l'accuratezza descrittiva espressa dallo Stradano in questa tavola contribuisce significativamente all'apprendimento di elementi tecnici e tattici, altrimenti difficilmente decifrabili, che li avevano motivati.

Oltre a questa stampa che ritrae una fase dell'assedio del Monastero di Sant'Eugenio, compongono la serie in esame i rilievi relativi all'attacco notturno contro Porta Camollia del 25 gennaio 1554; gli scontri avvenuti vicino a Marciano negli ultimi giorni del luglio 1554; l'epica giornata di Scannagallo del successivo 2 agosto; gli attacchi a Monteriggioni e a Casole, avvenuti rispettivamente il 27 agosto e il 25 ottobre dello stesso anno; l'assedio, infine, di Porto Ercole iniziato alla fine di maggio del 1555. Ma insieme a questa preziosa documentazione grafica della Guerra di Siena, non può non essere citata un'altra grande veduta della città stretta nell'assedio imposto dalle armate di Carlo V e Cosimo dei Medici, che Hieronimus Cock - lui pure celebre *peinteur graveur* fiammingo (Anversa 1510-1570) - rappresenta in una grande stampa a doppia pagina e sottoscrive col suo nome e con la data: 1555.

L'opera mostra il rilievo totale della città, ripreso da nord e esposto efficacemente nel suo tipico

andamento collinare, dove risalta l'articolata tessitura urbana dominata da una fitta corona di torri e dove è possibile riconoscere diversi elementi architettonici primari come il "Domo", la "Tore del Palazzo di Signori", l'alto campanile di San Domenico - allora sormontato da una vistosa cuspide gotica - e quelli di "S. Fransisco" e di "el Carmini". Non minore cura rilevatoria è dedicata agli apparati difensivi antichi, come le porte urbane e il circuito murario - caratterizzato dall'ininterrotta merlatura - e quelli predisposti nei preliminari dell'assedio, che sono rilevati con estrema chiarezza, incentrati sulle fortificazioni della vulnerabile area settentrionale: la "Citadella", il complesso di "Forti de sanesi" eretti sul fianco orientale della Castellaccia di Camollia e le tre batterie poste davanti all'Antiporto, giustamente denominate dal Cock "Forti de li imperiali" in quanto conquistate in occasione del primo attacco il 25 gennaio 1554.

Il soggetto è stato recentemente acquistato dal Bibliofilo sul mercato antiquario, proveniente dal Convento degli Agostiniani di Monaco di Baviera ed è l'unico oggi conosciuto in Italia, perché non risulta catalogato in nessuna raccolta pubblica di grafica antica e nemmeno si ha notizia della presenza di altre copie in collezioni private. Era pure

sfuggito alla prima rassegna di iconografia senese che lo stesso Pellegrini aveva pubblicato nel 1986 - *L'Iconografia di Siena nelle opere a stampa*, Siena, Lombardi, 1986 - e quando venti anni dopo era stato descritto in un ponderoso volume di vedute senesi - R. Barzanti, A. Cornice, E. Pellegrini, *Iconografia di Siena*, Città di Castello, Vella per Monte dei Paschi, 2006, p. 40 - era stato citato il solo esemplare allora conosciuto, quello conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Sempre Pellegrini aveva scoperto l'esistenza di questa incisione dopo averne studiato un rifacimento successivo di circa venti anni, edito a Roma da Antonio Lafreri, e ne aveva tratto una scheda che confermava, con la rilevanza documentale, la grandissima rarità della stampa, non immaginando, per tale motivo, che sarebbe in seguito riuscito ad acquistarne un esemplare. D'altra parte, come già osservato nella pagina introduttiva, nella biblioteca di Pellegrini non mancano nemmeno notevoli rarità librarie e la constatazione che alcuni testi siano sfuggiti alla meticolosa compilazione bibliografica relativa alla storia del conflitto senese eseguita da Roberto Cantagalli in *La Guerra di Siena* - Siena, Accademia Senese degli intronati, 1968, pp. XI-LV - ne certifica questo pregio. Si tratta di alcune piccole edizioni pubblicate tra il 1553 e il 1560, già accuratamente descritte tra le pagine di "Accademia dei Rozzi" (n. 40/2014, pp. 103-107).

– *ORATIONE DI MONSIGNOR Claudio Tolomei Ambasciatore di Siena recitata dinanzi ad Henrico II Christianissimo re di Francia;* Sotto il titolo, ritratto del Tolomei in xilografia, segue *Con licentia dellì superiori.* Cc. 4 n.n., in 4° antico, senza dati tipografici. La figura xilografica col ritratto del Tolomei, proposta dal Blado al frontespizio di un altro libro dell'erudito, induce a ritenere che questo editore romano avesse pure prodotto l'opera in esame, senza apparire per timore di ritorsioni da parte dei rappresentanti asburgici. A Roma, infatti, il Blado avrebbe potuto facilmente ricevere il testo dell'*Oratione* per la sua stampa, che è da ritenersi di poco successiva ai giorni in cui il diplomatico fu accolto da Enrico II a Compiègne, nel dicembre del 1552, per ricevere il formale attestato di riconoscenza rivolto dai senesi al sovrano, che aveva favorito il ribaltamento della loro alleanza con l'Impero asburgico, ormai degradata al punto di soffocare la libertà della Repubblica. Mentre la diplomazia francese in Italia appoggiava l'organizzazione della congiura che avrebbe fomentato la ribellione dei senesi e provocato la cacciata della guarnigione imperiale, Enrico finanziava l'invio di un esercito a difesa della città contro le prevedibili rappresaglie imperiali, espressamente richiesto dal Tolomei nella sua *oratione*. L'edizione, sconosciuta

al Cantagalli, è definita "rarissima" dal *Moreni (in *Bibliografia storico agionata della Toscana*, II, Firenze, Ciardetti, 1805, p. 395) e analiticamente descritta nella *Bibliografia di Claudio Tolomei* di Luigi Sbaragli (Siena, Accademia per le Arti e le Scienze, 1939, p. 206).

– *Succeso DELLA GIORNATA et vittoria havuta contra il Strozzi in Thoscana.* In calce: In *MILANO Per Francesco & Simone Moscheni fratelli.* Cc. 4, n. n., in 4° antico, senza data. Preziosa cronaca della spedizione franco senese nella Val di Chiana fiorentina tra la fine di luglio e i primi d'agosto del 1554, con i preliminari della celebre battaglia di Scannagallo, dove l'armata condotta da Piero Strozzi fu severamente sconfitta dall'esercito imperiale al comando del marchese di Marignano. La cronaca non aggiunge particolari elementi di novità alle *Notizie della vittoria riportata dagli imperiali presso Marciano* pubblicate sull'*Archivio Storico Italiano* (Firenze, Viesseux, 1842, II, da p. 585), ma consolida opportunamente quanto già si sapeva sull'andamento e sull'esito della battaglia. Rarissimo opuscolo del quale esiste un esemplare nella collezione di Alessandro Leoncini, ma non censita in nessuna biblioteca pubblica e sconosciuta sia al Moreni (op. cit.) che al Cantagalli.

– *NARATIONE della gran scaramuzza fatta tra l'Illustre Signore Pietro Strozzi, & l'Illustre Signor Marchese di Marignano; Con il numero dellì Colonnelli; Signori & Capitani; Luocotenenti, & Alfi eri fatti pregiorni, con il numero delle genti morte, da piedi, e da Cavallo de l'una, & l'altra *parte, come legendo intenderesti;* segue una scena di battaglia in xilografia, che occupa l'intera metà pagina inferiore. Nell'ultima pagina la sigla dello sconosciuto autore: P. B.; cc. 4 n., in 4° antico, senza data, senza dati tipografici. Dettagliata cronaca della battaglia di Scannagallo, presso Marciano - cui fa riferimento anche il titolo precedente - che segnò la grave sconfitta dell'armata franco senese di Piero Strozzi da parte dell'esercito imperiale al comando del marchese di Marignano. Il testo in esame, tuttavia, trascurati gli antefatti, si concentra esclusivamente sulle varie fasi dello scontro campale che lo sconosciuto autore P. B. apprende da un certo "Capitano Lione, che s'è ritrovato in fatti". Quindi un'opera diversa dalla precedente nella narrazione, come nelle caratteristiche editoriali, ma simile nella finalità di favorire la diffusione dell'importante notizia tra le file del partito asburgico in Italia. Anche questo opuscolo è sconosciuto alle bibliografie del Moreni e del Cantagalli (opp. citt.).

– *CAPITOLI FATTI dallo Illustrissimo Signor Duca di Fiorenza, in nome della sacra Maesta di Carlo quinto Imperatore, con la Illustrissima Repub-*

blica di Siena, sotto il 17. d'Aprile 1555. con il numero delle Fanterie Spagnole e Tedesche, quali sono accettati dalli Signori Senesi. Cc. 8, n. n., in 16°, senza data, senza dati tipografici. Rarissima edizione di alcuni documenti relativi all'assedio di Siena e alla sua conclusione, avvenuta nell'aprile del 1555 non con la forza delle armi ma per via diplomatica, sulla base del trattato tra gli ambasciatori senesi e Cosimo dei Medici, che qui è pubblicato insieme alla lettera inviata alla Balia dal marchese

granduca di Toscana per l'annessione del dominio senese a quello fiorentino col titolo di Stato Nuovo. Piccola pubblicazione consultabile presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena e presente nelle collezioni di Paolo Tiezzi Maestri; citata dal Moreni (op. cit., I, p. 487), ma di non facile reperibilità sul mercato antiquario più selettivo.

Ovviamente Pellegrini possiede anche molti altri volumi relativi alla Guerra di Siena: le mo-



8. Giovanni Stradano: Assedio di Casole, incisione su rame.

di Marignano, comandante dell'armata imperiale, il 9 gennaio dello stesso anno per intimare la resa della città e della relativa orgogliosa risposta senese. Pubblicazione prodotta, molto probabilmente, da un tipografo ambulante, non conoscendosi opere stampate da editori locali negli anni della guerra, ignorata dalle bibliografie del Moreni e del Cantagalli (opp. citt.), e non reperibile nelle biblioteche pubbliche italiane.

— *Investitura Senensis M.D.LVII.* Pp. 53 n., in 24°; senza dati tipografici. Atto di concessione in feudo della città e stato di Siena sottoscritto da Filippo II di Spagna, succeduto a Carlo V, in favore di Cosimo de' Medici, duca di Firenze e in seguito

nografie e buona parte della congerie di articoli e brevi saggi, tutti puntualmente segnalati da Cantagalli nella sua citata bibliografia: accuratissima e indispensabile fonte di conoscenza, che, fermandosì agli anni Sessanta dello scorso secolo, inevitabilmente perde un numero consistente di nuovi contributi relativi alle dinamiche, non solo conflittuali, della vicenda. Successivamente, infatti, diversi studiosi hanno indagato nella turbolenta e caotica situazione politica della città, che nei primi decenni del XVI secolo risulta degradata economicamente, lacerata dalle fazioni interne e altalenante nei rapporti diplomatici, per poi produrre analisi innovative che, oltre alle motivazioni mili-



I Legionis duxit opus
vare impeditus nullus
Marcianae Marcianno
semper adiutus si
Den C. Alauda
duxit Poco
jordanum Tigrum fuisse



9 e 10. Giovanni Stradano: Attacco all'Abbazia di Monastero; Battaglia di Marciano, incisioni su rame.

tari, espongono altre interessanti chiavi di lettura di quel periodo storico. Nelle sue ricerche librarie Pellegrini ne ha individuate diverse, contenute in opere che annota puntualmente redigendo un capitolo di aggiornamento alla citata *Bibliografia critica* del Cantagalli intitolato *Aspetti ideali e cause reali della caduta della Repubblica di Siena – Note per un itinerario bibliografico* (in “La caduta della Repubblica di Siena” - I, Siena, Nuova Immagine per Università Popolare Senese, 1991, dove alcuni articoli di non facile reperibilità sono riproposti integralmente ed altri apparsi in riviste straniere nella utile traduzione in italiano). In un successivo volume integrativo del precedente: *La caduta della Repubblica di Siena - II: La guerra* - Siena, Nuova Immagine per Università Popolare Senese, 2007- Pellegrini esamina le varie fasi della guerra, ricercando le motivazioni politiche che le avevano determinate e descrivendo le variabili strategiche che ne avevano regolato l’andamento: dalla prima spedizione condotta per conto dell’imperatore Carlo V dai Toledo, vice re di Napoli, nel primo semestre del 1553, alla seconda, quando l’armata imperiale agli ordini dal marchese di Marignano e sotto la direzione di Cosimo dei Medici stringerà la città in un ermetico assedio fino al 17 aprile 1555. Anche in questa pubblicazione l’Autore presenta la ristampa o la traduzione di testi poco noti, ma in *Da Camollia a Marciano: una riconSIDerazione* conduce in prima persona l’esame critico di aspetti del conflitto, a suo parere, non del tutto chiariti dalla storiografia ufficiale ed ancora avvolti nell’ombra del dubbio o nell’incertezza di spiegazioni insoddisfacenti. Zone d’ombra da illuminare con nuovi studi e più approfondite ricerche documentali, che l’Autore individua nell’ambiguo atteggiamento del rappresentante di Enrico II a Siena, il cardinale Ippolito d’Este, quando essendo responsabile della difesa della città aveva impedito di combattere il primo attacco condotto dalle truppe del Marignano contro le fortificazioni esterne di Camollia; oppure nei troppo grossolani errori tattici compiuti dallo Strozzi prima e durante la battaglia di Marciano. Ma non solo, perché in più recenti studi Pellegrini espone un’altra sostanziale contraddizione che emerge dalle fonti storiografiche e che egli rileva in riferimento ai piani di difesa territoriale varati nel 1553 dallo stato maggiore francese d’accordo col governo di Siena per affrontare i rischi di una guerra ormai incombente.

Negli ultimi giorni di luglio del 1552 a Siena la popolazione si era ribellata contro l’opprimente presidio imposto alla città da Carlo V, sulla base della pluriscolare alleanza tra la Repubblica e l’impero. Una congiura tramata nel massimo segreto da elementi del Monte del Popolo aveva ottenuto

il sostegno del re di Francia e creato le condizioni organizzative per la spedizione di un forte contingente militare che, entrato in città da Porta Tufi, aveva innescato il sollevamento armato della cittadinanza e dopo serrati combattimenti per le strade e perfino dentro le case aveva costretto le truppe imperiali a rifugiarsi dapprima nella nuova cittadella eretta sul poggio di S. Prospero e quindi ad abbandonare la città.

La vittoriosa insurrezione dei senesi se, da una parte, poneva fine alla pesante ingerenza asburgica nei loro affari di stato, dall’altra, instaurava una sorta di protettorato della monarchia francese su Siena, sigillato dalla formale riconsegna della cittadella da parte del rappresentante di Enrico II, Louis de Lanssac, al Capitano del Popolo ed assolutamente non tollerato da Carlo V non solo per l’affronto subito dal suo regale orgoglio, ma anche e più concretamente a seguito della perdita di un territorio di fondamentale importanza strategica per i suoi programmi egemonici sull’Italia. Non pochi tra i rivoltosi senesi pensavano e dichiaravano pubblicamente di essersi solo voluti liberare delle perniciose iniziative di don Diego de Mendoza, l’ambasciatore asburgico a Siena, ma di non voler rinunciare all’alleanza con l’Impero; conseguentemente, nel proseguo dell’estate, non fu ostacolata la campagna diplomatica volta a ristabilire lo *statu quo* esistente in Toscana prima della sommossa e la serie di negoziati che, pur favoriti dal papato, non approdarono però a nulla. D’altra parte le truppe imperiali, che non avevano completamente abbandonato il territorio senese, mantenendo alcuni reparti asserragliati ad Orbetello - piazzaforte costiera strategicamente nevralgica in funzione della probabile ripresa delle operazioni militari in Toscana - fornivano un ottimo alibi allo stato maggiore dell’esercito francese insediatosi a Siena per giustificare la predisposizione di un’adeguata strategia difensiva contro la vendetta di Carlo V: un’azione militare che molti stimavano tanto inevitabile, quanto pericolosamente imminente. Infatti la reconquista di Siena rappresentava un obiettivo prioritario nell’agenda dell’imperatore, che non poteva rinunciare alle comode basi terrestri e marittime senesi, indispensabile punto d’appoggio per le sue campagne militari nell’Italia centrale e i comandanti francesi, che ne erano ben consapevoli, rivolgevano motivate e preoccupate attenzioni agli apparati fortificati della città e dei principali castelli disposti nei punti sensibili del Dominio, che non risultavano allora militarmente attrezzati, né architettonicamente adeguati a sostenere l’attacco di un poderoso esercito, cui, certamente, non sarebbe mancato il sostegno delle moderne artiglierie. Effettuate accurate ispezioni alle piazze forti confina-

rie e considerata l'importanza, anche economica, di vaste aree del dominio senese, il generale Paul de Termes propose agli Otto di Guerra un piano strategico assai elaborato e complesso, in quanto fondato sull'individuazione degli avamposti più adatti per posizione topografica e configurazione architettonica a costituire un sistema organico e interattivo di difesa territoriale in un'area che per ampiezza era altrimenti indifendibile. Quasi ovunque le fortificazioni ispezionate, generalmente mal mantenute e stilisticamente obsolete, condizionarono le decisioni del Termes, imponendogli di selezionare solo quei centri la cui sicurezza poteva essere migliorata con strutture rispondenti ad aggiornati schemi di architettura militare, ma realizzabili in breve tempo, perché l'attacco imperiale era considerato ormai incombente.

La selezione degli avamposti rispondeva all'esigenza strategica allora prioritaria di evitare l'eccessiva, controproducente frammentazione dell'esercito, individuando una serie di fortezze dove concentrare le risorse disponibili per controllare le principali vie di comunicazione e proteggere i corpi armati necessari per ostacolare i movimenti del nemico. Fortezze a cui erano assegnate anche funzioni logistiche di carattere civile per accogliere gli abitanti dei centri ritenuti indifendibili, concentrare greggi e armenti, immagazzinare scorte alimentari, con la conseguenza dolorosa e impopolare di costringere gli abitanti dei centri abbandonati a lasciare, con la propria casa, i beni e il lavoro che davano loro da vivere.

Dunque, non poche difficoltà caratterizzarono la pianificazione di questa strategia difensiva, sia per gli aspetti tecnici richiesti dall'aggiornamento delle fortificazioni, che impegnò i migliori architetti militari al servizio della Repubblica; sia per la comprensibile indisponibilità ad ubbidire agli ordini governativi da parte delle popolazioni costrette ad abbandonare i borghi lasciati senza misure di protezione. Non fa meraviglia, pertanto, che al termine del suo complesso lavoro preparatorio ed organizzativo il Termes avesse selezionato soltanto sedici piazzeforti, ritenute affidabili per sviluppare il massimo sforzo di contenimento del previsto attacco imperiale, sulle quali furono adottati congrui provvedimenti di consolidamento dei presidi militari e di accumulo delle scorte necessarie in caso di assedio, mentre erano avviate frenetiche attività di miglioramento edilizio e funzionale delle fortificazioni.

Seguendo il Pecci, anche l'attento Cantagalli - op. cit., p. 197 -, Pepper & Adams, autorevoli storici dell'architettura militare, e altri studiosi moderni della Guerra di Siena, hanno annotato la

strategia difensiva ordita dal Termes ed adottata sia dagli Otto di Guerra agli inizi del conflitto, sia dallo Strozzi nelle fasi successive, come un provvedimento categorico e inflessibile, per quanto corretto ai sensi dell'arte militare del tempo e privo di alternative per opporre resistenza allo strapotere dell'armata imperiale: la maggiore macchina da guerra attiva allora in Italia, per di più favorita dall'alleanza col duca Cosimo dei Medici, che assicurava allo schieramento asburgico non solo uomini e cannoni, ma anche la costante assistenza logistica di diverse basi d'appoggio dislocate nel limitrofo territorio fiorentino. Anche Pellegrini si è più volte interessato al piano del Termes in scritti recenti come Lucignano della Chiana. *Un caso esemplare per la storia dell'architettura militare italiana* (in "Fortificare con arte", I, Siena, Pistolesi per Accademia dei Rozzi, 2009) e *Le fortificazioni di Montalcino nella Guerra di Siena* (in "Fortificare con arte", II, Siena, Pistolesi per Accademia dei Rozzi, 2010), o recentissimi, come *Il nucleo urbano di Montefollonico e le sue fortificazioni* (in "Montefollonico: storia e architettura ai confini dell'antico stato senese", Sinalunga, Rossi per Istituto per la valorizzazione delle abbazie storiche toscane, 2019) e *La "Badia a Monistero" e altri edifici religiosi foranei nell'assedio di Siena del 1554-5* (in "Fortificare con arte - La Fede fortificata", VII, Sinalunga, Rossi per Istituto per la valorizzazione delle abbazie storiche toscane, 2019) per rilevarne le difficoltà di applicazione e cercare di colmare - anche in questa fattispecie - alcune lacune conoscitive che la critica storica non era stata capace di inquadrare in modo esauriente.

Per la verità Cantagalli aveva già annotato come l'opposizione degli abitanti di alcuni borghi all'ordine di evacuazione degli stessi impartito dagli Otto di Guerra mostrasse un chiaro limite operativo di questo programma, che ne metteva in crisi l'efficienza e segnalava al riguardo il doloroso caso di Lucignano: la piazzaforte chianina che a seguito di una convulsa serie di ordini e contrordini era rimasta sgarnita e offerta al nemico per una facile conquista. Cantagalli registrava pure come analoghi casi di insubordinazione si fossero verificati in altri centri, creando seri problemi al governo senese per la disaffezione e la rabbia che provocavano in popolazioni prima fedeli alla Repubblica, nonché favorendo la progressiva occupazione del territorio senese da parte degli imperiali; tuttavia, né lo studioso, né altri scrittori si sono soffermati ad indagare le modalità d'applicazione del piano, che di fatto evidenziavano anche una terza categoria di avamposti. Come rileva Pellegrini nei citati saggi, numerosi castelli esclusi sulla carta dai provvedimenti difensivi ordinati dal governo senese erano invece riforniti di armi e di munizioni,

dotati di presidio militare non solo con uomini delle bande del dominio, ma anche con truppe regolari e finanziati per il consolidamento di apparti fortificati; forse non tutte le disposizioni erano eseguite a causa delle incalzanti vicende della guerra, ma se ne trovano numerosi, chiari attestati nelle cronache e, soprattutto, negli atti governativi relativi a centri come, ad es., Torrita, Montefollonico, Trequanda, Rapolano, Poggio Santa Cecilia. Inoltre abbiamo precise notizie di scontri avvenuti per difendere avamposti, pure non considerati nel piano di difesa, come Armaiolo, Belcaro, Ancaiano, Cuna, Capraia, San Gusmè, l'Aiola, dove la resistenza, talvolta anche strenua, opposta agli attaccanti imperiali comprovava la presenza di un presidio e un non casuale approntamento difensivo delle piazze. Dunque, oltre alle sedici fortezze selezionate da Termes e a quelle colpite dall'ordine di abbandono - che teoricamente dovevano essere tutte le altre, almeno nelle aree di guerra più tormentate, come la Val di Chiana e la Val d'Orcia - troviamo una serie consistente di avamposti: borghi fortificati, castelli, semplici torri di guardia, che potevano essere lasciati in mano al nemico senza opporre resistenza e che invece furono al centro di furetti attacchi da parte degli imperiali e di vigorose reazioni da parte dei difensori franco senesi. E' vero che la seconda fase del conflitto, sviluppata a stretto contatto con Siena, rispetto alla prima individuava un teatro di guerra diverso e proponeva nuove esigenze tattico strategiche, tuttavia allo stato delle conoscenze è difficile motivare meno genericamente questo evidente contrasto applicativo

del piano generale di difesa. Come osserva Pellegrini, sarebbe opportuno indagare tra le pagine delle antiche cronache e tra i documenti d'archivio per saperne di più. Probabilmente non si troverà un secondo piano, alternativo o integrativo di quello del Termes, e forse sarà opportuno ricercare caso per caso, traendo esempio dalle decisioni prese per Pienza, che, scartata inizialmente in quanto facilmente vulnerabile dall'artiglieria, fu poi ripresa in considerazione a seguito delle insistenti richieste dei Piccolomini e fu iniziata la costruzione di un apparato bastionato sul fronte occidentale della città, quello più esposto ad un eventuale cannoneggiamento, che, però, fu subito interrotta per il sopraggiungere delle truppe nemiche.

Nel chiudere questa rassegna dei saggi di Ettore Pellegrini relativi all'epica vicenda terminale della Repubblica senese, dobbiamo ricordare il suo recente contributo su Ascanio della Corgna: *Un condottiero sfortunato nella Guerra di Siena* (in "Ascanio della Corgna. I Turchi e la battaglia di Lepanto", Perugia, Fabbri, 2016, pp. 38-55) non una biografia completa del generale perugino, nipote di papa Giulio III Ciocchi del Monte, ma un approfondito ed inedito racconto della sua partecipazione tra le file dell'esercito asburgico al conflitto senese, che, per altro, lo vide sfortunato protagonista per aver riportato due gravi ferite rispettivamente negli assedi di Monticchiello e di Montalcino ed essere caduto prigioniero nella battaglia di Chiusi, dove le truppe imperiali riportarono una clamorosa sconfitta e Siena trovò l'ultima, importante vittoria della sua storia.



11. Jacob Schrenck von Notzing,
*Der Aller Durchleuchtigsten und
Grossmächtigen Kayser...*, Innsbruch,
Baur, 1603.



1. Questa cartolina, della ditta S. Venturini di Siena, reca sul retro la dizione 'Palazzo comunale (Già del Governo)'; Pier Guido Landi, che la possiede, riporta al 1931 la prima comparsa a lui nota di questa dizione. Avverte, però, segnalandoci anche le prime comparsse delle altre cartoline nella sua raccolta, che non sono naturalmente escluse comparse anteriori.



2. 'Palazzo Pubblico' compare tardi in modo documentato, ci dice Pier Guido Landi: 1911.



3. 'Palazzo comunale' è, a giudicare dalle cartoline conservate, la dizione più diffusa.



4. 'Palazzo Municipale' ha relativa frequenza, almeno dal 1904 e ritorna nell'Attestato del Comune di tav. 9'.

A Siena tra palazzi comunali vecchi e ‘nuovi’

Dire *Palazzo Pubblico, della Signoria, del Comune o della Repubblica?*

di MARIO ASCHERI

Premessa di metodo

Ogni lavoro storico è per definizione provvisorio. Si può ripensare al problema già esaminato, oppure può venir fuori una nuova ‘fonte’ sul tema, documentaria o meno, e il quadro si complica – quando non si offusca o annulla addirittura... e bisogna ripartire.

Il mio caso mi permetto di ricordarlo solo perché è addirittura interno a questa rivista.

Nel cittadinoonline.it, il giornale facilmente accessibile e, soprattutto, senza problemi di bytes eccessivi (l’osessione di chi si rivolge ai media cartacei), il 10 marzo scorso, proprio mentre entravamo nella sempre aperta stagione del Covid 19, pubblicavo un articolo sulla denominazione corrente ‘Palazzo Pubblico’ per il palazzo comunale. La presentavo come errata dal punto di vista del lessico medievale senese e ne davo notizia il giorno stesso in Facebook, sperando - come faccio di solito – che venisse qualche contributo per approfondire la questione dai lettori.

L’approfondimento venne invece dall’articolo di Simonetta Losi dedicato a Tozzi nel numero 52 della rivista, che si apriva con una bella cartolina a piena pagina della ‘Cappella del Palazzo della Signoria’: non era una conferma inedita della mia tesi? Simonetta non poteva immaginare la mia gioia, come non la poteva immaginare Pier Guido Landi, il possessore della cartolina da lei riprodotta: io ero messo sulla strada giusta per acquisire nuovi elementi. E ora li trovate raccolti nelle due pagine illustrate di questo articolo grazie alla cortese concessione delle cartoline riprodotte

e delle precisazioni cronologiche indicate nelle didascalie: tutto fornito dallo stesso Landi, la cui competenza è vasta come la ricchezza della sua raccolta, degna di un grande museo.

Possiamo allora entrare *in medias res*.

Premessa generale

Le designazioni di qualunque tipo come tutti sanno hanno una loro storia. Non si intitola a caso un ente, una istituzione o un libro, ovviamente, così come non si dà un nome a un figlio a caso: si esprimerà sempre coscientemente o meno la propria cultura. Per i nomi delle strade si sa quanti contrasti possono sorgere, facendone veri e propri problemi politici. Per intitolarle oppure per cambiare loro il nome: non si fa se non c’è un motivo serio. Del resto non si parla – per venire a cosette anche più interessanti a Siena - di ‘contrade’ o di ‘compagnie’ sempre nello stesso modo nel corso dei secoli. E a livello generale bisogna sempre sapere distinguere, come per nozioni generiche ma dense di significato come ‘popolo’, ‘democrazia’, ‘nobiltà’ ecc.: sono tutti scatoloni che sono stati utilizzati in modo diverso attraverso i secoli.

E utilizzati anche spesso in modo strumentale, per raggiungere certi fini, più o meno nobili.

Un altro esempio istruttivo è appunto dato dal ‘Palazzo Pubblico’ che le guide di Siena in tutte le lingue del mondo conoscono con questo nome oggi, ma che è discutibile che possa essere così chiamato, almeno per il Medioevo. E si può anche supporre perché le denominazioni precedenti siano venute meno.

La denominazione del Palazzo è stata fluttuante fino a tempi recenti, come le cartoline

qui riprodotte suggeriscono, ma la precisazione oggi usuale, di ‘pubblico’, sembra comunque da doversi escludere per l’età d’oro di Siena. Non a caso Luigi Sbaragli nel 1932 aveva dedicato un elegante (per il tempo) libro a *Il Palazzo del Comune di Siena* (probabilmente la prima monografia su di esso), riferendosi a quello oggi detto *Palazzo Pubblico* senza affrontare il problema della denominazione come pure della localizzazione del palazzo più antico, che è anch’esso finito in ombra¹.

Entrando nel merito

Si sa che i Nove (al governo dal 1287) si insediarono stabilmente a Palazzo nel 1310, ma cosa si fosse costruito prima è assai meno noto ed è chiaro che i Nove non avessero interesse a conservare la memoria dell’età precedente. Da guelfi e filo-angioini avevano tutto l’interesse a proclamarsi ‘nuovi’ rispetto alla Siena ghibellina. Ma noi dobbiamo ancora oggi vivere dei loro interessati pregiudizi?

Ben prima del palazzo dei Nove, sulla scorta del libro sempre utile curato da Cesare Brandi² ho segnalato da tempo³ che al 1220-30 risale la notizia di una *domus* propria del Comune sotto il Campo di San Paolo; che nel 1226 si sa di maestri che lavorarono tra l’altro a *terminare il Palatium Comunis*; che al 1246 risale una *domus nova*, e si parla di *domus Comunis* l’anno dopo. Nel 1258 si parla di fare un *Palatium Comunis apud Doganam* (diverso dal Bulgano). Molti i riferimenti successivi: nel 1296 ad esempio si paga il pittore di un S. Cristoforo *in domo Comunis Senensis in curia dominorum Novem*: cioè, allora c’era già un palazzo del Comune sede del governo (*curia* dei Nove), non un Pa-

lazzo *pubblico*. Nel 1297 si parla di un *palatium et domus Comunis Senensis*, in modo endiadico, così come nel ‘99, a maggio, quando si delibera di fare le volte laddove è la Biccherna. Di *domus Comunis* parlano allora anche i *Varii*, l’ufficio governativo per la viabilità nella Repubblica, e testi ricordati dallo studio specifico sul mercato nel Campo di Maurizio Tuliani⁴.

Con i Nove e dopo...

Con i Nove però si nota una prima svolta: si comincia a parlare⁵ di *Palazzo dei Signori* e di *Palazzo della Signoria* per indicare la parte più importante di quello ora chiamato Palazzo Pubblico, quello della sala del *Mappamondo*, del *Buongoverno* ecc. Già, era per distinguere dal *Palazzo del podestà* accanto alla Torre e dal *Palazzo di sotto* lungo Salicotto, dedicato al salone dei Consigli e, sotto, alle carceri. Ma il palazzo che contava, dove si decideva, era il *palazzo dei Signori* che erano infatti prevalenti in città: i Nove (soli al governo fino al 1355).

Palazzo Pubblico è quindi, probabilmente, una novità umanistica, un uso consolidatosi quando il Comune era ormai in crisi? Un cronista-storico ricordato nel volume curato da Brandi parla intorno al 1500 di *Publicum palatum*, ma non escludo affatto che si ritrovò anteriormente la designazione. Certo, se ne parla poi, ad esempio nel settembre del 1600, per una pittura disposta dalla Signoria nell’aula indicata come “del loro palazzo pubblico”. Ma nel 1682 per i grandi e ben noti lavori del Fontana si parla di “palazzo della Signoria”, che è designazione in armonia con il fasto di chi viveva a Palazzo e con il preteso (e in parte vero) perdurante potere di Siena in epoca medicea.

¹ Significativo che anche uno specialista come Fabio Gabbielli abbia trascurato costruzioni precedenti scrivendo di “quando, sul finire del secolo (XIII, n.d.r.), il Comune decise di realizzare uno specifico palazzo per le proprie funzioni...”: in *L’ultimo borgo di Siena e il piano di ridefinizione urbana prima e dopo la peste del 1348*, in “Bullettino senese di storia patria”, 126 (2019), p. 533.

² *Palazzo pubblico di Siena*, Silvana, Milano 1983.

³ In *Le più antiche norme urbanistiche del Comune di Siena*, in *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung, im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, eds. M. Stolleis-R-Wolff, Niemeyer, Tübingen, 2004, pp. 241-267, atti di un convegno; perciò nella loro attesa pubblicato prima a Siena, perché non sfuggisse al pubblico locale, nel mio *Siena e la*

città-Stato del Medioevo italiano, Betti, Siena 2003, pp. 25-44 (purtroppo non ricordato da F. Gabbielli, *Siena medievale. L’architettura civile*, Protagon-Fondazione MPS, 2010, e forse per questo neppure da G. Piccinni, *Nascita e morte di un quartiere medievale. Siena e il Borgo Nuovo di Santa Maria a cavallo della peste del 1348*, Pacini, Pisa, 2019).

⁴ *Il Campo di Siena. Un mercato cittadino in epoca comunale*, in “Quaderni medievali”, 46 (1998), pp. 59-100. Gabbielli, *Siena medievale*, pp. 167-204, dedicate al Palazzo Pubblico.

⁵ Ad esempio in alcuni testi citati da Piccinni, *L’ultimo borgo di Siena*, (la carta orientativa fondamentale per i lettori del libro parla però di ‘Palazzo Pubblico’, p. 70 s., e nel testo prevale il ‘Palazzo Pubblico’: pp. 109, 150, 180-185, 193).



5. 'Palazzo della Signoria ora Comunale' è quello storicamente più corretto: usato almeno dal 1900.



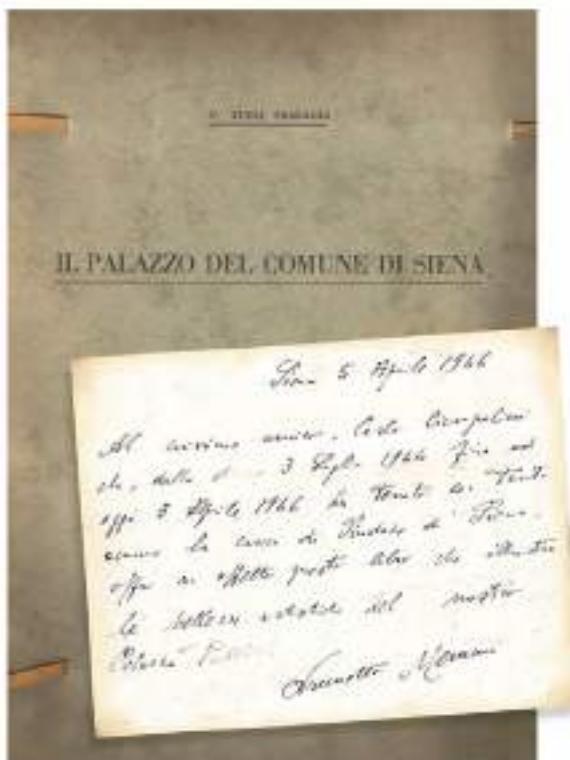
6. 'Palazzo del Comune', attestato nelle cartoline dal 1909 almeno.



7. 'Palazzo della Signoria', attestato almeno dal 1902.



8. 'Palazzo della Repubblica', attestato dal 1902.



8. Esemplare del libro di Luigi Sbaragli con dedica dell'omaggio a Carlo Ciampolini, Sindaco di Siena liberata (Collezione M. Ascheri).



9. Attestato ufficiale per la Contrada vittoriosa del Palio (opera di Dario Neri) rilasciato dal Comune intorno agli anni '30; è esposto, completo dei dati pertinenti, in alcuni musei di Contrada.

Già, e appunto in quest'epoca non si parla più di palazzo del Comune: meno si ricordava il Comune dall'età medicea in poi e meglio era. Un generico 'pubblico' come qualsiasi ufficio era meno pericoloso e meno carico di memoria, ad esempio anche per Pietro Leopoldo ("palazzo del pubblico"): il Palazzo della Signoria non era bene riservarlo a Firenze?

La denominazione pone quindi un problema di identità. Come si rimedia oggi di fronte alle ben sette diverse denominazioni che si sono alternate tra il 1902 e il 1931, come attestano

le cartoline? Quanto meno si dovrebbe pensare a una bella iscrizione per l'entrone dalla parte della Lupa: *Palazzo Comunale, già Palazzo della Signoria della Repubblica di Siena*.

Con ciò si ricorderebbe la bella denominazione comparsa quanto meno in una cartolina del 1902 dello storico negozio d'arte Lombardi alla Costarella, davvero intrigante, specie tenuto conto del periodo monarchico da poco funestato dal regicidio.

Chi ha elementi per spiegare questa audacia?

Ormai in bozze leggo l'importante contributo di Rosa Maria Dessì, Rituali civici senesi: celebrare la Maestà dipinta e il sovrano, in La cattedrale nella città medievale: i rituali, a cura di V. Lucherini e G. Boto Varela, Roma, Viella, 2020, che reca altre testimonianze interessanti del nostro assunto.

Sommari/Abstracts

FELICIA ROTUNDO E ROBERTA GORI, *Il volto nuovo dell'Accademia agli inizi del Novecento*

Il recente restauro della sala da Tè dell'Accademia dei Rozzi ha offerto lo spunto per ripercorrere la storia costruttiva e decorativa della stanze iniziata nel 1727 e conclusasi nel primo Novecento.

La decorazione della Sala realizzata nel 1904 fa parte infatti di un lungo e articolato programma che vide all'opera i due maggiori rappresentanti della "pittura di stanza", Giorgio Bandini prima e Gaetano Brunacci poi, entrambi formatisi presso la Scuola di Ornato nata in seno all'Istituto di Belle Arti, vera e propria fucina del Purismo Senese.

The recent restoration of the Accademia dei Rozzi's Tea Room gives us the perfect excuse to rediscover all the different decorative and constructive phases it has gone through since the work had started in 1727 up to the early 20th century. The long and complex Room decorating process (which took place in 1904) was also impacted by these two consecutive influential room decorators Giorgio Bandini and Gaetano Brunacci. They had both qualified at the Scuola di Ornato which had grown out of the Institute of Fine Arts which also contributed towards Sienese Purism.

ROBERTO CRESTI, *L'area della chiesa di S. Pellegrino e di piazza Indipendenza*

Il pezzo si propone di delineare le vicende storiche che hanno caratterizzato l'area dell'odierna piazza Indipendenza e gli spazi circostanti dalle origini della città di Siena fino a tutto il Duecento. L'articolo si occupa soprattutto delle origini della chiesa di San Pellegrino, per secoli presente nella piazza prestandole l'antico nome, che ebbe una funzione pubblica di fondamentale rilievo nella prima età comunale, ospitando quasi tutte le sue magistrature, e dell'insediamento in prossimità della stessa di due famiglie magnatizie, i Gallerani e i Codennacci, che costruirono altissime torri a lato e nella parte retrostante dell'edificio sacro (una, cosiddetta dell'Orsa, ancora esistente), di cui vengono tratteggiate le vicende costruttive per sommi capi.

The piece aims to outline the historical events that have characterized the area of today's Piazza Indipendenza and the surrounding spaces from the origins of the city of Siena up to the entire thirteenth century. The article deals mainly with the origins of the church of San Pellegrino, present for centuries in the square lending it its ancient name, which had a public function of fundamental importance in the early communal age, hosting almost all its magistracies, and the settlement in proximity of the same of two magnate families, the Gallerani and the Codennacci, who built very high towers at the side and in the rear part of the sacred building (one, the so-called Orsa, still existing), whose construction events are outlined in brief.

MARIO ASCHERI E VINICIO SERINO, *Papa Alessandro III, un grande senese... scomodo!*

Ascheri ha presentato il papa presto rivendicato a Siena dai Bandinelli Paparoni, ma rimasto per tanto tempo poco gradito in città per essere stato il leader indiscusso della 'pars Ecclesiae' filo-fiorentina contro la quale Siena era schierata sostenendo il Barbarossa. Ma fu papa grandissimo organizzatore del primato pontificio in Europa e Siena riuscì, infine, nel colto Quattrocento, a riconoscerne la grandezza. Avvenne con gli affreschi che, all'inizio del '400, ossia oltre un secolo e mezzo dopo gli eventi, Spinello Aretino rappresentò nella Sala di Balia del Palazzo della Signoria di Siena, quand'era ora stabilizzato il governo 'trinario' tanto duraturo. Sugli affreschi si è concentrato Serino: sulla incoronazione di Alessandro e la

consacrazione dell'antipapa; sull'esilio in quel di Ninfa e sul rogo degli antipapi. Commenta anche due dei luoghi 'fatidici' del papa: Alessandria con la costruzione della Cattedrale e la sua elevazione a Diocesi e, vero capolavoro, la battaglia navale di Salvore, dove Venezia, alleata del Papato, sconfisse la flotta dell'Imperatore. Negli affreschi, per quanto premesso, non si menziona la battaglia di Legnano, in cui la Lega dei Comuni lombardi, sostenuta da Alessandro, inflisse una sonora sconfitta agli imperiali, Meglio non rievocare quell'episodio: anche allora la comunicazione "istituzionale" era prudente...

Ascheri presents the Pope, who had been early brought back to Siena by the Bandinelli Paparoni after a considerably long period of unpopularity in his local surroundings due to his attributed leadership of the pro-Florentine « pars Ecclesiae » whom Siena and the Barbarossa were against: He was actually Pope (the Great Organiser) of the Papal Primacy in Europe and Siena, who ended up recognising his greatness in the 15th century. This in fact came about a century and a half later by virtue of the frescoes, represented in the « Balia » room in the Palazzo della Signoria in Siena, at the beginning of the 15th century, by Spinello Aretino depicted when the long lasting threefold government was established. Serino was the main contributor for these frescoes: He did Alessandro's coronation and the consecration of the Antipope; the Ninfa's exile and the Stake of the Antipope. He also commented on two « fateful » places of the Pope: Alessandria with the construction of the Cathedral and its elevation at Diocesi, which was a real masterpiece, and the naval battle at Salvore, whereby Venice, allied with the Papacy, had defeated the Emperor's fleet. However the battle of Legnano was not mentioned in the frescoes and was not to be recalled in any way at the time either. In this battle the Lombard League, supported by Alessandro, had radically defeated the imperials.

STEFANO PASQUINI, *Da Montaperti a Campaldino: Guelfi e Ghibellini nella Divina Commedia*

L'articolo ricostruisce la storia del conflitto fra guelfi e ghibellini, come narrato nella Divina Commedia, attraverso l'analisi di quattro canti. In progressione cronologica si va dal canto X dell'Inferno con protagonista Farinata degli Uberti, comandante ghibellino nella battaglia di Montaperti, al canto III del Purgatorio dove compare l'imperatore Manfredi, deceduto nella battaglia di Benevento, al canto XXVII dell'Inferno con il furbo e rancoroso Guido da Montefeltro, fino al canto V del Purgatorio con Bonconte da Montefeltro e la battaglia di Campaldino, che vide fra i protagonisti anche Dante.

Attraverso l'interpretazione di Erich Auerbach, viene messo in rilievo il carattere simbolico che acquista la lotta fra guelfi e ghibellini nel poema dantesco, dove piano umano e piano divino si intrecciano in una visione complessiva del mondo che evolve dall'impostazione aristotelico-tomistica verso il più moderno umanesimo.

This article recounts the story of the battle between the Guelphs and the Ghibellines, in the same way as it was done in the Divine Comedy via the analysis of four songs. In chronological order it goes from song X from the Inferno with Farinata degli Uberti as main protagonist, the Ghibellini commander in the battle at Montaperti, to song III from Purgatorio where the emperor Manfredi, who dies in the battle of Benevento, appears, to song XXVII from Inferno with the clever but resentful Guido from Montefeltro, up to song V from Purgatorio with Bonconte from Montefeltro and the battle of Campaldino, in which Dante also appears. Via Erich Auerbach's interpretation, much symbolic importance is given to the battle between the Guelphs and the Ghibellines in Dante's poem whereby the human level intertwines

with the divine one giving a complex view of the world that advances from an Aristotelian-Thomistic surrounding towards a more modern and human one.

LAURA PERRINI, *Le opere di Federigo Tozzi come testimonianza storico-archeologica di luoghi ormai scomparsi*

In diverse opere di Federigo Tozzi molte descrizioni paesaggistiche offrono importanti informazioni su luoghi che non esistono più, permettendoci di ricostruire attività che si svolgevano un tempo dentro e fuori dalle cinte murarie sia di Siena, città natale dello scrittore, sia di Roma, dove Tozzi trascorse gli ultimi anni della sua vita.

In various intellectual works by Federigo Tozzi many landscape description offer important information on places which don't exist anymore. They allow us to reconstruct activities that once took place inside and outside the city walls, both Siena (writer's home town), and Rome, where Tozzi spent the last years of his life.

SIMONETTA LOSI, *Vittoria Gazzei Barbetti*

Nel contributo si tratteggia la figura di Vittoria Gazzei Barbetti, violinista e scrittrice senese, figlia adottiva della pianista Maria Barbetti. Si evidenzia il suo legame con Federigo Tozzi e con gli intellettuali del suo tempo: attraverso le parole della sua amica Francesca (Fanny) Dini la figura di Vittoria Gazzei Barbetti emerge come promessa della musica prima – stroncata da una malattia alle mani che le impedirà di suonare – e della letteratura poi, con opere di diffusione nazionale.

Molto legata a Siena, Vittoria Gazzei Barbetti ci lascia composizioni musicali, articoli per giornali e riviste locali e nazionali, romanzi per i bambini e i ragazzi, romanzi e racconti di ambientazione medievale a tema prevalentemente amoroso.

Interessanti sono l'uso della lingua senese e le prove di scrittura vernacolare.

In this contribution Vittoria Gazzei Barbetti is featured, she was a Sienese writer and violinist and also the adopted daughter of the pianist Maria Barbetti. Her relationship with Federico Tozzi and other intellectuals at the times is also made apparent: Vittoria Gazzei Barbetti's friend Francesca (Fanny) Dini highlights her figure firstly as a music icon – though suppressed by an illness that effected her hands and prevented her from playing music – and then as a national literature icon.

Vittoria Gazzei Barbetti was very fond of Siena and left us with her music, articles, newspapers, national and local journals, children books, novels, and medieval love stories.

The use of the Sienese language and the evidence of vernacular writings is very interesting here.

ISTITUTO STUDI FLORIANI, *Dal Rozzo Angelo Cenni, il Risoluto al Resolute John Florio*

John Florio, figlio di italiano e uomo di cultura di prim'ordine in Inghilterra intorno al 1600, indicato da molti studiosi come possibile 'collaboratore' di molte opere di Shakespeare (il che spiega la sua profonda conoscenza dell'Italia), si dette il nome di 'Resolute'. Molto probabilmente recepì la designazione usata da un celebre fondatore dei Rozzi, Angelo Cenni, il 'Risoluto'.

John Florio, son of an Italian and a man of great culture in England around the year 1600, is now thought to have somewhat collaborated with Shakespeare, (what would also explain his impressively deep knowledge of Italy) was attributed the name « Resolute ». It is very possible that he kept this name from one of the famous founders of the Rozzi, Angelo Cenni, « il Resoluto ».

SENIOR SENSI, *Contrade: i tesori d'arte e le memorie*

Quei piccoli particolari microcosmi che sono le Contrade di Siena conservano, oltre a storia, documenti e reperti, un patrimonio d'arte unico al mondo; i Musei e gli Oratori

racchiudono tesori di inestimabile valore culturale. Tutto questo è frutto di decenni – se non secoli – di attenta acquisizione, conservazione e valorizzazione. Una attenzione particolare e riservata agli antichi costumi utilizzati per il Corteo Storico e ai drappelloni vinti sul Campo, opere dei più grandi pittori locali, nazionali e mondiali.

Esistono poi beni immateriali (non solo il Palio) che necessitano costantemente di divulgazione specie alle nuove generazioni.

Nonostante le mille difficoltà le Contrade riescono nel loro intento che è quello di difendere scrupolosamente storia e civiltà di una città apprezzata nel mondo.

Those small microcosmic details which represent the Contradas in Siena, not only conserve much history and many historical finds, but also an impressive and unique world heritage; the Museums and Oratories contain the most unimaginable valuable cultural treasures. This is all thanks to many years, if not centuries, of careful collecting, conservation and evaluating. Significant attention is also given to the traditional costumes used during the Palio's Historical Parade and to all the « drappelloni » (Palio trophy drapes) won in the square: these were all works of art done by great local, national and worldwide painters.

There are also some intangible findings (not only the Palio) and these especially need to be disseminated among new generations.

Despite many problems the Contradas manage to scrupulously defend their historical and civilisation views of a town which is much appreciated in the world.

MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI, *Tra bibliofilia e ricerca storica, il recente contributo di Ettore Pellegrini sulla Guerra di Siena*

La biblioteca di Ettore Pellegrini, ben nota per le numerose rarità librerie e iconografiche possedute, non poteva sfuggire all'osservazione critica del bibliofilo, che se ne è avvalso in numerosi contributi di studio apparsi in pubblicazioni di storia locale, cartografia antica non solo: vale ricordare, infatti, che Pellegrini per quasi venti anni è stato l'appassionato curatore della rivista accademica che oggi ospita questo scritto. In particolare ha attratto la sua attenzione di ricercatore il periodo della Guerra di Siena, sul quale possiede alcuni esemplari di stampe che sono i soli conosciuti, almeno nel nostro paese, e ha scritto saggi innovativi che ne hanno messo in luce aspetti ancora oscuri o scarsamente verificati dagli storici, analiticamente censiti e commentati nell'articolo che qui si presenta.

Ettore Pellegrini's well known library for its collection of iconographic rarities, could not escape from the bibliophile critical observations from which it clearly benefited considering its numerous contributions which appeared for example in local historical publications or ancient cartography. It is actually worth remembering that for at least 20 years Pellegrini was the curator of the academic journal that contains this text. He particularly studied the period of time during the War in Siena which ended up being the only known publication in Italy. He also wrote various innovative and obscure essays which were not entirely historically proven which were nevertheless formally registered and commented in the present article.

MARIO ASCHERI, *A Siena tra palazzi del Comune vecchi e 'nuovi'*

Il Palazzo comunale attuale, costruito al tempo dei Nove, a fine Duecento-primo Trecento, non è il primo edificato, come si ritiene generalmente, e la sua denominazione oggi corrente non è quella medievale, che bisognerebbe in qualche modo recuperare.

The « Palazzo Pubblico » as it is named today is only the most recent communal palace, built between the end of the 13th century and early 14th century. More: this name is not its original medieval name, and it should in some way be changed with the revival of its medieval name.

Attività culturali dei Rozzi nel primo semestre 2020

Continuano le attività culturali della nostra Accademia dove, dopo l'ottima cena dell'ultimo dell'anno ravvivata dall' orchestra *Manila Band* che ci ha fatto ballare fino a tarda ora, abbiamo assistito al primo concerto il 17 gennaio. Si è esibito il *Duo Musizieren* composto dalla violoncellista Alice Gabbiani e dalla chitarrista Silvia Tosi che ci hanno deliziato con musiche di J. S. Bach, Villa Lobos, De Falla, Ravel e con i tanghi di Albenz e Piazzolla. Il 24 gennaio Roberto Mazzei ci ha raccontato la "Nascita e sviluppo della Maremma Toscana" impreziosita con le letture della sempre bravissima Paola Lambardi.

Il 7 febbraio per l'inizio delle feste di Carnevale, Mario Tassoni ha trattato "Il racconto

della città di Venezia, della sua laguna, della sua storia, del suo Carnevale, del suo essere... della sua fragilità".

Per la cena di San Valentino, nella sala degli specchi, i "Falsi d'autore" ci hanno rallegrato con la loro eccellente musica; il Giovedì Grasso c'è stata la festa dei bambini ed il sabato successivo il veglione di gala.

Poi... è arrivato il Covid 19 che ci ha costretti tutti a casa e non ci ha permesso di continuare il nostro programma, ricco di concerti ed interessanti conferenze. Speriamo che questo triste anno bisestile ci permetta, almeno verso l'autunno, di riprendere le nostre proposte per stare di nuovo insieme.



1. Sala degli Specchi.



1 e 2. Due momenti della Conferenza. Sotto nell'ordine: Carlo Ricci arcirozzo, Anna di Bene Soprintendente Belle Arti e Paesaggio di Siena, Grosseto e Arezzo, Daverio e Felicia Rotundo.

Philippe Daverio

La forza dell'utopia

Brillanti considerazioni ai Rozzi

Il 28 marzo del 2015 il grande intellettuale, acuto storico dell'arte, comunicatore affascinante, recentemente scomparso, parlò nella Sala degli Specchi chiamato a Siena dalla nostra Accademia a una sala gremita di pubblico attento e fitto come raramente è avvenuto.

La conferenza, in diretta da Siena TV, era stata richiesta su Il Santa Maria della Scala ed i Musei di Siena come veicoli di crescita culturale e di sviluppo economico per la città.

Philippe Daverio iniziò il suo intervento con un apprezzamento al pubblico, alla bellissima sala che lo accoglieva, e alcuni ricordi personali.

“La città di Siena in tempi passati aveva anche una ricca banca. In essa ho aperto il mio primo conto corrente. Studiavo alla Bocconi di Milano, facevo il bottegaio e, come può succedere ad un ragazzo di 21 anni, emisi un assegno scoperto di 123.00 mila lire al Monte dei Paschi di Siena. Aspettavo un pagamento che non arrivò, lasciandomi scoperto di 13 mila lire. L'assegno fu mandato dal notaio e mi chiusero il conto. Parlo, ovviamente, di molti anni fa. Io gli mandai tante “madonnate” (maledizioni) che però sembrano essere state efficaci col tempo.

Sei anni fa, feci un ciclo di conferenze di rianimazione-psicologica alla Popolare di Brescia, erano un incrocio tra storia dell'antropologia culturale, sistema bancario e le comunità. Il sistema bancario italiano ha caratteristiche che gli americani non possono capire. Penso ad esempio alla formidabile storia del Banco S. Giorgio di Genova e al sistema bancario delle arti fiorentine del Trecento e del Quattrocento. Per gli americani la banca è un luogo dove si mettono dei denari per essere investiti. In Italia, la banca è un sistema di ancoraggio alla struttura sociale in cui si vive e la banca stessa vive. Quando questo sistema di ancoramento viene tradito, la banca perde il suo significato. Gran parte del sistema bancario italiano ha perso il concetto fondamentale che la banca non è una macchina per far soldi ma un'espressione articolata del tessuto sociale, nella quale è cresciuta (un altro buon esempio è la S. Paolo di Torino).

A questo punto pensiamo: che tipo di società è l'Italia? Ed in particolare, che tipo di comunità è Siena?

Siena fa oggi poco più di 50mila abitanti, che è analoga come cifra a quella degli abitanti anteriori alla grande peste della metà del '300. I Senesi sono quindi rimasti nelle stesse dimensioni. Durante la peste eravate passati da 50mila a 15-17mila abitanti, poi durante gli anni è ricresciuta ed è tornata alle dimensioni fisiologica di allora.

Tutto ciò rappresenta un caso strano nella storia, perché gli abitanti di Siena sono sostanzialmente analoghi ad un incrocio di strade di Shanghai. Shanghai fa 18 milioni di abitanti circa, eppure Siena, che raffigura quell'incrocio, ha giocato un ruolo importante nella storia. Siena è anche qualcosa di più: siete uno degli ultimi luoghi dove il rapporto paesaggio-città-campagna è intatto. Ma, nonostante ciò, Siena, è senza il Monte dei Paschi di Siena (e non voglio dire altro).

Vorrei aggiungere qualcosa sul caso di Santa Maria della Scala. Riguardo alla sua genesi. Il progetto dell'architetto Guido Canali era formidabile, poteva diventare una macchina straordinaria. Oggi, ho l'impressione che si faccia fatica a capire quale futuro deve avere.

Non ci sono più le risorse economiche che prima c'erano perché nel frattempo il Monte dei Paschi è implosa.

Un altro argomento che vorrei affrontare con voi è quello relativo al rapporto Europa-Italia. L'Europa ha una responsabilità morale e prioritaria nel salvare l'Italia. Non ci sarebbe l'Europa senza l'Italia.

Se l'Europa esiste è perché essa è una culla e questa culla sta in questo stupido stivale immerso inutilmente nel mare, ma che ha avuto un passato formidabile e proprio questo ha formato l'Europa. Il rapporto Europa-Italia è importante e visto che non c'è più il Monte dei Paschi, ricordiamo che c'è l'Europa. Quindi con l'Europa bisognerebbe aprire un dialogo e questo dialogo potrebbe essere fondamentale per l'Italia e il suo sviluppo. Bisogna capire la strada da intraprendere e bisogna, inoltre,

inventare una politica di contatto e di comunicazione.

Vogliamo trovare una soluzione? L'utopia?

Io credo che l'utopia sia una cosa molto buona per la mente. Noi veniamo da quasi un secolo e mezzo di ideologia e non abbiamo capito quanto l'ideologia faccia male alla salute, sia a quella mentale che quella fisica. Quindi io opto per l'utopia: fa meno male e consente di dare un indirizzo. Lancio da un po' di tempo questa utopia bizzarra: un'utopia di bontà missionaria. Parto da un dato banale che viene fuori da alcuni incontri che faccio regolarmente con l'"industria del lusso" (soprattutto francese). I francesi hanno delle tabelle molto simpatiche, una di queste è la tabella dei ricchi nel mondo. Per loro il ricco è colui che butta via il rimanente di 1 milione di dollari che gli resta nell'anno.

Ci sono momentaneamente 18 milioni di ricchi al mondo e in prospettiva quando i nostri figli avranno la nostra età ce ne saranno 60 milioni, perché si aggiungono, crescono in continuazione.

Hanno delle caratteristiche bizzarre: sono ricchi ma non sanno vivere. Se vi capita mai di fare un giro ad Hong Kong d'estate, è un posto terribile, c'è odore di aglio ovunque ma questo odore non si sente non perché mangiano l'aglio, ma perché ne mangiano troppo. L'ultima volta che ero ad Hong Kong mi sono detto: se avessimo un gruppo di missionari che spiegassero loro che con una camicia di cotone o di lino e mangiando meno aglio otterrebbero uno stile di vita più accettabile, noi avremmo compiuto un gesto umanitario e loro starebbero meglio. Così avremmo salvato una parte del pianeta. È in seguito a questa constatazione, che mi è venuta l'idea di lanciare un progetto utopico: "ogni italiano deve adottare un ricco". Detta così sembra assurda, però è ovviamente un'utopia che dà una linea di indirizzo.

La linea di indirizzo in che cosa consiste? Nel raccontare al resto del mondo che ci sono dei parametri di articolazione della vita quotidiana che la rendono più possibile.

Questi parametri sono ad esempio: il modo in cui si mangia, il modo in cui ci si veste, il modo in cui si spende. Abbiamo una missione umanitaria davanti a noi: spiegare ai ricchi come si fa a vivere, spiegare ai cinesi come si fanno le città.

Questo è un progetto utopico, ovviamente, ma è anche un progetto possibile, soprattutto ha un vantaggio: credo tutti vogliono condividere questo progetto se vogliamo diventare milionari.

L'ideologia porta necessariamente all'obbligo dell'attuazione, l'utopia no. Quest'ultima ha un vantaggio, ovvero, dà una linea di direzione.

Tutto quello che ho detto fin ora è la premessa alla mia conferenza su Santa Maria della Scala. Se Santa Maria della Scala serve solo per ricreare la mostra su Duccio, lo stesso Duccio si offenderebbe: adesso bisogna fare di più.

La radice della questione è: la macchina (il Santa Maria della Scala) può dare un destino di sviluppo alla città?

Quando si parla di patrimonio culturale non mi piace neanche parlare di patrimonio, penso che utilizzare la parola patrimonio sia sbagliato. A me piace molto di più parlare di eredità, l'eredità la si riceve e la si trasmette, il patrimonio lo si riceve e lo si può sciupare (quello che abbiamo fatto). Quindi l'eredità non si può sperperare poiché genera un obbligo morale di manutenzione e di miglioria. Poi c'è un'altra cosa importante: il patrimonio è fatto di sassi, edifici e cose, l'eredità non è fatta solo di queste cose, ma anche di come si usano queste cose. Facciamo l'esempio di un teatro lirico. L'eredità del teatro non è solo il muro ma è come si usa: avere un pubblico non analfabeto. L'eredità è fatta di sapere, di conoscenza e di percezione".

Philippe Daverio concluse con questa frase il suo intervento.

Il presentatore della conferenza intervenne comunicando come in questo incontro doveva essere presente anche il direttore italiano dei beni culturali "Ugo Soragni" ma a causa di impegni lavorativi non è stato possibile. Nonostante la sua assenza ha fatto recapitare il suo intervento scritto con i saluti, letto, in sede, dal dottor Bianchini. Dopo la lettura dei saluti del Soragni, Philippe Daverio fa un piccolo commento, parlando del "Santa Maria della Scala": "Analizzando le parole appena ascoltate mi soffermo su questa frase: il Santa Maria della Scala gode di una posizione strategica e mentre lo ascolto dico: però purtroppo non gode più di ossigeno per sopravvivere. Non basta la posizione strategica senza dietro un progetto economico".

Concluso l'intervento di Daverio si passa ad una serie di ringraziamenti e di ulteriori piccoli interventi e saluti da parte dei partecipanti alla conferenza come: Massimo Vedovelli, assessore alla Cultura del Comune di Siena, Anna Di Bene, soprintendente alle Belle Arti e Paesaggio di Siena, Grosseto e Arezzo, e Gianfranco Indrizzi, rettore dell'Opera della Metropolitana.



3. Intervento di Massimo Vedovelli, assessore alla Cultura del Comune di Siena.



4. Saluti del pubblico a Philippe Daverio.

Indice

FELICIA ROTUNDO E ROBERTA GORI, <i>Il volto nuovo dell'Accademia agli inizi del Novecento</i>	
I - <i>Le stanze dell'Accademia</i> : splendidi esempi di decorazioni veramente artistiche DI FELICIA ROTUNDO	pag. 2
II - <i>Il restauro della volta dipinta della sala da tè</i> , DI ROBERTA GORI	» 10
ROBERTO CRESTI, <i>L'area della chiesa di S. Pellegrino e di piazza Indipendenza</i> <i>Dall'età romana al secolo XIII</i>	» 14
MARIO ASCHERI E VINICIO SERINO, <i>Papa Alessandro III, un grande senese... scomodo!</i>	
I - <i>Un papa per un nuovo mondo</i> , DI MARIO ASCHERI	» 26
II - <i>L'Opus di Spinello e l'immagine di un papa teocratico</i> , DI VINICIO SERINO	» 31
STEFANO PASQUINI, <i>Da Montaperti a Campaldino: Guelfi e Ghibellini</i> <i>nella Divina Commedia</i>	» 38
LAURA PERRINI, <i>Le opere di Federigo Tozzi come testimonianza</i> <i>storico-archeologica di luoghi ormai scomparsi</i>	» 48
SIMONETTA LOSI, <i>Vittoria Gazzei Barbetti</i> <i>Un'intellettuale senese amica di Federigo Tozzi</i>	» 56
ISTITUTO STUDI FLORIANI, <i>Dal Rozzo Angelo Cenni il Risoluto</i> <i>al Resolute John Florio</i>	» 66
SENIO SENSI, <i>Contrade: i tesori d'arte e le memorie</i>	» 70
MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI, <i>Tra bibliofilia e ricerca storica</i> <i>Il recente contributo di Ettore Pellegrini sulla Guerra di Siena</i>	» 76
MARIO ASCHERI, <i>A Siena tra palazzi comunali vecchi e 'nuovi'</i> <i>Dire Palazzo Pubblico, della Signoria, del Comune o della Repubblica?</i>	» 90
<i>Sommari/Abstracts</i>	» 95
<i>Attività culturali dei Rozzi nel primo semestre 2020</i>	» 97
Philippe Daverio, <i>La forza dell'utopia</i> <i>Brillanti considerazioni ai Rozzi</i>	» 98



Anno XXVII/2 – N. 53 – Dicembre 2020

La rivista è liberamente consultabile dal primo numero sul sito dell'Accademia: www.accademiadeirozzi.it.

Periodico culturale fuori commercio dell'Accademia dei Rozzi di Siena fondato da Giancarlo Campopiano
Direttore responsabile: Renzo Marzucchi

Redazione: Mario Ascheri – Maurizio Bianchini – Alessia Campopiano – Piero Ligabue – Simonetta Losi
– Andrea Manetti – Ettore Pellegrini – Felicia Rotundo – Vinicio Serino

Coordinamento editoriale: Felicia Rotundo

Redazione e amministrazione: Accademia dei Rozzi
Via di Città, 36 – Siena Tel. 0577.271466 – info@accademiadeirozzi.it

Autorizzazione del Tribunale di Siena n. 597

Reg. Periodici del 9/11/1994

Grafica: Tabata Psillakis Stampa: Industria Grafica Pistolesi – Monteriggioni (Siena)

ISSN 2281 – 8243