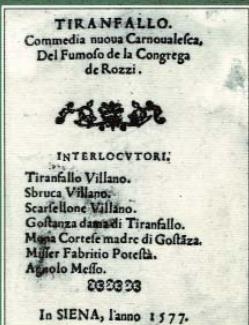




ACCADEMIA DEI ROZZI

TIRANFALLO

Commedia nuova Carnovalese
del Fumoso de la Congrega
de' Rozzi.



Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI



ACCADEMIA DEI ROZZI

BATECCHIO
COMEDIA DI MAGGIO

COMPOSTA PER IL PELEGRINO
INGEGNO DEL FUMOSO
DELLA CONGRÈGA DE ROZZI



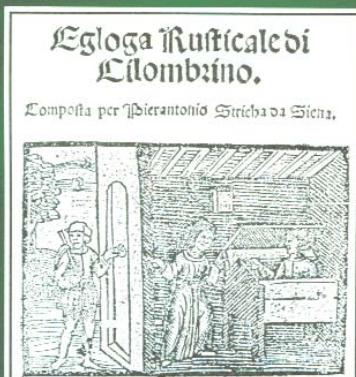
Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI



ACCADEMIA DEI ROZZI

CILOMBRINO

Egloga rusticale di
Cilombrino.
Composta per Pierantonio Strica da Siena



Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI



ACCADEMIA DEI ROZZI

PANNECCHIO

Commedia nuova di Maggio
del Fumoso de la Congrega de' Rozzi



Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI

Con una prefazione di
MARIO DE' GREGORIO



ACCADEMIA DEI ROZZI

IL BRUSCELLO

DI CODERA ET BRUCO



Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI



ACCADEMIA DEI ROZZI

EL FARFALLA

Commedia nuova de
lo Stichito de
la Congrega de' Rozzi da
SIENA



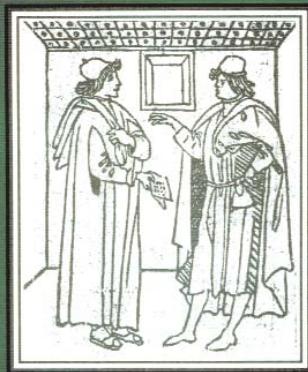
Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI



ACCADEMIA DEI ROZZI

STRASCINO

Egloga rusticale di
Strascino: Composta per Niccolò
Campani Senese



Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI



ACCADEMIA DEI ROZZI

STANZE DEL PERELLA

ALLA SPOSA
NUOVA PADRONA



Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI



ACCADEMIA DEI ROZZI

TOGNIA

Commedia, o Vero Tragedia Rusti-
ca, & Soldatescha.

Et Vn Capitolo delle Monache di
San Martino.

Composta per il Resolutio Sanese de Rozzi.

S T A N Z E
R U S T I C A L I .

D E R O Z I V E S T I T I A L L A
M A T T O R E L L A .

D E L L E F A N C I U V L E D A M A
R I T A R S I .

D E L L E F A N T E S C H E P R E-
C I N E .

Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI



ACCADEMIA DEI ROZZI

Pubblichiamo con soddisfazione il breve ma intenso commento di Roberto Alonge sull'attività letteraria e filologica condotta dall'Accademico Menotti Stanghellini. Sotto la sua guida sono uscite ben 14 riedizioni critiche delle antiche commedie dei Rozzi: un vanto della nostra Accademia ed un grande riconoscimento per il paziente, quanto proficuo impegno di ricerca e di analisi mostrato dallo studioso.

Alonge è stato ed è tuttora un attento estimatore della drammaturgia ‘rozza’ del Cinquecento, sulla quale ha scritto saggi fondamentali, che ne hanno sancito l’assoluta rilevanza nel contesto teatrale del tempo. Il suo apprezzamento per l’opera di Stanghellini, anche in riferimento agli studi su Cecco Angiolieri e sulla poesia toscana del Trecento, sottolinea pertanto con autorevolezza i non modesti meriti dell’Accademico ed invita perentoriamente la cultura italianistica ufficiale a non far finta d’ignorarne il messaggio.

Menotti Stanghellini e il teatro della Congrega dei Rozzi

di: ROBERTO ALONGE

Il teatro popolare senese del primo Cinquecento è una realtà tanto affascinante quanto poco frequentata: artigiani di modesta cultura che scrivono e recitano testi teatrali al cui centro sta la figura del villano, del contadino, presentato con tutti i segni dell’odio di classe: sporco, ignorante, ladro, osceno, laido, perennemente cornuto e cornificatore. Qualcosa di paragonabile a Ruzante, sostanzialmente contemporaneo, ma senza la certificazione d’arte che c’è in Ruzante. Ma anche qualcosa di più complicato, visto che c’è la vera e propria Congrega dei Rozzi, costituita nel 1531; e c’è pure un retroterra di tradizione di artigiani senesi che scrivono un pò prima e un pò dopo il 1531, ma sempre *al di fuori* della Congrega (i cosiddetti Pre Rozzi, che qualcuno - per sterile odio verso la cultura positivista che ci ha tramandato questa terminologia - chiama malamente *comici artigiani senesi*, come se i Rozzi veri e propri non fossero anche loro *comici artigiani* o non fossero *senesi*). Oggetto di studio di taluni (più curiosi) italiani di terra di Francia, che continuano ad avere il culto del Rinascimento italiano, e di rari interventi della cultura accademica italiana (spesso però accecati da talune fisime della *ideologia teatrorologica*, e dunque scarsamente produttivi). Il mio antico maestro Giovanni Getto

mi impose, come *pensò*, per mettermi alla prova, più di quarant’anni fa, proprio una tesi di laurea su questo argomento. Gli avevo chiesto di lasciarmi fare una tesi su Pirandello, ma mi disse di no, e rilanciò con questi Rozzi di Siena di cui non sapevo nulla (ma, in verità, nemmeno lui sapeva molto). Interpretai tutto in chiave sociologica, furiosamente protosessantottesca, come era fatale. E quando non trovavo quello che cercavo, mi arrabbiavo anche.

Parlando, ad esempio, di un testo, *Tiranfallo*, di Salvestro cartaio detto Fumoso, incentrato sulla tematica grassocchia del collettivismo sessuale contadino, lamentavo che mancasse “una caratterizzazione sociologica dei contadini colti nella loro condizione di miseria”. Cercavo quello che non c’era, e non vedeva quello che c’era. Un contadino chiede al protagonista Tiranfallo se è riuscito a portarsi a letto la moglie di un terzo contadino, e Tiranfallo risponde “Mi lavorò un tratto un bel cappello / (...) Mi venga ‘l canchar, ma’ viddi el più bello,/ ma non vuol niente adosso”.

Non capii e passai oltre. Ho riletto la commedia qualche anno fa, nell’edizione curata egregiamente nel 1997 da Menotti Stanghellini, bibliotecario della ancora attiva Accademia dei Rozzi (nobilitatasi nei secoli, passata da *Congrega* a *Accademia*). 3

Nelle sue dotte note a piè di pagina lo Stanghellini ha spiegato che il “cappello” che gli aveva fatto la contadinella era un servizio sessuale (cosa cui non avevo proprio pensato) e che l'espressione “non vuol niente adosso” - per me ancora più enigmatica - significa che non voleva amplessi. Lo Stanghellini è un grande cultore di questo teatro. Ha pubblicato finora - nelle edizioni della Accademia dei Rozzi - una quindicina di testi, fra Rozzi e Pre Rozzi, mettendo ogni volta in luce la straordinaria ricchezza di lingua e di immagini di simile produzione. Con sicuro gusto critico ha anche scelto di pubblicare ben tre dei sei testi composti dal Fumoso, che è indubbiamente l'autore più significativo e artisticamente più consistente di tutto questo teatro: il *Tiranfallo*, il *Pannecchio*, il *Batecchio*. Credo che sia tempo che il Fumoso - personaggio di una certa *envergure* - abbia la sua piccola *opera omnia* (comprese le stanze della cosiddetta *Profezia sulla guerra di Siena*, già egualmente pubblicate dallo Stanghellini), possibilmente per i tipi di una casa editrice importante.

Lo Stanghellini è l'unico che abbia il sapere e la passione per fare questa impresa.

C'è stata qualche incursione degli addetti ai lavori della comunità accademica della lingua italiana, ma i risultati non sono stati esaltanti. Nel 2004 è stata promossa dalla Università per Stranieri di Siena una antologia, *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, a cura di Bianca Persiani, dottore di ricerca in Didattica dell'italiano.

Prezioso il saggio introduttivo di Piero Trifone, e certamente utile il lavoro filologico di edizione, ma molte annotazioni contengono imprecisioni o errori, e lo zelo di voler distinguere in scene (essendo alle

prese con testi che spesso manco sono divisi in atti) non è sorretto da adeguata sapienza interpretativa. Tanto per fare un esempio, la scena seconda del primo atto del *Capotondo* del Fumoso vedrebbe in scena - secondo la curatrice - “Coltricione e Biagia. Meia in silenzio”, mentre è assolutamente lampante, alla semplice lettura del testo, che Meia non è in scena.

Dunque coraggio, Menotti Stanghellini: poichè comunque il testo del *Capotondo* c'è, non le rimane che tirar fuori le due commedie restanti del Fumoso, la *Discordia d'amore* e *Il travaglio* (che è poi il capolavoro del Fumoso). Troppo vicino alla metà, ormai, per rinunciarvi. Sono persino disposto a impegnarmi personalmente - per quel poco o nulla che capisco di filologia -, pur di vedere il risultato, che renderebbe onore al Fumoso, ma anche allo Stanghellini.

Il quale è comunque un personaggio. Non solo per quel nome che si porta dietro, segno evidente di una tradizione familiare risorgimentale e garibaldina (dato il richiamo palese a Ciro Menotti), ma anche per le sue incursioni *dinamitarde* nel campo della letteratura, e su cui i colleghi di italianistica dovrebbero pur dire qualcosa (anche una semplice e brutale ma motivata stroncatura), anzichè opporre una tenace *fin de non recevoir*. Penso all'edizione dei *Trenta sonetti realistici* di Rustico Filippi e alle *Nuove proposte testuali e interpretazioni sul "Trecentonovelle"* di Franco Sacchetti (editi entrambi dall'Accademia dei Rozzi, rispettivamente nel 2004 e nel 2005) e al volumetto, recentissimo, *La grande rapina ai danni di Cecco Angiolieri, bisessuale, il nemico di Dante* (Siena, Il Leccio, 2007).

**IL BRUSCELLO
ET IL BOSCHETTO**



*Dialogo rusticale di
PASTINACA e MACA*



*Edizione critica con note e commento
di
MENOTTI STANGHELLINI*



ACCADEMIA DEI ROZZI

**MASCHERATA
DELLA SPOSA**



*Testo critico
note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI*



ACCADEMIA DEI ROZZI

NICCOLÒ CAMPANI

**EGLOGA DEL DANNO DATO
PER LE CAPRE AL CITTADINO**

**EGLOGA DEL PORCELLO
FATTO PER MANA FIORENNA**



*Testo critico
note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI*



ACCADEMIA DEI ROZZI

PIERANTONIO LEGACCI

**LA PIPPA
eglogarusticale**

D I C I T O R I .

Brodachietta Villano.
Marcozzo Villano.
Tonfruconi Villano.
Sgraffignia Villano.
Pippa Fanciulla.

I N S I E N A .

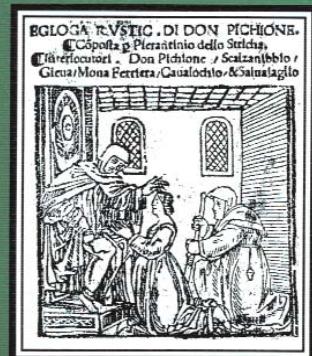
*Testo critico
note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI*



ACCADEMIA DEI ROZZI

PIERANTONIO LEGACCI

DON PICCHIONE



*Note e commento di
MENOTTI STANGHELLINI*



ACCADEMIA DEI ROZZI

CECCO ANGIOLIERI

Sonetti



*a cura di
MENOTTI STANGHELLINI*



ACCADEMIA DEI ROZZI



La veduta delineata da Auguste Deroy, che appare in questa litografia oggi rarissima ed inedita in Italia, rappresenta il panorama di Siena come si poteva osservare da San Domenico nella seconda metà dell'Ottocento.

Le altre illustrazioni che corredano il saggio di Roberto Barzanti nell'intento di offrire visioni di Siena al tempo di John Ruskin e Henry James, sono tratte rispettivamente da: André Peraté, Sienne, Eaux –fortes et Dessins de P.-A. Bouroux, Parigi, De Boccard, 1918 e Le città del silenzio - Impressioni di Ferruccio Scattola, Bergamo, Ist. d'arti grafiche, 1912.

Lezione magistrale tenuta da Roberto Barzanti il 19.10.1992 auspice l'Università per Stranieri, che ne curò la pubblicazione nel proprio ANNUARIO ACCADEMICO (1991/2) al fine di promuovere una riflessione sulla dimensione storica e culturale della civiltà senese. ACCADEMIA DEI ROZZI, condividendo l'intenzione dell'Università per Stranieri, ripropone il saggio, ormai di non facile reperibilità, per estendere a nuovi lettori la possibilità di rivivere gli "sguardi su Siena" di John Ruskin e Henry James nella lucida ed appassionata lettura di Roberto Barzanti.

John Ruskin e Henry James: Sguardi su Siena

di: ROBERTO BARZANTI

Sarà perchè i luoghi della nostra vita sono sempre più stravolti e si allontanano dall'immagine che li ha fissati nella memoria, sarà perchè le città si son fatte, grandi agglomerati metropolitani ma anche centri di medie dimensioni definiti talvolta con seducente faciloneria a misura d'uomo, irrinconoscibili, frantumate da ritmi convulsi, sarà perchè il paesaggio della quotidiana esperienza subisce usura e conta ferite che lo privano di senso: è un fatto che la letteratura di viaggio ha trovato nuova fortuna e conquistato largo ascolto. Sia la letteratura di viaggio come genere invalso e non dotato di particolari pregi, sia quelle pagine di autore, caratterizzate e personali, che riferiscono la percezione degli spazi e degli ambienti, di panoramici scorci e di consueti edifici, ad un tempo irrevocabile.

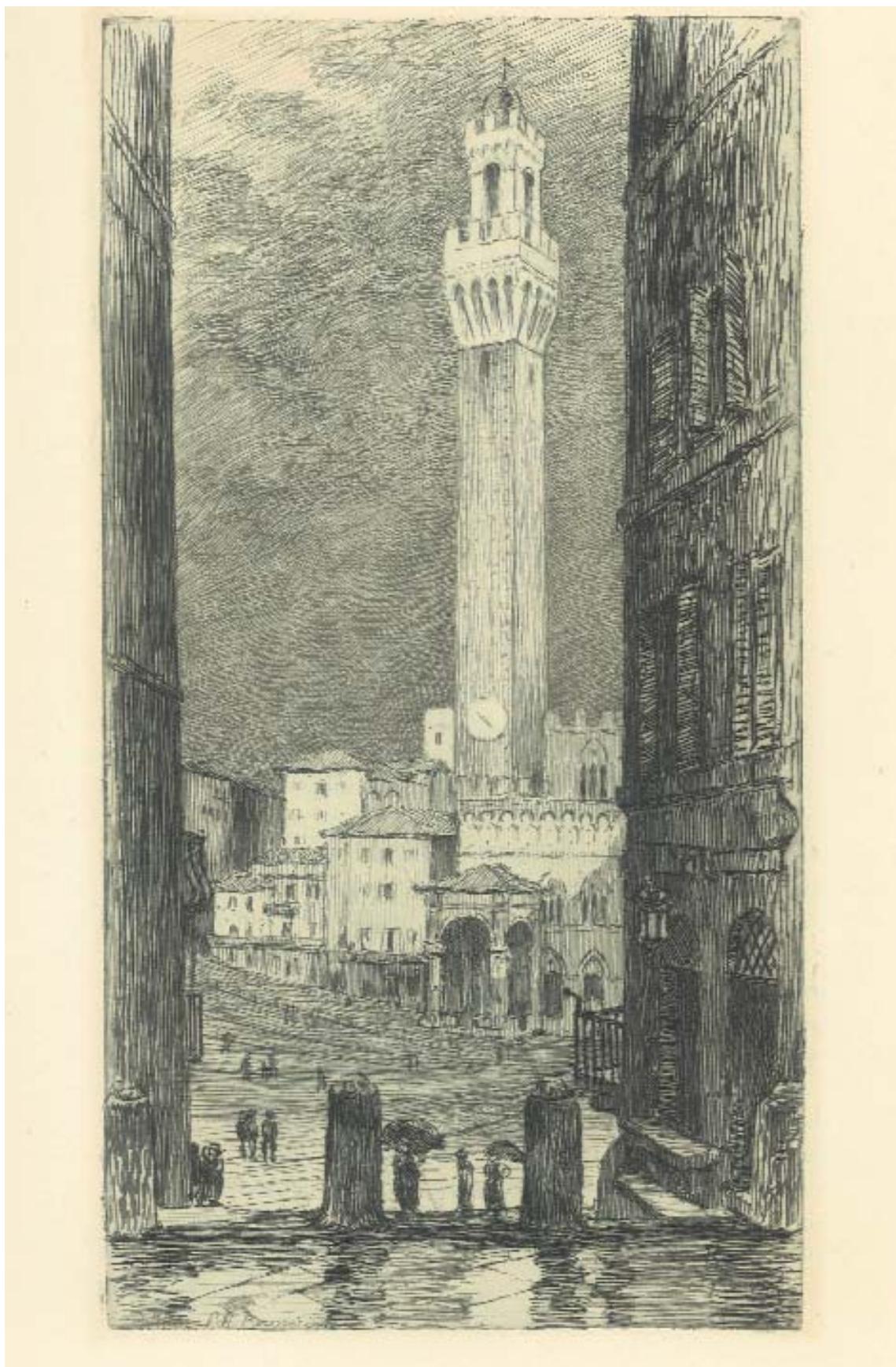
Sulle bancarelle di *bouquinistes* più o meno improvvisati compaiono di frequente guide e guidine, dai nobili e rossi *Beadeker*, collezionati con attenzione all'annata quasi fossero vini pregiati, a più modeste compilazioni erudite dettate da smodato amor patrio. La letteratura risarcisce, così, di mutilazioni e dimenticanze, introduce un filtro tra noi e la realtà, ci fa immaginare ciò che più non esiste, nobilita o riscatta, stimola nostalgia o genera rimpianto. Assolve ad una funzione conoscitiva che nessuno può ragionevolmente disconoscerle. Se una cartina topografica d'epoca sarà utile per

rendersi conto di situazioni e strutture modificati con gli anni o un'eloquente spiegazione dei monumenti ci servirà a ricostruire collocazioni di opere o tratti stilistici, una pagina d'autore andrà piuttosto letta con l'occhio e il cuore al mondo di quell'autore, alla cadenza intensamente soggettiva della sua parola, alle imperiose esigenze di scrittura del suo mondo.

Eppure, soprattutto se il lettore avrà confidenza con le strade, i percorsi, i profili evocati nella pagina - fosse anche spinta al sommo dell'astrazione - sarà inevitabile collegare invenzione e realtà in un difficile esercizio di rispettosa comparazione. Sarebbe gioco balordo degradare, come capita, un passaggio narrativo a didascalia turistica o ritener inoppugnabile testimonianza un divagante elzeviro. Le ragioni della buona filologia sono intoccabili. Tutto sta a sopesare con criterio l'autonomia dei testi, individuando referenze e distanze.

La mediazione delle immagini scritte o dipinte insinua un'altra dimensione nell'esperienza che si ha dei luoghi, li movimenta e li sottrae ai clichés abusati, alla banalizzazione dilagante, ad un onnivoro presente.

Ha scritto Aldous Huxley: "È delizioso leggere sul posto impressioni e commenti di turisti; che hanno visitato cento anni prima di te, con i mezzi di trasporto e i pregiudizi estetici del momento, i luoghi che stai visitando adesso. In questa maniera il viaggio



8 P.A. Bouroux, *Piazza del Campo dopo un temporale* (acquaforte, 1918).

cessa di essere solo uno spostamento nello spazio per diventare anche un'escursione nel tempo e attraverso la storia del pensiero". E anche - possiamo aggiungere - un ingresso nell'immaginario, perduto o indebolito, di culture e sensibilità diverse dalla nostra. Ad un giovane che indagini una città con occhio chiaro e la mente libera da ogni citazione o sovrapposto reticolo di codici figurativi gli spazi si preciseranno con un carico di suggestioni enormemente diverse da quelle provate da chi non può far a meno di appellarsi a prediletti capitoli o a reiterate abitudini. Chi si interessi a ritrovare nei viaggi di altri l'appiglio per allargare i propri o renderli più comprensivi rischia di convertire in aggroviigliato labirinto una traiettoria rettilinea, ma moltiplicherà angolazioni e punti di vista, incontri e scoperte.

In più c'è da considerare che il viaggio fu - e per molti è - cruciale momento formativo, tramite di canonica educazione e le soste costituirono - costituiscono - stazioni che suscitarono arricchimenti, originarono invenzioni, accesero fantasie.

John Ruskin e Henry James sono due personalità talmente forti e dal talento così fecondo da sconsigliare qualsiasi accostamento di comodo. Rileggere insieme alcune delle loro note significa solo meditare su due approcci distinti, di sicuro tra quelli più pregnanti e gravidì di conseguenze per la stessa costituzione di un'immagine di Siena destinata a durare negli anni, forse per la formazione di quella che Franco Fortini ha chiamato la "leggenda" di Siena - ove "leggenda" rinvia anche, ambiguumamente, ad una matrice medievale. Che dati da poco più di cent'anni, che insomma si definisca all'alba del secolo è difficile stabilirlo a rigore. In quel lasso di anni il mito della città turrita e compatta, anacronistica e religiosa, assorta nella rammemorazione della sua trascorsa gloria, si riverbera netto, ma l'incubazione è ben anteriore e precede gli ultimi decenni dell'Ottocento. Rimane il fatto che prima di allora "non è ancora identificabile nella cultura europea una Siena come valore universale o città dello Spirito quali già lo erano Firenze e Venezia. Era una città ancora, non un simbolo. All'origine è certo l'appassio-

nato interesse, soprattutto anglosassone, per l'arte gotica".

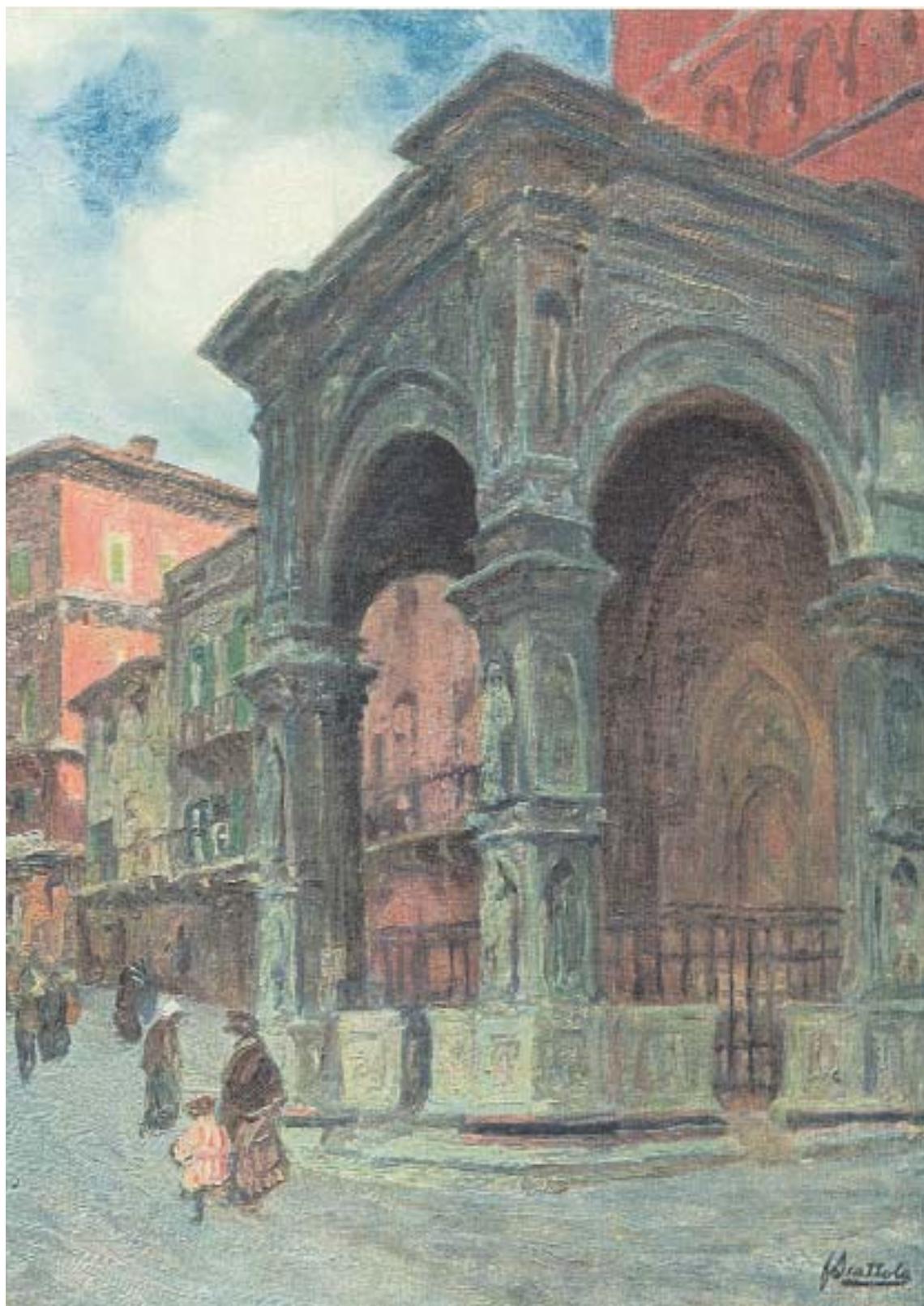
Le date che segnano le annotazioni diastriche di Ruskin (1840) e la nostalgica rivisitazione di James (1909) coincidono quasi con il primo insorgere degli attributi costitutivi del mito e con la fase della sua più matura presa. L'intero arco che sta in mezzo dovremmo ripercorrerlo sulla scorta della splendida silloge curata da Attilio Brilli sui *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, ch'egli propone di continuare e completare. La costellazione di testimonianze, a partire dai primi del Settecento, da M. Guyot de Merville e J.B. Labat fino a Langton Douglas e Schéville, allineerebbe in sequenza - sono esempi - R. Colt Hoare e C. Eliot Norton, E. e J. de Goncourt, Paul Bourget, M. Barrès, H. Taine, Le Corbusier, E. Wharton e Max von Bohen, A.L. Knight, G. Faure, A. Huxley, E. Suarès, i Browning, per giungere a Virginia Woolf e Bernard Berenson, a E.M. Forster, a Muriel Spark.

La colonia anglofona è dominante, ha le sue buone motivazioni. Il giovane John Ruskin merita in questa affollata compagnia il titolo di entusiasta precursore. Instradato verso l'Italia per un risanatore *Grand Tour*, malaticcio e soffocato dalle premure dei genitori, Ruskin cattura con sguardo analitico e attento dettagli e impressioni, registra atmosfere e luci con un'ansia di immediata impaginazione pittorica, ma sottratta alla propensione per un pittresco tutto esteriore che in quegli anni dilagava.

La sua prima pagina, fatale, su Siena è del 23 novembre 1840. Non si rilegge senza avvertire il tono di una meravigliata, attonita scoperta, gli accenti di una catturante iniziazione.

"Sono stato lieto di lasciare la scialba Firenze, sebbene avessi avuto in gran simpatia il nostro *valet de place*, Gustavo, e mi fosse dispiaciuto perderlo... Siamo giunti con un sole radioso, ma un vento pungente mi ha procurato mal di capo nei dieci minuti impiegati per percorrere velocemente le strade che conducono alla cattedrale.

Questa città vale cinquanta volte Firenze: le costruzioni sono più ampie e solide ed hanno in generale una gran quan-



10 *La Cappella di Piazza nell'impressione* di Ferruccio Scattola (1912).

tità di finestre a trifora, veneziane. La piazza è imponente, con una fontana scolpita in maniera delicata in marmo bianco; da un lato della piazza mura arabescate, dall'altro una torre si erge ad una altezza vertiginosa, come quella di Vicenza, contro le nubi purpuree ad oriente”.

A ventun'anni Ruskin non aveva ancora eretto il suo maestoso sistema estetico e morale, prescrittivo e profetizzante. La visione, nondimeno, che trascrive di una Siena invernale, ventosa e ostile, ha d'acchito le cadenze dell'esemplarità. Anzitutto per la secca opposizione estetica a Firenze, uno, dei *tòpoi* che contribuiranno a fissare la leggenda di una città isolata e contemplativa, comunitaria ed essenziale, lontana dalle pompe rinascimentali, dal fervore delle industrie, dalla dura razionalità della politica signorile. Lo stordimento del gracile viaggiatore non sarà classificabile come sindrome da accostare a quella celebre che strinse Stendhal: ha le stigmate di un estatico ciclone. Perchè questa città, che sulla strada dell'addio sarebbe apparsa “su erta collina”, “visibile con perfetta chiarezza” contro il cielo spulito dai venti, proprio come una di quelle stilizzate da tanta pittura medievale tenute dai santi su un vassoio, avvolte da un manto protettivo, tornite come un gioiello di pregiate pietre, ne vale cinquanta di Firenze? Da dove salta fuori una formula che qualche operatore turistico in vena di campanilismo potrebbe degradare ad accattivante slogan? *In nuce* Ruskin coglie alcuni elementi portanti delle sue teorie o della sua poetica, con furia intuitiva. È la continuità del tessuto urbano che lo prende, la scansione decorativa delle trifore: che spia quell'improprio “veneziane”!

Tra gli arabeschi orientaleggianti e la rivelatrice luminosità di un infuocato tramonto, tra lo svettare audace della torre e lo sfondo che sovrasta si stabilisce un rapporto inestricabile: quel rapporto architettura-natura, quella speculare immedesimazione tra artificio e paesaggio che trova nelle variazioni del gotico la sua apoteosi modulabile all'infinito.

È sintomatico che della cattedrale Ruskin esalti l'intreccio di volumi tra finito

e non-finito, il carattere di “splendida rovina”, di imponente rudere del Duomo Nuovo, rimasto a metà nella sua ardimentosa sfida. L'inventario che ricava e consegna al taccuino del suo ansioso vagabondaggio si sofferma sui “motivi floreali” delle colonne, sui “decori floreali” che si aprono come in un intricato, boscoso giardino. Solo le “strisce orizzontali scure” provocano uno sgradito sobbalzo perchè la geometria che inseriscono in un contesto tanto rigoglioso ha una rigidità esterna, contraddice il naturalismo mutevole e pervasivo delle forme, corrompe come nelle cattedrali di Genova e Pisa. Il romanico non poteva incontrare il favore di chi voleva riscontrare nelle modalità costruttive e nei contesti entro i quali i monumenti si incastonavano gli assiomi di un incipiente cammino verso la verità e la bellezza.

Il Duomo senese è “la chiesa più straordinaria che abbia mai veduto in Italia” ed il ricordo accompagnerà il visitatore nel suo lungo giro italiano, poco attratto, appena fuori Siena, dalle Crete che tanta fortuna avranno nel Novecento: quella “fanghiglia chiara a strati sottili”, come scrive con puntualità geologica, gli risulta repellente. Stendhal non aveva usato espressioni più gentili. Traspare un'etica della laboriosità che impedisce di contemplare la campagna elevandola a puro paesaggio dell'anima.

L'ottica preferita da Ruskin ha un'evidente impostazione figurativa e bisognerebbe aggiungere a queste poche chiose in margine ai suoi appunti una rassegna degli acquerelli e dei disegni con cui accompagnò il viaggio: che contribuiscono a inventare scene a lungo persistenti, prospettive durevoli, una tavolozza replicabile.

Non erano passati che quattro anni da quando Viollet-le-Duc scriveva a suo padre l'ammirazione per Siena, “bâtie sur un terrain très inégal, montueux, coupé de ravins, des espèces de petites vallées pénètrent jusqu'à dans la ville, les maisons se dominent les unes les autres, les arbres les entourent, et des monuments originaux et qui se découpent sur un ciel bleu surmontent cet amas de fabriques pittoresques...”. È il passo, celebre, della lettera del 14 ottobre

1836, nella quale la cattedrale, a petto della triste città, appariva “si coquette, si fraiche, si jolie qu’elle peut tenir lieu d’une ville”. La mania del pittoresco si oggettiva per altri codici da quelli ruskiniani, ma nel selvatico intorno delle degradanti colline, nel cielo bleu che abbraccia i profili dei palazzi, nella frenetica gioia decorativa e perfino frivola della fabbrica del Duomo traspare una sensibilità che istituisce non incidentali raccordi con la religione del gotico, intersecata di continuo in Ruskin con una filosofia della vita e della storia. Non più fondale di una sapiente *fiction* teatrale, ma temperie di una spiritualità nuova da riscoprire e predicare, non di rado con inflessioni apocalittiche e anti-moderne. In effetti Siena è un parigma di antimodernità per il suo essere spontaneamente premoderna, per la misura collettiva a cui si ispira, per la religiosità che dichiara sovrana e impetuosa come un inno liturgico intonato a gran voce, bisbigliato come una litania, sillabato con inflessibile fedeltà. Attilio Brilli - al quale sono debitore, lo dico una volta per tutte, di una miriade di osservazioni, riprese da suoi penetranti commenti o registrate da un’amichevole conversazione - ha notato che a Ruskin il gotico “si prospetta come lo specchio più veritiero della natura umana e soprattutto l’antitesi efficace dei prodotti realizzati dalla macchina, impeccabili, uniformi, riproducibili all’infinito di una gelida e alienante stereotipia”. Per questa via l’arte gotica viene intesa “come vero e proprio nucleo ideologico, un modo di vita rimasto insuperato, un esempio etico di libera estrinsecazione della persona individuale e del suo talento, e insieme di cooperazione collettiva, un ritorno alla crescita organica secondo le leggi della natura”. La lettura della dinamica urbanistica come crescita che ubbidisce agli impulsi di un vivente organismo sociale, dalla idealizzazione del lorenzettiano *Buongoverno* alla pagine ormai classiche di Munford, ha nei libri di Ruskin un respiro che attinge dignità etica e contrasta esplicitamente la trivialità antiumana del dilagante industrialismo.

Le città che si squadernano davanti al suo avido sguardo sono città morte e deso-

late, scenari senza vita: la loro lezione sta scritta nel loro silenzio con l’eloquenza di una sottintesa epigrafe. Uno dei libri che Ruskin si portava dietro a mò di breviario è l’*Histoire des Républiques italiennes* di J.C.L. de Sismondi ed eco profondi se ne rinvennero nelle lettere spedite al babbo nel ‘45.

In data 24 agosto afferma convinto che “le città libere hanno molte ragioni per essere repubbliche, ma questo avviene al prezzo di continue gelosie, guerre e sedizioni”. Sismondi non aveva mancato di fermarsi sull’epopea dell’assedio e sulla eroica resistenza dei cittadini che, ritiratisi in Montalcino, “mantennero - cito da una traduzione italiana del 1832 - l’ombra della repubblica senese fino alla pace di Cateau Cambresis”. L’altra guida, più all’occhio che alla mente, tra le molte, è Joseph Mallord William Turner, che Ruskin aveva incontrato per la prima volta di persona il 22 giugno 1840. Quanto grande sia l’influenza che Turner esercita sul giovane ammiratore non è il caso di rammentare. “Allo spazio limitato - scriverà nei *Modern Painters* - e alle forme definite del vecchio paesaggio sostituì la grandezza e il mistero dei più vasti scenari della terra”. Una predilezione che in prima battuta stupisce, se non tien conto della geniale, innovatrice comprensività del pensiero ruskiniano. Nella più tarda memorialistica di *Praeterita* il ricordo di Siena si frange drammaticamente in bagliori che smarginano ogni forma e immergono la città in un’aria di mistica rivelazione: “Quando, tre giorni prima, al tramonto che cedeva ad una notte di tempesta, entrai a Siena, il cielo, con le nubi ancora illuminate dal sole, era tutto d’oro, sereno dietro la porta centrale su cui si leggevano quelle pure, auree parole, ‘Cor magis tibi Sena pandit’, e tra le nuvole, il bagliore dei lampi oscurava le stelle” (19 giugno 1889). Quasi in una rabbiosa e palinodica invettiva senile la cattedrale ora gli pare “assurda”, “eccessivamente adorna, eccessivamente a strisce, eccessivamente agghindata, ed eccessiva nei fastigi”. Non una ritrattazione, ma un ripensamento che scarnifica le tracce dell’esperienza, sacrificandole sull’altare di un rigore esente da concessioni. Il naturalismo divie-



Il candore della Cattedrale in una tempera di Ferruccio Scattola (1912).



14 P.A. Bouroux, *Uno scorcio di via dei Pellegrini* (acquaforte, 1918).

ne esigente al pari d'una regola monastica: "L'architetto dovrebbe vivere poco in città, come il pittore. Mandatelo sulle nostre colline, e fategli studiare là cosa la natura intenda per contrafforte e per cupola".

Per Henry James Siena fu, tra le città toscane, amatissima. Lo provano le pagine di *Italian Hours*, dove son raccolti resoconti che si riferiscono a vari soggiorni e vari anni, il 1872 e '73, il 1882, il 1892, il 1900 ed il 1909 infine. Ricostruendo, nella sua sterminata biografia capolavoro, un soggiorno senese Leon Edel immagina la giornata di questo "pellegrino appassionato". James aveva raggiunto Siena direttamente da Londra, contrariamente al suo solito, il 5 giugno 1892 ed aveva preso alloggio al Grand Hotel Royal, alla Lizza, dove già si trovava Paul Bourget, fresco di luna di miele, con sua moglie Minnie. Le abitudini erano ritmate da orari piacevolmente inflessibili. Alle sei cominciava una lunga passeggiata sotto gli alberi di un giardino brulicante di bella gente e verso i contrafforti della Fortezza dai quali si dominava una vista eccezionale, che in un sol arco si distendeva dal Duomo alla Montagnola in faccia a quelle medesime colline purpuree al tramonto ("purple hills") tanto care a Elizabeth e Robert Browning.

La celebre coppia - si ricorderà - aveva soggiornato a Villa Alberti a Marciano a più riprese, nel 1850 e nell'estate del 1859 e del 1860. Era un pezzo di non fragorosa *belle époque* che allora si metteva in mostra per i viali e si concedeva eleganti divagazioni. La terrazza dell' albergo era un osservatorio unico: vi giungeva attutito il brusio degli incontri mondani e consentiva di astrarsi in assorte meditazioni. La mole bianca della cattedrale era a portata di mano, visibile senza alcun frapposto ostacolo oltre la verde, sapiente geometria di un luogo che aveva da un pezzo perduto funzioni equestri e marziali. Con lo scrittore francese si stabilisce un sodalizio che avrà i suoi riflessi nei capitoli senesi di *Ore italiane* e favorisce itinerari comuni. Il Palio di luglio lo vedono insieme da Palazzo Chigi. Insieme visitano l'Archivio. James approfondisce la sua conoscenza della pittura senese.

La compagnia include poi nuovi arrivi che accrescono con singolari coincidenze la composita élite: ad un certo punto sbuca il conte Primoli, un gallo-romano che unisce anch'egli le due anime tanto affascinanti per l'autore di *Sensations d'Italie*, uscito da poco nel 1890, a Parigi.

Henry James approda all'Europa da americano inquieto, mosso da quel senso del passato dal quale soltanto poteva ricavare l'ambiguo intreccio di dimensioni che dà spessore e qualità all'esperienza discreta dei luoghi. C'è in lui, nell'accostarsi ad una città, nel percorrerne le vie, nel respirarne l'aria "una sorta di ritegno a scomporre e dissolvere lo strato di polvere che si è venuto deponendo ogni dove, ad alterare un equilibrio raggiunto nel sopore dei secoli" (Brilli). Si capisce facilmente l'attrazione per Venezia - che aveva perlustrato con Ruskin "in his pocket" (Edel) - e per l'Italia centrale, per i borghi e le città che serbavano il sentore di una grande storia trascorsa e obbligavano ad ogni angolo a misurare intervalli e decadimento, vestigia delle antiche forme e urto della vitalità contemporanea. Nei luoghi che esibiscono un'accentuata coscienza storica si tratta di "coltivare una relazione con l'oracolo" che oltrepassi le apparenze, induca a scorgere fantasmi e a decifrare enigmi. La sua non è una città-scena ed anche se lo sguardo intende risolversi in visione, in inquadratura, in calcolato accordo cromatico, non per questo l'indagine rinuncia a registrare, dopo, non in presa diretta, facendo sedimentare lentamente impressioni e dettagli, costumi e movenze, dimessi dialoghi e irruzioni del quotidiano.

Affiorano figure e simboli che restituiscono complessità e suscitano una continua trama di confronti, una pungente meditazione su origini e destino: "Questa torre magnifica, la cosa più bella che c'è a Siena e, nella sua rigida struttura, immutabile e splendida come un nobile naso su un volto di non importa che età, simboleggia ancora una dichiarazione di indipendenza di fronte alla quale la nostra, buttata giù ("thrown off") a Filadelfia, sembra aver fatto poco più che cedere irrimediabilmente al tempo. La

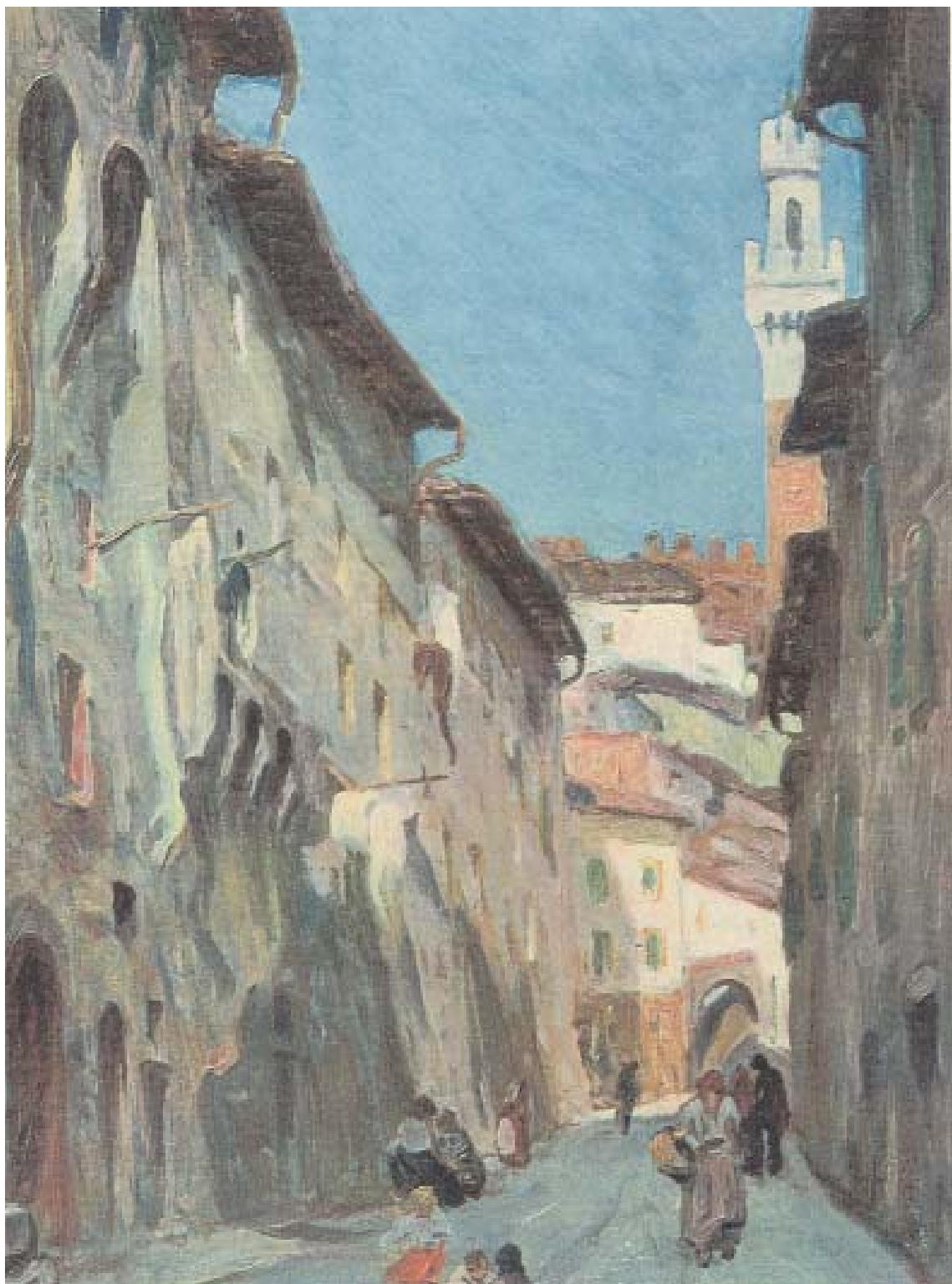
nostra indipendenza si è trasformata in una dipendenza da migliaia di cose tremende, mentre l'incorrotta dichiarazione di Siena ci colpisce perché guarda in eterno al di sopra di quel livello". La simbologia politica misura l'incollabile lontananza dal presente, significa un'esplicita accusa contro la corruzione consumistica della modernità. L'eco di Ruskin è ben percepibile. La delusione di un amaro moralismo è confessata con lucida consapevolezza. Non siamo all'annessione di Siena ad un medievalismo fosco e spiritualista, da reazione armata, non al rancido sentore di un passatismo di comodo. Piuttosto la voce di James intona una canto alla crisi della modernità, rifiutando il rifugio dell'ideologia o la consolante paradigmaticità dei tempi andati.

Ed insieme James legge il Campo nella sua serrata dinamica, tralasciando ogni abusa metafora: ai suoi occhi "ha la forma di un ferro di cavallo dall'ampia curvatura... oppure, per dir meglio di un arco in cui l'alta e liscia facciata del Palazzo Pubblico formi la corda e tutto il resto delle costruzioni l'arco vero e proprio". La metafora del ferro di cavallo, eccentrica e sdrammatizzante, è anche in Bourget. Né conchiglia, secondo l'interpretazione naturalistica, né teatro, secondo la qualificazione che vuol enfatizzare la magnificenza artificiale, il Campo viene ricondotto ad una logica urbanistica di disegno che lega in unità la verticale della Torre ed il semicerchio che sembra esserne sorretto. Nelle dimore intorno si indovinano, si intravedono presenze, che proiettano ombre e segnali. Il passato sovrasta e avvolge, dà dignità e sfrena l'immaginazione. "Altri luoghi - è uno dei punti obbligati dell'inchiesta di James - posson forse offrirvi un sonnolento odore d'antichità, ma pochi lo esalano da un'area così vasta. Ammassata all'interno delle sue mura, su una serie di colli stretti l'uno accanto all'altro, in ogni momento vi mostra in che modo grandioso un tempo ha vissuto; e se ormai la gran parte di quella grandiosità è svanita, il ricettacolo delle sue ceneri è ancora ben saldo". Howells aveva scritto di una città "contratta e avvizzita". Hazlitt di "una bella antica città, assomi-

gliante più a un ricettacolo per i morti che a una residenza per i vivi". Lo scarto tra la smisurata maestosità del passato e la rarefazione del presente diffonde un'aria funebre, insinua un gentile e pietoso disincanto. "Everything has passed its meridian...": questa è la frase chiave sotto la quale inscrivere tutta la narrazione della città di Henry James. Ogni cosa ha oltrepassato il suo meridiano, si colloca nell'ombra declinante di una sera che rivela il mistero e sfuma profili, dando agli oggetti e ai segni il marchio di una conclusa tipicità. "A Siena ogni cosa è senese" aggiunge l'osservatore pudico e cauto. Un'ossessione di autonomistico orgoglio si traduce in una continuità che non ha eguali. La società stretta si bipolarizza in un'aristocrazia "ancora perfettamente feudale" ed in un popolo gravato non di rado da una condizione di miseria.

"Non si può parlare di borghesia; subito al di sotto dell'aristocrazia si trova la povera gente, che è davvero povera": per quanto, consapevolmente o no, James indulga ad un certo schematismo colpisce com'egli colga con ineccepibile sobrietà uno dei tratti tipici della contrastata vicenda di Siena, mai dominata da una stabile e salda classe borghese, in bilico sempre tra un'aristocrazia volubile e rissosa ed un popolo vivace, attaccato ad uno spasmodico sentimento d'identità civica oltre ogni credibile limite.

Come si spiega la strepitosa continuità del Palio se non facendo appello alla "faziosa armonia" derivante dal circuito aristocrazia-popolo, e si direbbe talvolta popolino, da una struttura sociale semplificata, nella quale l'opposizione si sublima in radicata, fiera appartenenza ad uno stesso destino? Le soste del romanziere che non cessa di conquistare nuovo pubblico sono innumerevoli e si rispondono specularmente nei due pezzi di una Siena scoperta con entusiasmo nel 1873 e ritrovata nel 1909 con la sua intatta capacità di trasmettere "un richiamo panico alla sensibilità e alla fantasia". La Cattedrale è immersa in una penombra di toni indistinguibili. La grande piazza si apre "a forma di ventaglio". Il Pinturicchio e il Sodoma attraggono assai più delle Madonne dei tempi d'oro ed il

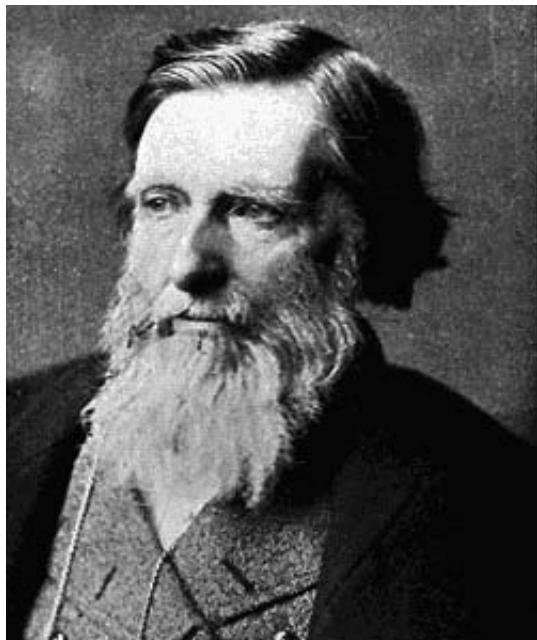


Un'originale, coloratissima visione di via Duprè ripresa da Ferruccio Scattola (1912).

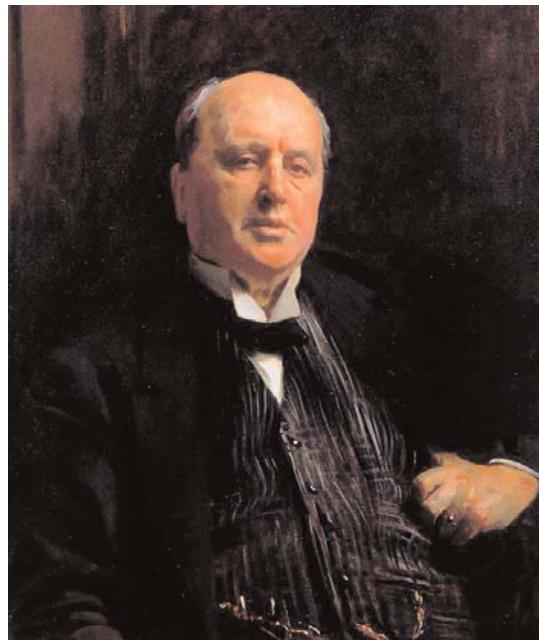
viaggio verso Monte Oliveto in mezzo all'“arida desolazione” delle Crete non ha nulla di fastidioso. La scarna nudità di quella scena da anacoreti è finalmente innalzata ad un contrappunto tutto psicologico. Il convento in rovina è custodito da un quieto, biblico abate - lo stesso che sbalugina nelle pagine, correve e infarcite di melensa letterarietà, di Bourget -, che sta sulla soglia di un rigoglioso giardino fiorito. Al termine di un fantastico itinerario iniziatico egli incontra “il provocante miracolo della vita e della bellezza”. L'uomo dei nostri giorni non sa più dare un'anima ai luoghi. Può progettare parchi perfetti - secondo il distaccato pessimismo tutto laico, né profetico, né apocalittico di James -, ma non infondere “un'anima che appare in tempi suoi propri e che ha bisogno di troppo per crescere”. Appare quando appare, non ubbidendo ad alcuna necessità, ad alcuna determinazione di volontà progettuale. Il transito di chi ha vissuto nelle case e nei palazzi, nelle strade tortuose e trafficate e nella campagna che la notte, come quella scrutata al ritorno da San Gimignano, si punteggia

giano di lucciole, ha lasciato traccia. Il pellegrino rintraccia nelle forme sopravvissute i durevoli segni di una vita che non s'è consumata del tutto. Qui stava il valore del viaggio dentro l'eccitante labirinto delle città europee: una ricerca assidua di forme e parole, una resurrezione di volti e di età.

Tra tante clamorose e retoriche celebrazioni dei cinquecento anni dalla cosiddetto scoperta del Nuovo mondo possiamo congedarci da un autore che intraprese una rotta inversa e non si finisce mai d'apprezzare per il suo desiderio d'intelligenza del genio riposto in terre e spazi del Vecchio Continente, ripetendo una raggiante e divertita domanda a effetto: “... il passato sembra aver lasciato un notevole sedimento, un aroma, un'atmosfera. Questa presenza fantasmatica non rivela segreti, bensì suggerisce di provare un pò ad indovinare. Che cosa si è fatto e detto, qui, lungo tutti questi innumerevoli anni, che cosa è capitato e cosa si è sofferto, cosa si è sognato o di chi si è disperato? Sciogliete l'enigma, se potete, o se lo ritenete consono alla vostra ingenuità”.



18 John Ruskin.



Henry James.

L'esposizione al Santa Maria della Scala della grande collezione archeologica Bonci Casuccini ha rappresentato un evento culturale di qualità e di notevole interesse, non solo per gli etruscologi, che la nostra rivista ha voluto testimoniare con due saggi, rispettivamente di Debora Barbagli, l'attenta studiosa dell'antichità che dirige il Museo Archeologico Senese, e di Nicolò Casini, agli antenati del quale va il merito di aver ben coltivato, con le loro tenute dell'agro chiusino, un'ardente e proficua passione per l'archeologia.

La famiglia Bonci Casuccini e l'archeologia.

Note sulle vicende collezionistiche all'origine di una mostra

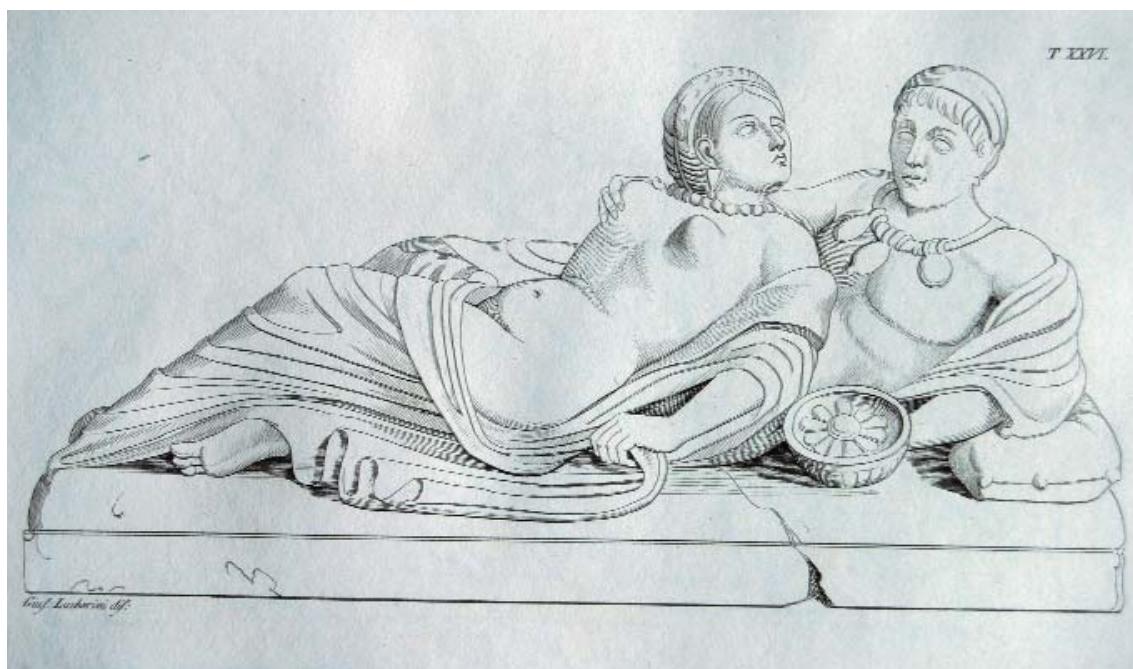
di: DEBORA BARBAGLI

“...molte cose sono mutate, anche nel settore degli scavi archeologici, dal tempo fortunato nel quale i vecchi componenti della Famiglia Bonci-Casuccini avevano compiuto quei rinvenimenti, che avevano destato stupore e apprezzamento in tutto il mondo della cultura.”

Libro De' Ricordi e Memorie di Casa Bonci

Le vicende delle famiglia Bonci Casuccini costituiscono un insieme di

straordinario interesse che coinvolge aspetti diversificati, dalla storia del territorio, al collezionismo archeologico, alla storia dell'arte. Per la storia della ricerca archeologica il nome richiama subito alla mente una delle più importanti collezioni di antichità etrusche messe assieme nella prima metà dell'Ottocento. Accanto ad elementi comuni con altre vicende collezionistiche e con l'antiquaria ottocentesca, la storia della famiglia e del materiale archeologico ad essa legato presentano, come vedremo, caratteri



Riproduzione di coperchio di urna con coppia recumbente (IV sec. a.C.) dall'Etrusco Museo Chiusino, (ex coll. Bonci Casuccini).



Riproduzione di lebete in bucchero dall'Etrusco Museo Chiusino, (ex coll. Bonci Casuccini).

peculiari per l'approccio dei diversi componenti al recupero di antichità e per le connesse implicazioni nel rapporto con l'antico. Almeno due grandi figure spiccano, infatti, a distanza di poco più di un secolo, nello stesso ambito familiare per il contributo dato alla conoscenza dell'archeologia chiusina.

Iniziatore della celebre collezione fu Pietro Bonci Casuccini (1757-1842), unico figlio di Dionisio e Lucrezia Sonnini, presto affiancato al padre nella gestione dei territori granducali a quest'ultimo affidati. Una larga parte della vita di Pietro fu pertanto impegnata nelle attività gestionali, in cui dimostrò da subito grandi capacità, tanto da poter incrementare in maniera considerevole sullo scorso del secolo le proprietà di famiglia, contribuendo peraltro alla ripresa economica non solo delle sorti familiari, ma anche dell'area chiusina. Nel 1792, egli ottenne dal granduca Ferdinando III di vedere iscritta la famiglia nel Libro d'oro della Nobiltà Senese e, negli anni successivi, ricoprì importanti incarichi nella vita politica chiusina (fu Gonfaloniere di Chiusi

nel 1815-1816 e poi di nuovo dal 1824 al 1828). L'interesse per l'archeologia, che occupò prepotentemente gli ultimi quindici anni di vita di Pietro, nacque in modo abbastanza casuale e tardivo: i vasti possedimenti di famiglia, che alla morte di Pietro comprendevano quasi 1400 ettari, erano interessati infatti dalle più importanti necropoli dell'antica Chiusi. In uno dei poderi, noto come il Colle, nel 1826 furono riportate alla luce due camere ipogee: una di queste, già violata, conservava però ancora al suo interno il celebre sarcofago di alabastro di Hasti Afunei (ultimo ventennio del III sec. a.C.) che, a buon diritto, può essere quindi posto all'origine della collezione. Sulla scorta di questa scoperta, gli anni successivi furono da Pietro Bonci Casuccini dedicati ad estensive ricerche di materiale archeologico, che il nobile volle raccogliere nel palazzo di famiglia in via Mecenate a Chiusi, dando vita ad un vero e proprio 'museo' Casuccini.

Se in un primo momento la collezione non si distinse dalle altre, cospicue, allora esistenti a Chiusi che secondo il gusto antiquario dell'epoca si concentravano sul singolo manufatto (soprattutto bronzetti o statuette votive, iscrizioni, urnette, monete, vasi dipinti o di bucchero), ben presto l'importanza dei materiali recuperati fecero della collezione di Pietro Bonci una delle più importanti raccolte allora esistenti. Estese indagini condotte nella necropoli della Pellegrina, al podere il Colle, alla Marcianella, a Poggio Montollo, Bagnolo e, da ultimo, a Poggio Gaiella, permisero di mettere assieme un patrimonio archeologico unico, che comprendeva cippi e urnette cinerarie in pietra fetida, ceramica attica di straordinaria qualità, buccheri, ceramica etrusca figurata, sarcofagi e urne ellenistiche in alabastro, travertino e terracotta, bronzi etc. L'aumentare del materiale, del resto, costrinse il collezionista ad ampliare il suo museo, per il quale chiese ed ottenne dal comune di Chiusi di poter costruire una nuova porzione attigua alle sale già esistenti. Tra le scoperte più significative degli anni Trenta dell'Ottocento è senza dubbio da annoverare quella della celebre tomba



Corredo da tomba a ziro rinvenuto in località Ficomontano, metà VII sec. a.C. Ex coll. di Emilio Bonci Casuccini.

dipinta, scoperta nel 1833 sempre presso il podere il Colle. La tomba (secondo quarto del V sec. a.C.), con la porta di travertino a doppio battente ancora funzionante, era costituita da un lungo dromos di accesso, due piccole celle semicircolari laterali, un ampio atrio e la camera sepolcrale vera e propria. Le pitture, sulla zoccolatura in alto, presentavano il repertorio usuale della pittura funeraria: gare atletiche in onore del defunto, banchetto e scene di danza; queste ultime però, diversamente dalle altre tombe dipinte del territorio, correvarono sulle pareti della camera sepolcrale. Riproduzioni delle pitture della tomba furono dal Bonci collocate nel suo museo, mentre anni più tardi esse entrarono a buon diritto nei grandi cicli parietali riprodotti ad uso dei maggiori musei esistenti (nel caso specifico la prima richiesta fu del Museo di Bologna).

Molti dei reperti della collezione di Pietro erano inoltre stati pubblicati, a partire dal 1829, nell'Etrusco Museo Chiusino dai suoi possessori pubblicato, voluto dallo stesso Bonci e da altre famiglie di collezionisti chiusini (quali i Mazzetti, i Sozzi e i

Nardi Dei), che comprendeva oltre duecento tavole di materiali. Gli ultimi anni di vita di Pietro furono interessati dallo scavo dell'imponente complesso funerario di Poggio Gaiella, di cui però non vide la fine, per la scomparsa avvenuta il 12 gennaio 1842. Alla morte del fondatore, il figlio Francesco, a cui fu concessa la nomina a socio onorario dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica, non proseguì direttamente gli scavi, ma preferì affidarli ad un'altra personalità di spicco nell'ambito della storia archeologica, Alessandro François, che operò soprattutto nei poderi il Colle e la Pellegrina. Tra le poliedriche personalità della famiglia Bonci Casuccini, il figlio di Pietro si distinse infatti per la spiccata passione per la musica, che lo portò a comporre, tra l'altro, un'opera sul libretto de *La Gazza Ladra*.

Alla morte di quest'ultimo, i due figli, Ottavio e Pietro, decisero però di porre in vendita la collezione, per ovviare alle mutate condizioni economiche familiari. L'affare non fu affatto semplice, visto il delicato momento storico e la considerevole somma



Un pregevole bassorilievo scolpito sull'urna di alabastro proveniente da una tomba chiusina (ex Coll. Bonci Casuccini).

chiesta dagli eredi; la collezione fu proposta anche a musei stranieri (Germania, Inghilterra, Francia), ma l'intervento del governo italiano appena formato, anche se non portò all'acquisizione della collezione, evitò il trasferimento all'estero. Fallita la possibilità di un acquisto in ambito toscano, nel 1864 furono attivate complesse trattative che portarono nel 1865 alla vendita della collezione al museo archeologico di Palermo, per la somma di 35.000 lire; i materiali furono trasferiti in casse a Livorno e di lì imbarcati alla volta della città siciliana, dove trovarono ubicazione, tra 1868 e 1869, nell'ex Casa dei Padri Filippini dell'Olivella, ancora oggi sede del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas".

A Chiusi, intanto, i pochi materiali archeologici rimasti presso la famiglia, andarono a costituire uno dei nuclei fondanti del nuovo Museo Civico di Chiusi, inaugurato nel 1871 e ubicato in origine negli stessi locali di via Mecenate che avevano ospitato la collezione di Pietro. Il ricordo di questi materiali e, secondo la testimonianza di Bianchi Bandinelli, la passione disinteressata e l'amore per il materia-

le archeologico spinsero Emilio Bonci Casuccini (1876-1934), figlio del Pietro responsabile della vendita della collezione e pronipote del Pietro che ne era stato l'iniziatore, ad intraprendere nuovi scavi nei terreni di famiglia e a dare vita ad una seconda collezione, che si caratterizza per i criteri 'nuovi' con cui venne messa assieme. Emilio, infatti, annotava i materiali recuperati e soprattutto le associazioni dei reperti e i contesti di provenienza, dimostrando così una sensibilità inusuale verso una ricerca archeologica che non fosse più soltanto recupero di oggetti esteticamente ammirabili, ma anche e soprattutto attenzione al luogo e al contesto di rinvenimento. Il felice connubio con Ranuccio Bianchi Bandinelli, che negli anni Venti del Novecento redigeva la tesi di laurea sulle necropoli chiusine, ha costituito un apporto fondamentale per la conoscenza dell'archeologia chiusina. Lo stesso Emilio, del resto, aveva stilato un elenco per provenienza dei materiali da lui recuperati; Bianchi Bandinelli, partecipe alla campagna di scavo condotta nel 1924 alla Marcianella, inserì i risultati delle indagini nella pubbli-

cazione della tesi di laurea Clusium. Allo stesso archeologo senese, del resto, si devono i due necrologi esistenti di Emilio, morto nel 1934: un primo, rimasto inedito ma conservato nell'Archivio Bianchi Bandinelli e un secondo, ridotto, pubblicato in *Studi Etruschi* del 1934.

La collezione di Emilio era stata raccolta presso la villa della Marciarella, costruita tra il 1905 e il 1910 dal fratello di Emilio, l'ingegnere Guido Bonci Casuccini. A meno di un ventennio dalla morte, nel 1953, il materiale fu venduto dal figlio Alessandro, seppur con profondo rammarico, al museo archeologico di Siena, dove è tuttora conservato; la collezione numismatica era stata precedentemente ceduta al Monte dei Paschi di Siena. Le vicende collezionistiche o comunque strettamente connesse con l'archeologia della famiglia non si esauriscono qui. Accanto al prezioso documento costituito dal Libro De' Ricordi e Memorie spettanti alla Casa di Me' Dionisio- Memorie di Casa Bonci, infatti, il grande evento espositivo che ha coinvolto enti e istituzioni (Comune di Siena, Comune di Chiusi, Istituzione Santa Maria della Scala, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Regione Siciliana, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", Fondazione Monte dei Paschi) e che ha per la prima volta riunito i materiali delle due collezioni Casuccini, riportandoli temporaneamente tra Siena e Chiusi, ha permesso di attingere ancora una volta alla ricchezza di storia e alla disponibilità degli eredi Casuccini.

Nota bibliografia

O. e P. Bonci Casuccini, Catalogo dei Monumenti Etruschi esistenti nel Museo Casuccini, Siena 1862.

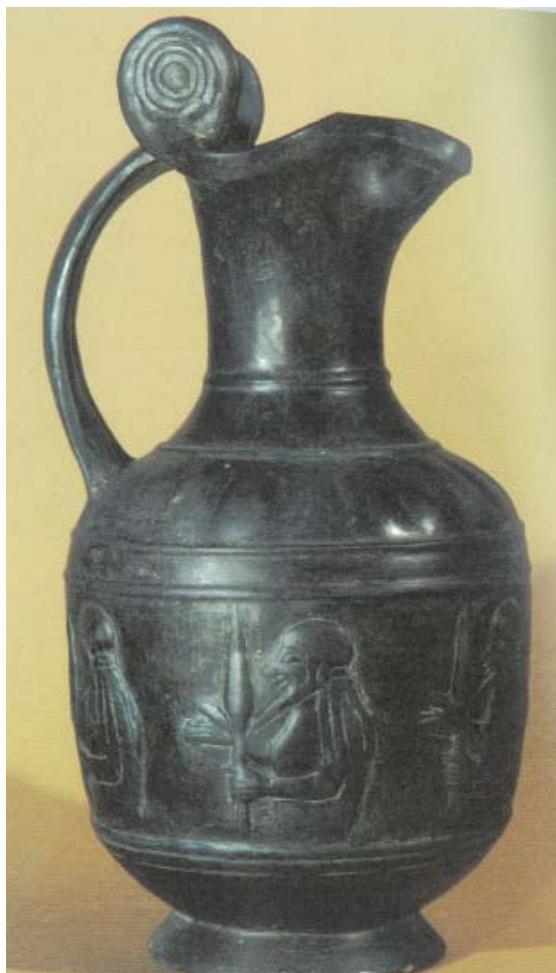
AA. VV., La collezione Casuccini. Storia della collezione Ceramica ellenistica, Roma 1993.

AA. VV., La collezione Casuccini. Ceramica attica, ceramica etrusca, ceramica falisca, Roma 1996.

M. Iozzo-F. Galli (a cura di), Museo Archeologico Nazionale Chiusi, Chiusi 2003.

G. Paolucci, Documenti e memorie sulle antichità e il museo di Chiusi, Pisa-Roma 2005.

D. Barbagli-M. Iozzo (a cura di), Chiusi Siena Palermo Etruschi La collezione Bonci Casuccini, cat. mostra, Siena 2007.



Oinochoe di bucchero nero proveniente da Chiusi (Ex coll. Bonci Casuccini).

Tra agricoltura e mecenatismo: la passione antiquaria dei Bonci Casuccini nei ricordi di famiglia

di: NICOLÒ CASINI

Mi piace dare valore assoluto, quasi religioso, al proverbio latino “ognuno è fabbro della sua fortuna”. Se questa premessa è vera risulterà che le collezioni Bonci Casuccini attualmente in mostra al Santa Maria della Scala sono lì anche per merito mio. Non solo: un

secondo evento per me fortunato è che questa mostra abbia avuto luogo in una fase della mia vita in cui il desiderio di guardarsi indietro è maggiore di quello volto alla costruzione del futuro.

Non ho né titolo né capacità per parlare da



24 Particolare del ritratto di Pietro Bonci Casuccini, padre di Emilio, realizzato da A. Viligiardi nel 1906.

storico dell'arte degli scavi intrapresi dai miei antenati in agro chiusino: mi diverte raccontare i Bonci Casuccini, il loro lavoro imprenditoriale ed intellettuale con l'affetto di chi di quella famiglia è parte. Mia madre era infatti Chiara Bonci Casuccini: figlia di Emilio, sorella di Alessandro e pronipote di Pietro. Gli etruschi in famiglia sono sempre stati compagni di viaggio viventi, presenti, studiati. Un vecchio amico di mia madre la chiamava "il Lucumone" riconoscendone così sia l'etnia che il carisma.

Della famiglia si hanno notizie fin dal 1600. Un Dionisio Bonci, bisnonno di Pietro, era già un notabile chiusino. Un suo figliolo monsignor Michelangelo Bonci ebbe notevole intimità con il cardinale Chigi; quando quest'ultimo assunse al soglio pontificio come Alessandro VII ne divenne il cameriere. Il fatto portò notorietà e potere alla famiglia il cui status sociale ed economico si accrebbe sostanzialmente.

Pietro nacque dunque in una famiglia rispettata, ma che viveva un momento di non particolare fortuna economica.

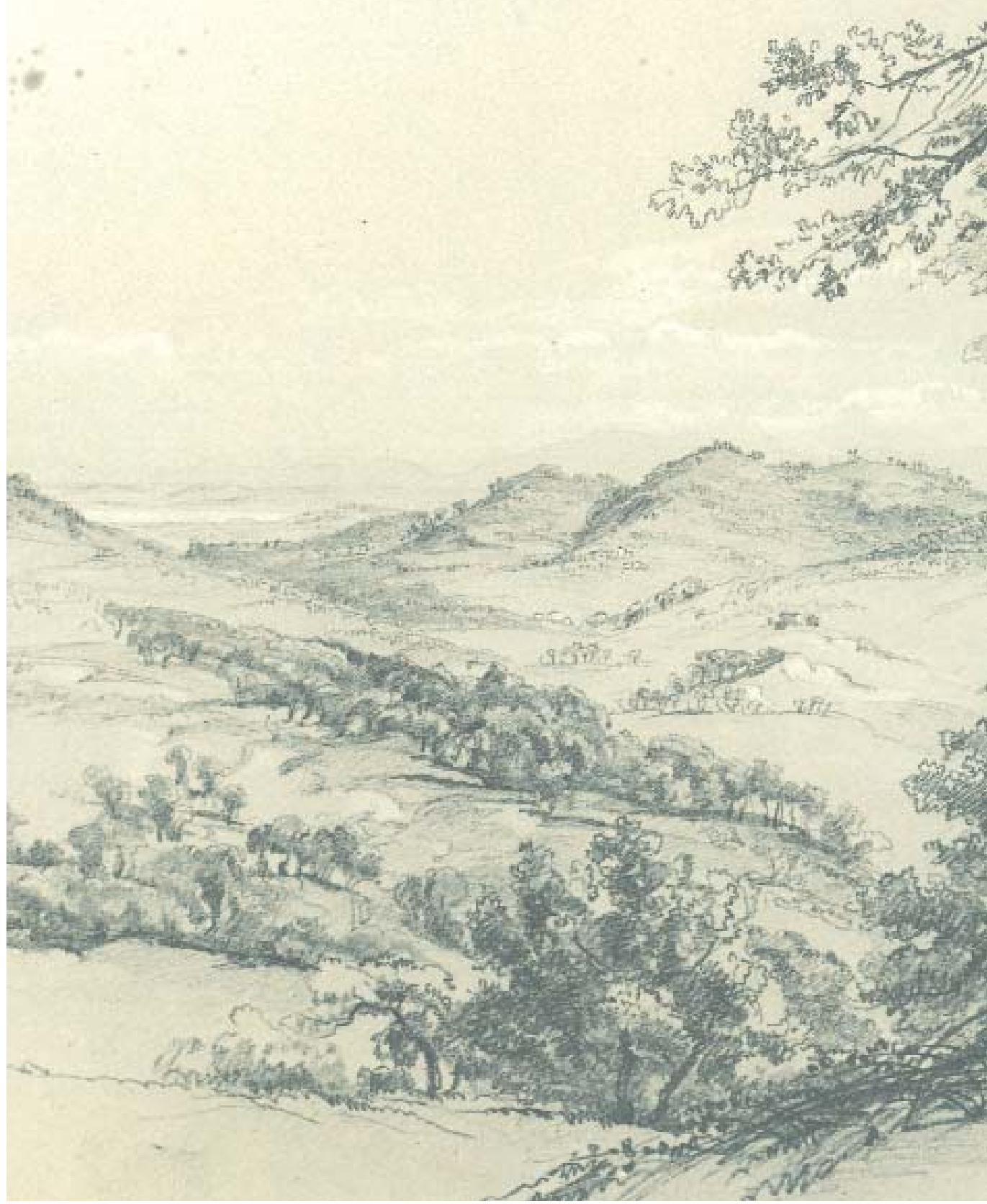
Uomo di personalità prorompente e di instancabile attività cominciò la sua vita operativa giovanissimo; si sposò a sedici anni, ebbe 12 figli e trovò nei suoi 85 anni di vita il tempo di dedicarsi a numerosi e differenziati campi di attività. Sfruttò con intelligenza la lungimiranza politico – economica del granduca Pietro Leopoldo che promulgò una legge secondo la quale i terreni provenienti dalla bonifica di paludi sarebbero diventati di proprietà di chi avesse effettuato i lavori necessari a renderli coltivabili. Attorno ai laghi di Chiusi e di Montepulciano, Pietro bonificò vaste aree ed aggiunse superfici importanti ai terreni già in proprietà della famiglia. Al momento della sua successione (i documenti sono nell'archivio di famiglia)

lasciò agli eredi oltre 5000 ha di terreno. Bonificò anche l'area sulfurea di Chianciano Terme, ne capì il valore ma ne giudicò antieconomico lo sviluppo. Quelle sorgenti paludose si chiamavano anche allora "dell'acqua santa" a testimonianza della loro notorietà. Pietro fece un'operazione di marketing; le cedette in donazione al Granduca e si servì di quel dono come di un cavallo di Troia, per interagire con le autorità amministrative di Pietro Leopoldo.

Ottenne così numerosi appalti il più importante dei quali fu quello che gli consentì di costruire la strada tra Sarteano e Chianciano, strada tuttora in essere.

Le sue ricchezze ed il suo potere gli consentirono di avere un piccolo esercito a disposizione, la sua vitalità lo spinse a comandarlo. Quando lo stato pontificio cadde nelle mani di Napoleone e divenne Repubblica Romana, Chiusi si trovò ad essere città di confine fra due mondi che intendevano i sistemi di governo in maniera contrapposta tra monarchia e repubblica. Ci furono notevoli tensioni militari. Pietro, realista, ed il suo piccolo esercito si scontrarono con le armate filonapoleoniche e repubblicane di stanza nella vicinissima Città della Pieve. Divenne una spina nel fianco di quella guarnigione, tanto da spingerne il comandante a siglare con lui una specie di trattato di pace. Il Granduca negò ogni valore a quell'accordo, ma la notorietà e la stima di cui Pietro godeva, consentirono al Nostro di mantenere tutti gli incarichi di rappresentanza che esercitava nella città di Chiusi.

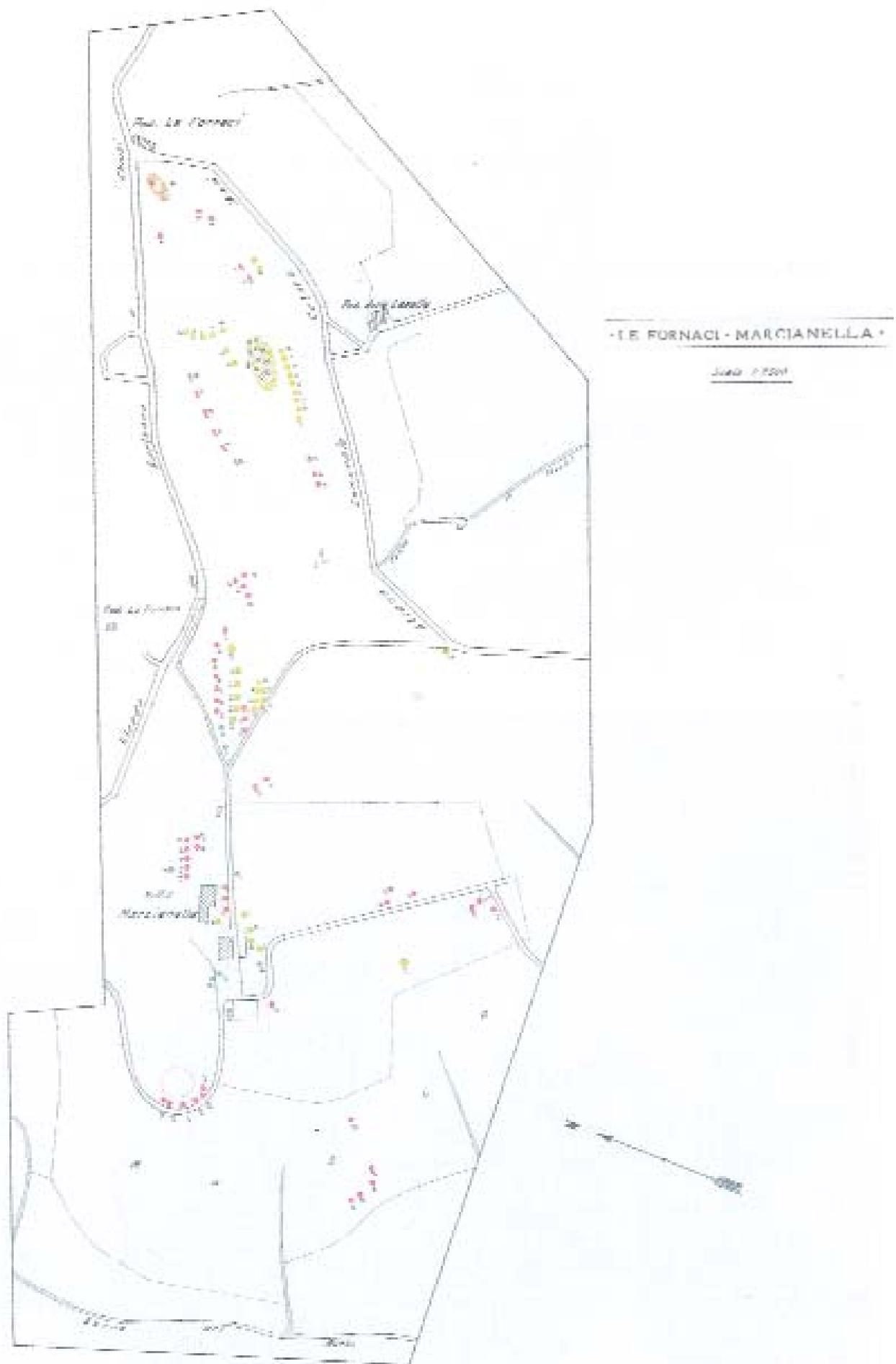
L'incontro di Pietro con gli etruschi avviene alla fine degli anni 20 dell'800. È un incontro casuale ma folgorante. Pietro si imbatte in una prima tomba, in una seconda, in una terza ed è stregato dalla bellezza, dall'intrigo, dalla suggestione del loro contenuto estetico



26 Una veduta delle colline chiusine ripresa da Samuel James Ainsley, pittore e appassionato di storia antica che verso la metà del XIX secolo



ec. visitò l'importante area archeologica con il celebre etruscologo George Dennis.



28 Tenuta della Marcianella: azienda agricola e sito archeologico.

e storico. Comincia a scavare sistematicamente, assembla un'enorme quantità di reperti, decide di dar loro una collocazione adeguata erigendo un edificio destinato a museo. Alla sua morte la collezione è diventata straordinaria per qualità e quantità. Ma si sa: "i padri dio fanno i figlioli crocifissi". Così il figlio (su dodici) che occupa la poltrona del padre, non ha grande interesse all'etruscologia e agli scavi. Non è né stupido né fannullone; si laurea in Medicina, ma la sua vera passione è la musica. I più famosi etruscoli del mondo cercano di coinvolgerlo, ha rapporti con loro, ma la fiamma non si accende. La frammentazione del patrimonio paterno tra gli eredi, pur consentendogli notevole agiatezza, lo pone in uno status economico assai meno ricco di quello del padre. Decide di vendere la collezione che gli sembra costosa ed ingombrante e fra la composizione di un'opera e di un inno sacro, si mette in contatto con i più celebri musei del mondo. Offre al Louvre a alla National Gallery i risultati degli scavi paterni senza successo.

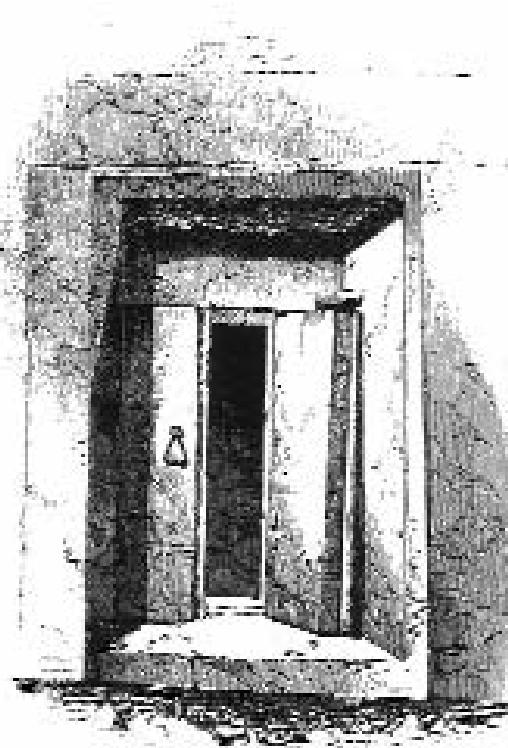
Sarà solo dopo la sua morte che i suoi due figlioli Ottavio e Pietro (il mio bisnonno) venderanno allo stato italiano la collezione venuta in loro possesso.

Siamo nel 1865, l'unità d'Italia è stata da poco proclamata e la necessità di mescolare le differenti culture fiorite e fiorenti nel paese, fa parte di un disegno politico intelligente e condivisibile: così anche per l'interessamento di un mecenate siciliano la collezione finisce in un museo di Palermo da dove non si sposterà più fino alla mostra oggi presente al Santa Maria della Scala.

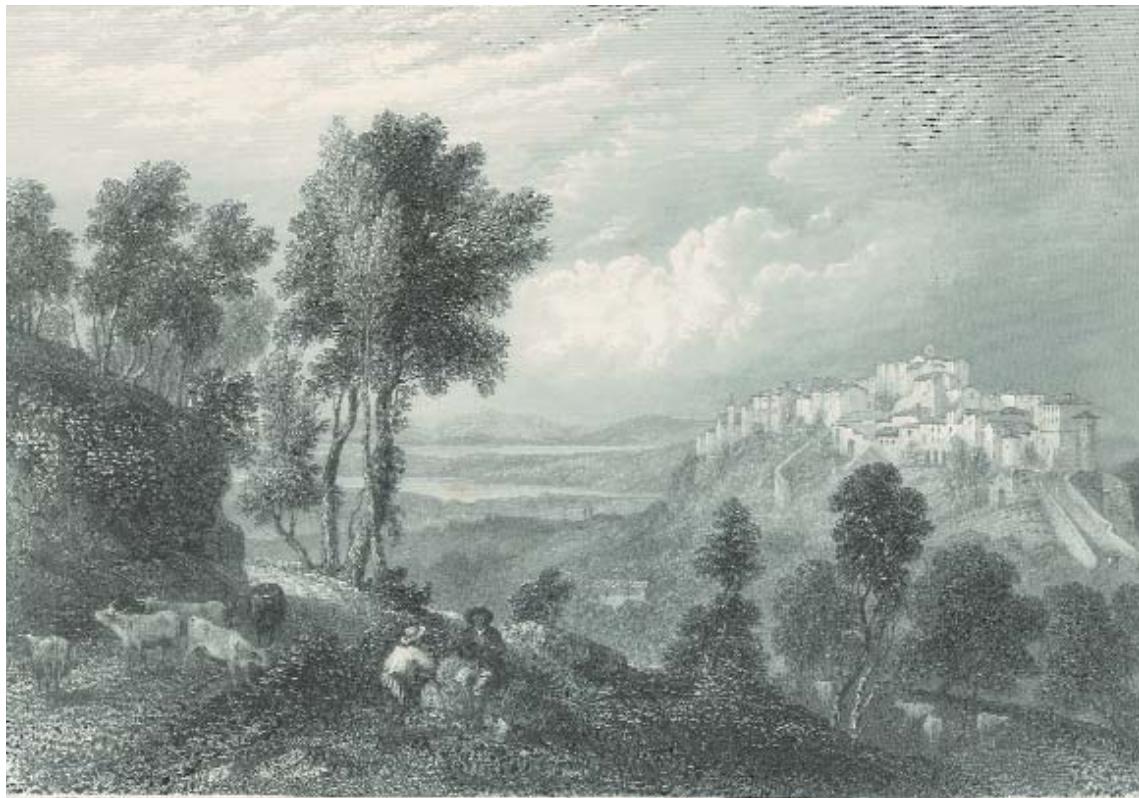
Il mio nonno Emilio nasce nel 1876, la collezione è già stata venduta e per lui rappresenta solo un pezzo di storia della famiglia. Colpevolizza il padre per la cessione e la rea-

zione più logica e nobile gli sembra quella di scavare di nuovo e di procacciarsi così una nuova collezione. È uomo di grande cultura scrive in latino e la sera una delle sue letture preferite sono "Le vite" di Plutarco. In greco, naturalmente. È fortunato ad imbattersi in Ranuccio Bianchi Bandinelli studente di lettere. È abile nel cavalcarne l'ingegno e nel servirsi di quel prolifico cervello. Il taglio modernissimo che darà alla sua collezione è anche conseguenza di quell'incontro.

Emilio muore nel 1934; di lì a poco la guerra sconvolgerà il mondo. Le persone e le cose della famiglia subiranno un attacco feroce ed irreparabile. Mio padre muore in Russia, lo zio Sandro è prigioniero in Germania da dove ritornerà con una malattia che lo segnerà per il resto della sua vita. La sua voglia di lottare è affievolita dalla salute incerta. Al suo rientro in Italia il clima politico gli fa



L'ingresso della tomba del Colle Casuccini in una stampa ottocentesca.



Una pittoresca veduta di Chiusi nell'incisione di William Brockedon (1847).

temere che il paese scivoli nell'area di influenza sovietica; se questo succedesse potrebbero verificarsi violenze tali da mettere in pericolo l'integrità fisica della collezione del padre.

Decide così di cedere allo stato la collezione in questo assecondato dal parere di sua madre e di sua sorella; anche a loro sta a cuore che la collezione ed il lavoro di Emilio trovino perenne visibilità e testimonianza.

Emilio si dedica anche alla numismatica; comincia con le monete etrusche e romane ma ben presto allarga il suo interesse alla raccolta di monete italiche e della repubblica senese. Anche in questo settore Emilio raggiunge traguardi di grande rilievo. La sua collezione sarà studiata e pubblicata dai più noti esperti nel mondo [Corpus Nummorum Italicorum (1910), Dattari (1901), Mattingly

(1926), Haeberlin (1910)].

Alessandro continua con importanti addizioni le ricerche paterne. Le monete aumentano in qualità e quantità fino al 1969 quando un furto ne decimò l'essenza; quelle residue (347) furono cedute al MPS nel 1978 da Alessandro stanco e malato.

Vorrei che da queste note emergesse l'affetto e la stima per la famiglia dalla quale provengo. La mia gratitudine è immensa; il lavoro di generazioni ha facilitato la mia vita e l'ha resa più interessante ed attiva. Rileggo volentieri le parole che il nonno aveva scritto sul registro d'ingresso alle sue collezioni come se mi fossero rivolte “Piaciati o visitatore benevolo di scrivere in queste carte il tuo nome a reverenza delle antiche memorie qua raccolte e pur sii certo che dell'atto cortese l'ospite grato serberà sempre ricordanza”.

Palazzo Bargagli in piazza delle Erbe

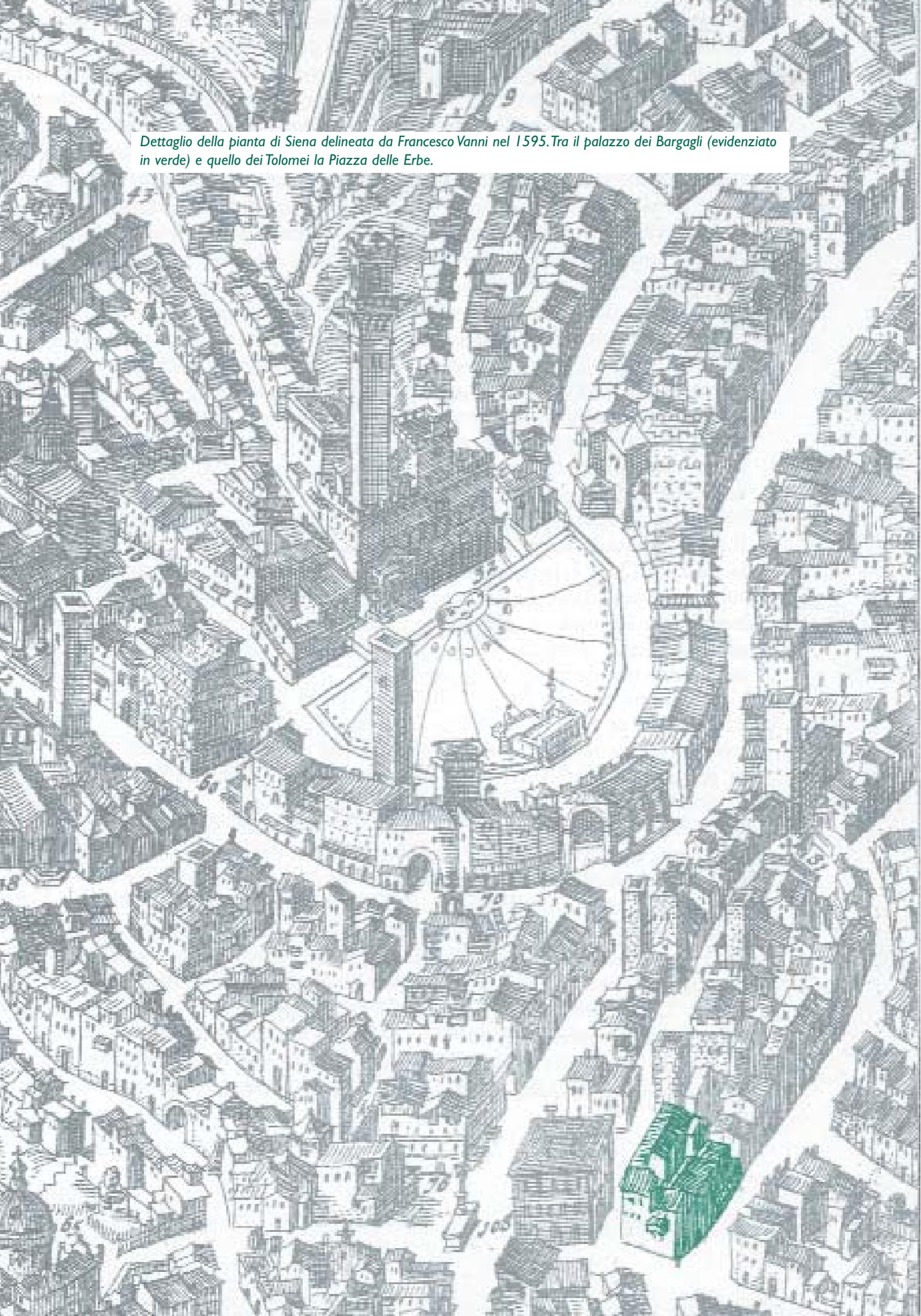
di: PATRIZIA TURRINI, con la collaborazione di LUCIANA FRANCHINO

Palazzo Bargagli, descritto all'attuale partecella catastale 286 del foglio 131 del Comune di Siena, occupa un lungo tratto di via delle Terme, l'intero lato destro del vicolo della Rosa e si affaccia con il suo prospetto più rappresentativo su via dei Termini: qui la facciata è composta da quattro piani e al piano ter-

reno, oltre all'ampio portale d'ingresso, vi sono tre entrate ad arco con stemmi in chiave, come ad arco sono le finestre del primo e secondo piano (rettangolari quelle dell'ultimo). Addentriamoci nel suo passato attraverso la toponomastica e gli stemmi e le iscrizioni che ancora oggi lo adornano.



Palazzo Bargagli a Siena.



Dettaglio della pianta di Siena delineata da Francesco Vanni nel 1595. Tra il palazzo dei Bargagli (evidenziato in verde) e quello dei Tolomei la Piazza delle Erbe.

La toponomastica

Gli attuali più evidenti riferimenti toponomastici di questo palazzo sono dunque via dei Termini - o meglio come vedremo piazza delle Erbe - e vicolo della Rosa.

La via dei Termini aveva in passato questo nome - evocativo del punto d'incontro dei "termini" dei Terzi in cui è suddivisa Siena - soltanto nel primo tratto, partendo cioè da palazzo Mignanelli (in quella che oggi è piazza Indipendenza) fino al vicolo del Lucherino (l'odierno vicolo di Pier Pettinaio); di lì fino all'arco dei Pontani si aveva la piazza delle Erbe, e qui sboccavano (e ancora oggi sboccano) i vicoli del Coltellinaio e della Torre (che isolano il palazzo Tolomei da quelli circonvicini); dall'arco dei Pontani fino a casa Gori, la strada era detta via dei Galli (dalle numerose case medievali di questa famiglia) e anche via delle Porchettaie, e più oltre fino al poggio Malavolti si chiamava via del Pulcino¹.

Nella piazza delle Erbe, posta in gran parte dietro il palazzo Tolomei, si svolgeva, come indica chiaramente il toponimo, il mercato della frutta e della verdura: qui contadini e rivenditori al minuto ("treccoloni"), giunti a Siena dalle Masse, vendevano ai cittadini i prodotti dei loro orti insieme a uova e pollame.

La zona nel periodo medievale consisteva dunque in un lungo slargo, dominato da una torre (oggi via dei Termini n. civico 29). Questa torre assai alta, appartenuta ai Lotterungi, ai Tolomei e poi ai Buonsignori, era infine passata ai Bargagli. Giovanni Antonio Pecci nel 1731 precisava infatti che "i Buonsignori [hanno posseduto] la torre dietro la casa Tolomei alla piazza dell'Erba, che era molto alta, e il Cittadini dice che fu de' Lotterungi e poi de' Tolomei e adesso de'

¹ G.Cantucci, *Considerazioni sulle trasformazioni urbanistiche nel centro di Siena*, in "Bullettino senese di storia patria", LXVIII (1961), pp. 249-262, a pp. 255-256.

² Archivio di Stato di Siena (d'ora in poi ASS), ms. D 6, G.A. Pecci, "Raccolta universale di tutte l'iscrizioni, arme e altri monumenti, sia antichi come moderni, esistenti nel Terzo di Camollia", anno 1731, c. 256v.

³ I. Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi*, t. II, Pistoia 1649, p. 308.

⁴ Su questa famiglia, v. ASS, ms. A 30 II, A. Sestigiani, "Compendio istorico di sanesi nobili per nascita,

Bargagli"².

Isidoro Ugurgieri Azzolini, erudito seicentesco, ha scritto, tra l'altro, che nel Medioevo l'importanza di una famiglia era attestata proprio dal privilegio di innalzare una torre e tra le varie "famiglie di torre" senesi poneva, appunto, gli Ottorenghi con la loro casa posta dietro al palazzo Tolomei³. I Lotterungi o Ottorenghi oppure anche Ottorenghi erano un'antica famiglia di Siena del Monte dei Gentiluomini, che aveva la signoria del Belagaio⁴. Riseduti nel Concistoro fin dagli inizi dell'epoca comunale, costituivano un ramo dei Tolomei originatosi da Lotterengo di Tolomeo, ambasciatore di Siena e provveditore della Biccherna attorno al 1230⁵.

La configurazione della zona dietro palazzo Tolomei è desumibile dalla pianta di Siena assonometrica realizzata attorno al 1597 da Francesco Vanni: lo spazio fra le case era abbastanza largo, perché il palazzo Bargagli non era stato ancora realizzato nelle forme attuali⁶. L'area fu parzialmente diminuita dopo la costruzione o meglio l'ampliamento (probabilmente nel Seicento) del palazzo su case preesistenti, e ancora più ristretta dopo il terremoto del 1798, quando furono edificati alcuni caseggiati nelle vicinanze del forno dei Galli.

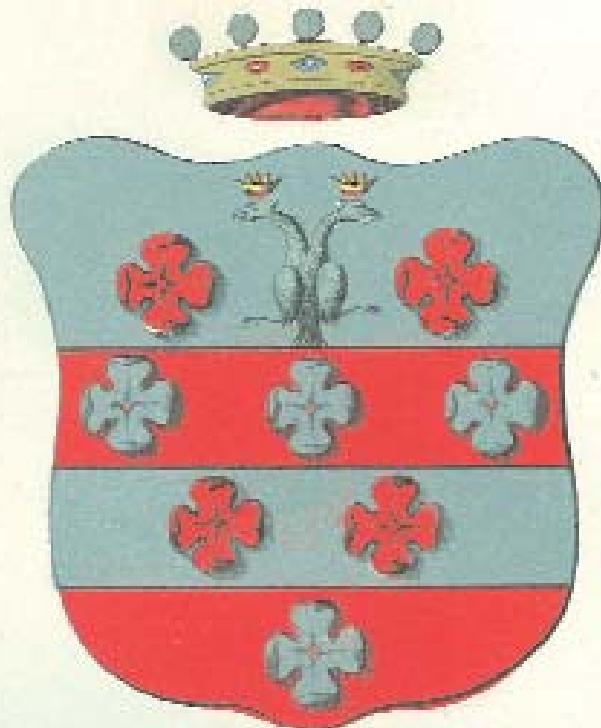
Anche il vicolo della Rosa, che discende lungo il fianco di palazzo Bargagli da via dei Termini a via delle Terme, è assente nella citata pianta del Vanni, ma è indicato esplicitamente - come limite fra le Contrade dell'Oca e del Drago - nel *Bando sui confini delle contrade*, emanato dalla principessa Violante Beatrice di Baviera nel gennaio 1730⁷; inoltre è descritto dal Fantastici nel suo Campione del 1784⁸ e compare nella mappa del Catasto leopoldino di primo

illustri per attioni, riguardevoli per dignità", c. 352rv; G. Gigli, *Diario Sanese*, t. I, Lucca 1723, p. 122.

⁵ Il palazzo Tolomei a Siena, a cura di G. Prunai, G. Pampaloni, N. Bemporad, Firenze 1971, pp. 13-14, 69-70.

⁶ Sulla pianta di Siena di Francesco Vanni, v. E. Pellegrini, *L'iconografia di Siena nelle opere a stampa. Vedute generali della città dal XV al XIX secolo*, Siena 1986, pp. 101ss. .

⁷ V.G.Cantucci, *Considerazioni sulle trasformazioni urbanistiche...cit.*, p. 258.



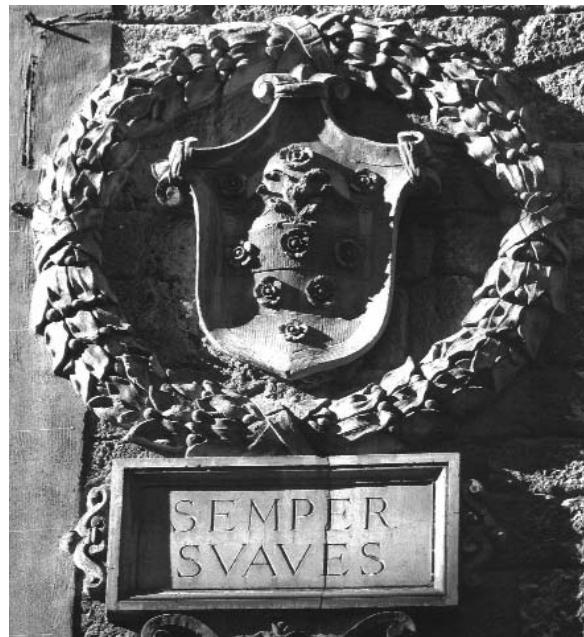
BARGAGLI DI SIENA



A sinistra: Lo stemma Bargagli arricchito con la figura dell'aquila bicipite che, come ricorda la lapide sottostante, fu concessa a Scipione Bargagli nel 1596 dall'imperatore Rodolfo II.

A destra: Il bassorilievo con l'emblema e il motto di famiglia "Semper suaves" che decora la facciata del palazzo.

Ottocento⁹. Il nome del vicolo - così romantico in apparenza - potrebbe derivare dalla presenza di una vicina osteria della Rosa, citata sia dall'erudito di fine Seicento Girolamo Macchi¹⁰ sia nel *Bando sui confini*, o meglio - come sostiene Alberto Fiorini - dal simbolo della rosa che caratterizza lo stemma Bargagli¹¹. A mio parere, con probabilità, dallo stemma di famiglia hanno preso il nome sia il vicolo, creato in contemporanea con la costruzione o meglio la ristrutturazione del palazzo stesso che vi si affacciava, sia la vicina osteria forse preesi-



stente: un albergo del Gallo è infatti documentato in questa zona già nel Quattrocento¹².

Gli stemmi dei Bargagli

Per una possibile datazione del palazzo nelle forme attuali possono essere utili anche le vicende e le variazioni dello stemma della famiglia Bargagli. Nell'arme più antica comparivano ben quindici rose, ridotte poi a tredici e a nove¹³, e più modernamente a sei (disposte tre, due, una) causa l'inserimento nel capo d'argento dell'aquila imperiale bicipite, concessa nel 1596 dal-

⁸ B. Fantastici, *Campione di tutte le fabbriche, strade, piazze, fonti, acquidotti, canali e cloache pubbliche appartenenti alla comunità di Siena. MDCLXXXIX*, a cura di C. Cresti, Siena 1992, pp. 56-57: "Dal punto delle nominate tre pietre prendendo la strada detta de' Termini si perviene alla piazza dell'Erba, di dove continuando per la strada detta de' Galli s'incontra la strada denominata del Pulcino, la quale si estende fino al poggi Malavolti. A sinistra di queste nominate strade incontransi diversi vicoli. Il primo che trovasi presso la piazza dell'Erba chiamasi il vicolo della Rosa, il secondo quello del Cavalletto, il terzo del Saltarello, che scende nella piazzetta de' Carrozzai, ed il quarto finalmente costa dell'Incrociata".

⁹ ASS, *Catastro toscano poi catasto italiano, Comunità di Siena*, mappa n. 9, Sezione E detta della Lizza, anno 1811.

¹⁰ ASS, ms. D 111, G. Macchi, "Memorie", fine sec. XVII-inizi sec. XVIII, c. 261.

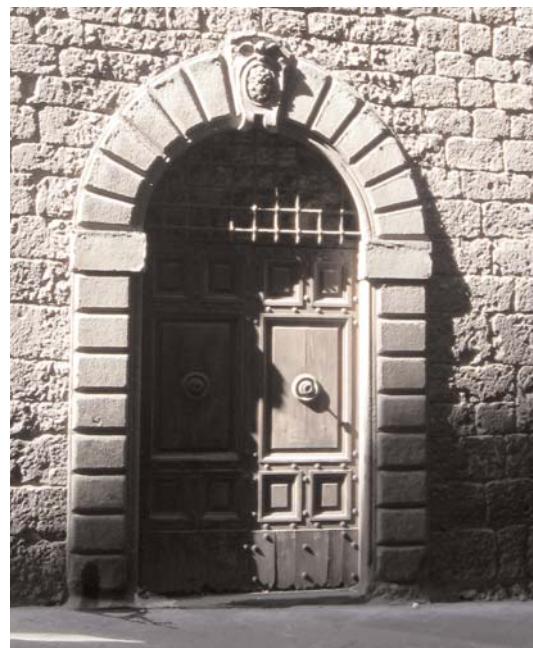
¹¹ A. Fiorini, *Siena. Immagini, testimonianze e miti nei toponimi della città*, Siena 1991, p. 99. Sullo stemma Bargagli, v. anche *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, vol. I, Milano 1932, pp. 514-515.

¹² Sull'albergo del Gallo, v. M. Tuliani, *Osti, avventori e malandrini*, Siena 1994, *passim*; P. Turrini, "Per honore et utile dela città di Siena". *Il Comune e l'edilizia nel Quattrocento*, Siena 1997, pp. 45, 68, 143-144.

¹³ Per due esempi di stemma a nove rose, v. *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XII-XVIII)*, a cura di L. Borgia, E. Carli, M.A. Ceppari, U. Morandi, P. Sinibaldi, C. Zarrill, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali - Ufficio centrale per i beni archivistici, 1984, pp. 254, 268, tavolette 107 (anno 1559) e 114 (post 1571 ma ante 1596).



Alcuni scorci della facciata di palazzo Bargagli su Via dei Termini.



l'imperatore Rodolfo II a Scipione Bargagli per particolari meriti¹⁴. Dal 1596 dunque l'arme, sormontata da un'aquila nera con due teste coronate d'oro e una corona di

lauro sopra l'elmo coperto, ha il campo rosso con tre rose bianche diviso per traverso da una fascia bianca con dentro tre rose rosse. Sempre a partire da tale data Scipione

¹⁴ A. Marenduzzo, *Notizie intorno a Scipione Bargagli*, in "Bullettino senese di storia patria", VII (1900), pp. 326-347, a pp. 332-333: il diploma imperiale porta la data del 2 novembre 1596.

si fregiò di un'impresa, dove erano rappresentate rose bianche e rose rosse in mazzetto ("scherzo sopra l'arme de' Bargagli"), completata dal motto: "Semper suaves."

Proprio a Scipione, erudito di chiara fama, si devono molte imprese e molti motti di famiglie nobili e di personaggi, come era di moda a quell'epoca. Il Bargagli, nella sua famosa opera sulle imprese, le definiva "espressione di singolar concetto per via di similitudine con figura d'alcuna cosa naturale (fuor della specie dell'huomo) overro artifiziale, da brevi et acute parole neccessariamente accompagnata"¹⁵.

Il tipo di arme, a sei rose sormontate dall'aquila imperiale, è ben visibile sul portale della citata torre e pertanto vi è stato apposto dai Bargagli in occasione dell'acquisizione della torre stessa, avvenuta dunque posteriormente al 1596; anzi tale acquisizione deve essere stata successiva alla costruzione (o meglio ristrutturazione) del palazzo Bargagli, perché Isidoro Ugurgieri scriveva nel 1649 che la torre degli Ottorenghi, "a canto a Bargagli", apparteneva "hora" ai Tolomei¹⁶. La torre deve essere passata alla famiglia Bargagli nella seconda metà del Seicento o al massimo gli inizi del Settecento, epoca nella quale il Macchi compilava le sue "Memorie"

ponendo - tra le torri del Terzo di Camollia sbassate dal Mendoza dopo la guerra di Siena - proprio quella "di casa Bargagli alla piazza de l'Erba"¹⁷.

La ristrutturazione di Palazzo Bargagli nel secolo XVII

La costruzione o meglio la ristrutturazione del palazzo Bargagli nelle forme in cui oggi è visibile è successiva al 1596: lo dimostrano l'assenza di una struttura di tali dimensioni nella pianta coeva del Vanni e la presenza - sulle tre entrate del palazzo e su quella che incorpora l'antico ingresso della torre - dello stemma Bargagli a sei rose con l'aquila nonché sulla facciata del motto: "Semper suaves."

Sempre sulla facciata, situato fra due finestre del piano nobile, è ben visibile anche uno stemma a tredici rose, del tipo cioè più antico. Sotto lo stemma una targa che fornisce una preziosa indicazione relativa a due date: MDIX e MDCCCLXXXVIII.

Mentre è ipotizzabile che l'ultima data si riferisca a un restauro di fine Ottocento (di tale epoca sono infatti i soffitti affrescati del piano nobile), la prima dovrebbe attestare proprio l'anno della prima acquisizione da parte dei Bargagli del caseggiato precedentemente dei Tolomei. È infatti documentato che attorno al palazzo



Il busto di un Bargagli (Scipione?) domina lo scalone principale del Palazzo.

¹⁵ S. Bargagli, *La prima parte delle imprese*, Siena 1578, p. 28 (cit. da G. Catoni, *Le palestre dei nobili intelletti*.

Cultura accademica e pratiche giocosi nella Siena medicea, in *I libri dei leoni. La nobiltà di Siena in età medicea*, 1557-

1737, a cura di M. Ascheri, Milano, Monte dei Paschi di Siena, 1996, p. 148).

¹⁶ I. Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi...cit.*, p. 308.

¹⁷ ASS, ms. D 111, G. Macchi, "Memorie", c. 264.

Tolomei erano concentrate alcune case di abitazione di membri di quella famiglia: ad esempio nel 1471 Paolo e Giorgio del fu Francio Accarigi Tolomei acquistavano da Niccolò Severini una casa proprio sul retro del palazzo consortile¹⁸, e gli stessi Lotterini, ramo dei Tolomei, possedevano probabilmente case di abitazione contigue alla loro torre.

A suffragare l'ipotesi del passaggio del caseggiato dai Tolomei ai Bargagli nel 1509 è la circostanza che proprio in quell'anno Girolamo di Giacomo Bargagli sposava Cassandra di Francesco di Giorgio Tolomei¹⁹. Il contratto di nozze, stipulato il 19 aprile 1509 dal notaio Giovanni del fu ser Andreoccio, prevedeva, come era consuetudine, la dote versata dalla famiglia della sposa e la controdote (cioè l'eventuale restituzione della dote nei casi previsti dalla legge) assicurata dallo sposo sui propri beni: Antonia Turamini, madre di Cassandra e vedova di Francesco Tolomei, con il consenso della Curia dei pupilli, promise al futuro genero Girolamo una dote di 1300 fiorini, consistente, oltre che in beni mobili, in una casa degli eredi Tolomei sita in Siena nel Terzo di Camollia nel popolo di San Cristoforo con davanti la via comunale, da

un lato Cristoforo di Giorgio Piccolomini, da un altro gli eredi di Bartolomeo Fantozzi, da un altro in parte la via comunale e una bottega della Mercanzia²⁰. Di tale contratto nuziale resta traccia anche in una lapide apposta nel cortile di palazzo Bargagli.

Il cortile, seppure oggetto di vari rimaneggiamenti (al piano terreno vi sono alcuni archi tamponati), permette di ipotizzare un'ulteriore datazione: da un suo raffronto con quello molto simile, seicentesco, del palazzo Chigi Zondadari (via Banchi di Sotto, n. civico 46) si può supporre un'identica epoca di costruzione. Probabilmente alcune case passate ai Bargagli agli inizi del Cinquecento furono profondamente trasformate nel corso del sec. XVII, quando fu acquisita anche la torre. La ristrutturazione del palazzo in tale epoca è da riferire anche alla maggiore importanza raggiunta in epoca medicea dalla famiglia.



Ritratto di Scipione Bargagli in una stampa del '700.

La famiglia Bargagli

Questa famiglia apparteneva al Monte dei Nove e aveva radici mercantesche²¹; il primo riseduto nel Concistoro era stato Galgano di Lolo, "ligrittiere," nel 1345. Fra i membri

¹⁸ P. Turrini, "Per honore et utile dela città di Siena"...cit., p. 106.

¹⁹ ASS, *Gabella*, 332, c. 50v; ms. A 53, G. Manenti, "Raccolta di denunzie di contratti di matrimoni", famiglia Bargagli, c. 194v.

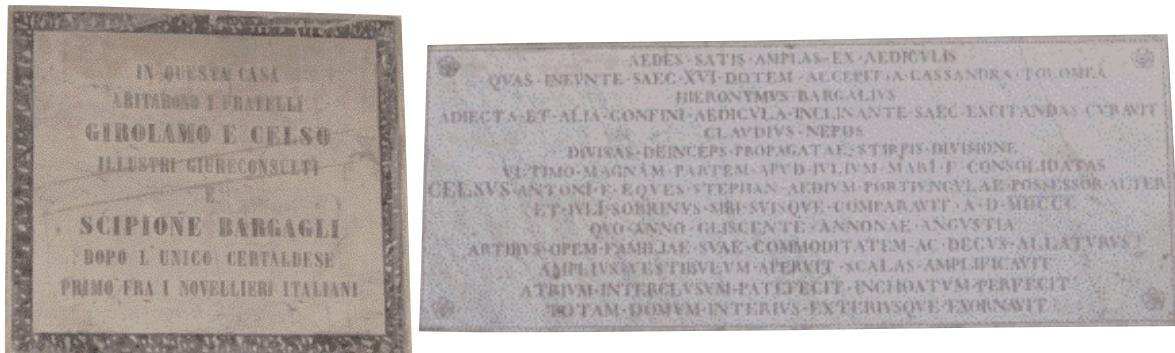
²⁰ ASS, *Notarile ante-cosimiano*, 1260, atto n. 704 (tra-

duco dal latino).

²¹ Per queste notizie, v. E. Jacona, P. Turrini, *Le carte Bargagli-Stoffi nell'Archivio di Stato di Siena*, in "Bollettino senese di storia patria", XCIV (1987), pp. 403-424, a pp. 406-407 e bibliografia citata.

della famiglia si annoverano in progresso di tempo uomini di governo, vescovi, illustri giuristi, letterati, dame di corte e cavalieri di Malta; i più noti rappresentanti furono, nella seconda metà del Cinquecento, il citato Scipione (Siena, 1540-1612), cavaliere cesa-

menzione furono Gaetano di Mario, monaco olivetano e vescovo di Chiusi nel 1706, Giovanni Battista di Girolamo, canonico della Metropolitana nel 1718, e Antonio Giuseppe di Celso, rettore della Sapienza nella seconda metà del Settecento, sul quale



Le lapidi celebrative collocate nell'atrio e nel cortile del palazzo.

reo e accademico intronato²², e i suoi fratelli Celso, che insegnava legge a Macerata e a Siena, e Girolamo che, oltre a ricoprire la carica di auditore di Rota a Genova e a Firenze, si dilettava nello scrivere commedie.

La famiglia possedeva dalla metà del Trecento un grande palazzo posto nel popolo di San Pietro a Castelvecchio, nelle vicinanze di Sant'Agostino e della porta all'Arco (oggi via San Pietro, n. civico 55)²³; qui era vissuto, secondo il Macchi, il citato giurista Celso²⁴. In tale palazzo, ristrutturato nel Rinascimento e di nuovo agli inizi del Settecento, sono oggi presenti un dipinto del Beccafumi (*Sacra famiglia con San Giovannino*) e un grande affresco allegorico del 1734 di Giuseppe Nicola Nasini, nella volta del salone al piano nobile²⁵. Le sepolture dei Bargagli erano nelle chiese di Sant'Agostino e di Santo Spirito e presso l'altare maggiore della compagnia della Madonna sotto lo Spedale di Siena.

Altri esponenti della famiglia meritevoli di

il granduca Pietro Leopoldo espresse però un severo giudizio: "Capo confuso, senza credito, né stimato né considerato da nessuno". E ancora Celso, camerlengo dei Quattro conservatori dal 1799 al 1808 e poi provveditore dell'Ufficio delle comunità fino al 1832. E infine Scipione portava il nome del suo avo che fu rettore dell'Ospedale di Santa Maria della Scala nella prima metà del sec. XIX e poi ministro di Toscana a Parigi e a Roma, e governatore di Livorno; Pio IX gli conferiva il titolo di marchese, confermatogli dall'ultimo granduca di Toscana.

I Bargagli-Stoffi

Nella prima metà dell'Ottocento un ramo dei Bargagli assumeva il doppio cognome Bargagli-Stoffi, a seguito del matrimonio di Antonio di Celso con Maria Luisa Stoffi, ultima discendente di un'importante famiglia comitale modenese-mantovana. I due coniugi risiedevano proprio nel palazzo in piazza dell'Erba, come attestano alcune lettere invia-

²² Di Scipione si conosce anche un ritratto conservato a Milano nella Civica raccolta delle stampe A. Bertarelli, RI 14-100.

²³ ASS, ms. D 106, G. Macchi, "Memorie", c. 41.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Per queste notizie, v. P. Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada*, Firenze 1988, p. 166.

te dalla stessa Maria Luisa²⁶.

All'impianto del Catasto leopoldino (circa anno 1833) i cavalieri Luigi, Scipione, Antonio, Carlo e Claudio e il canonico Giacomo, tutti figli di Celso Bargagli, risultano dunque intestatari del palazzo in via delle Terme di braccio quadro 3203, descritto alla particella 299 sezione E di Siena²⁷. Nel luglio 1837 la proprietà è però intestata al solo Antonio (nella voltura si precisa che il palazzo è in via delle Terme al n. civico 1033)²⁸. Nel 1852 alla morte di Antonio il casamento è ereditato dai figli Celso, Carlo e Mario Bargagli-Stoffi come proprietari e Giuseppe come solo legittimario (nella voltura si precisa che si tratta di "un palazzo in via detta piazza dell'Erba")²⁹. Nell'aprile 1874 i fratelli liquidano la legittima allo 'sfortunato' Giuseppe³⁰, forse nato da una relazione adulterina della contessa Maria Luisa, e nello stesso anno si dividono tutta la proprietà con assegnazione del palazzo in piazza dell'Erba ai soli Celso e Mario³¹. All'impianto del Catasto fabbricati, nell'anno 1882, questa proprietà di Celso e Mario Bargagli viene così identificata: via dei Termini nn. civici 11, 13 e 15, via delle Terme n. civico 6 e vicolo della Rosa n. civico 2, palazzo di 5 piani per 134 vani³². Nel 1885 rimane unico proprietario il marchese Celso del fu cavaliere Antonio (nella revisione catastale del 1890 il numero dei vani passa a 153)³³.

Nel 1892 alla morte di Celso i suoi beni venivano ereditati dal nipote *ex fratre* Scipione di Claudio per 2/3 e dall'anziana

madre del *de cuius* Maria Luisa Stoffi vedova di Antonio Bargagli per 1/3³⁴. L'anno successivo i due coeredi dividevano la proprietà con atto del notaio Ricci e il palazzo veniva assegnato al solo Scipione³⁵. Nel 1903 viene registrato il seguente stato di cambiamento: via dei Termini, nn. civici 11, 13 e 15, via delle Terme n. civico 6 e vicolo della Rosa n. civico 2, palazzo con 4 botteghe, rimessa, stalla, locali per uso del Circolo Artistico e cortile; al piano sottostrada 9 vani, al piano terreno 30 vani, al piano ammezzato 22 vani, al primo piano 24 vani, al secondo piano 32 vani, al terzo piano 11 vani, al 4 piano 20 vani e alle soffitte 5 vani. Nel dicembre 1921 la particella 299, rimasta unitaria fino a quell'epoca, viene frazionata in particella 299 e particella 299 subalterno 1³⁶. La particella 299 è accatastata come palazzo con 4 botteghe, 2 magazzini, rimessa, stalla e annessi ai nn. civici 11, 13 e 15 di via dei Termini, 6 di via delle Terme e 2 del vicolo della Rosa; al piano sottostrada 9 vani, al piano terreno 30 vani, al piano ammezzato 22 vani, al secondo piano 32 vani, al terzo piano 11 vani, al 4 piano 20 vani e alle soffitte 5 vani. La particella 299 subalterno 1 è accatastata come porzione di palazzo in via dei Termini 11, al primo piano per 24 vani.

Dai Bargagli Stoffi al Banco di Roma

La porzione più grande di palazzo, quella descritta alla particella 299, viene venduta dai Bargagli nel 1921, per rogito Ricci, al Banco di Roma³⁷; l'Istituto bancario vi apriva infat-

²⁶ E. Jacona, P. Turrini, *Le carte Bargagli-Stoffi...* cit.

²⁷ ASS, *Catasto toscano o leopoldino poi catasto italiano, Comunità di Siena*, Campione terreni, c. 318. Si precisa che 1 braccio quadro = m² 0,3406589.

²⁸ *Ibid.*, Campione terreni, cc. 395-396, voltura 100 e 101.

²⁹ *Ibid.*, Supplemento campione terreni, c. 1456, voltura 30. Il figlio Giuseppe fu diseredato dal padre Antonio che gli lasciò la sola legittima (ASS, *Bargagli Stoffi*, 117).

³⁰ *Ibid.*, Supplemento campione terreni, c. 4442.

³¹ *Ibid.*, Supplemento campione terreni, c. 4443.

³² ASS, *Ufficio imposte dirette di Siena*, Registro partite catasto fabbricati di Siena, partita 81.

³³ *Ibid.*, Registro partite catasto fabbricati di Siena, partita 2495.

³⁴ ASS, *Bargagli Stoffi*, 5, fasc. "Carte di corredo alla successione di Celso Bargagli"; *Ufficio imposte dirette di Siena*, Registro partite catasto fabbricati di Siena, partita 3614.

³⁵ ASS, *Ufficio imposte dirette di Siena*, Registro partite catasto fabbricati di Siena, partita 3730.

³⁶ *Ibid.*, Registro partite catasto fabbricati di Siena, partita 9017.

ti la sua prima agenzia fuori dell'Urbe. La particella 299 subalterno 1, a seguito della successione di Scipione, viene invece ereditata dalle figlie Clara, Ermellina e Maria Luisa nonché dalla vedova Luisa Marselli³⁸. Il Banco di Roma, nel 1956, acquisisce la proprietà anche della porzione di palazzo rimasta alle eredi Bargagli (particella 299 subalter-

no 1 di 15 vani al primo piano), ad eccezione della particella 299 subalterno 2 (originata da un nuovo frazionamento) di 9 vani al primo piano, che viene passata nel 1952 alla società per azioni Gestioni Immobiliari³⁹.

Ma siamo ormai all'oggi e qui non può che interrompersi la mia ricerca storica.



Archivio di Stato di Siena, Catasto Leopoldino Comunità di Siena, mappa 9, sez.E, anno 1811.
Evidenziato in bruno il palazzo Bargagli. (aut. 742/2007; è vietata qualsiasi forma di riproduzione)

³⁷ Ibid., Registro partite catasto fabbricati di Siena, partita 9084.

³⁸ Ibid., Registro partite catasto fabbricati di Siena, partita 9020.

³⁹ Ibid., Registro partite catasto fabbricati di Siena, partite 11314, 17841 e 18949.

La Natività della Vergine di Bernardino Mei in mostra ad Asciano

di: SILVIA RONCUCCI

La scorsa estate è stato possibile ammirare nelle sale di Palazzo Corboli ad Asciano una piccola mostra allestita in occasione della presentazione, dopo anni di restauri a spese del Lions Club "Asciano Rapolano Serre - Crete Senesi", della Natività della Vergine di Bernardino Mei.

L'opera di uno degli artisti di maggior rilievo del barocco senese, recuperata nella Chiesa di San Lorenzo a Serre di Rapolano, è stata esposta insieme ad altri prodotti giovanili del pittore, provenienti da Siena e provincia. Si tratta del Beato Bernardo Tolomei e La fuga in Egitto dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, Il San Girolamo conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena, L'annunciazione della compagnia della Madonna della Grotta e Il ritratto di uomo (Giacomo Sansedoni ?) conservato al Santa Maria della Scala di Siena.

Indubbiamente il fascino maggiore sul pubblico è esercitato dalla pala ritrovata, dove compaiono data (1641) e firma dell'autore, e le cui caratteristiche cromatiche e formali non nascondono il proficuo influs-

so del conterraneo Rutilio Manetti.

La mostra, a cura di Cecilia Alessi e Alessandro Bagnoli, è promossa dal Comune di Asciano, dalla Fondazione Musei Senesi e dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Siena e Grosseto e dimostra ancora una volta l'interesse del Lions Club per la promozione e valorizzazione del nostro patrimonio artistico di cui costituisce il "service" – vale a dire l'annuale impegno assunto dal Club in favore del territorio.

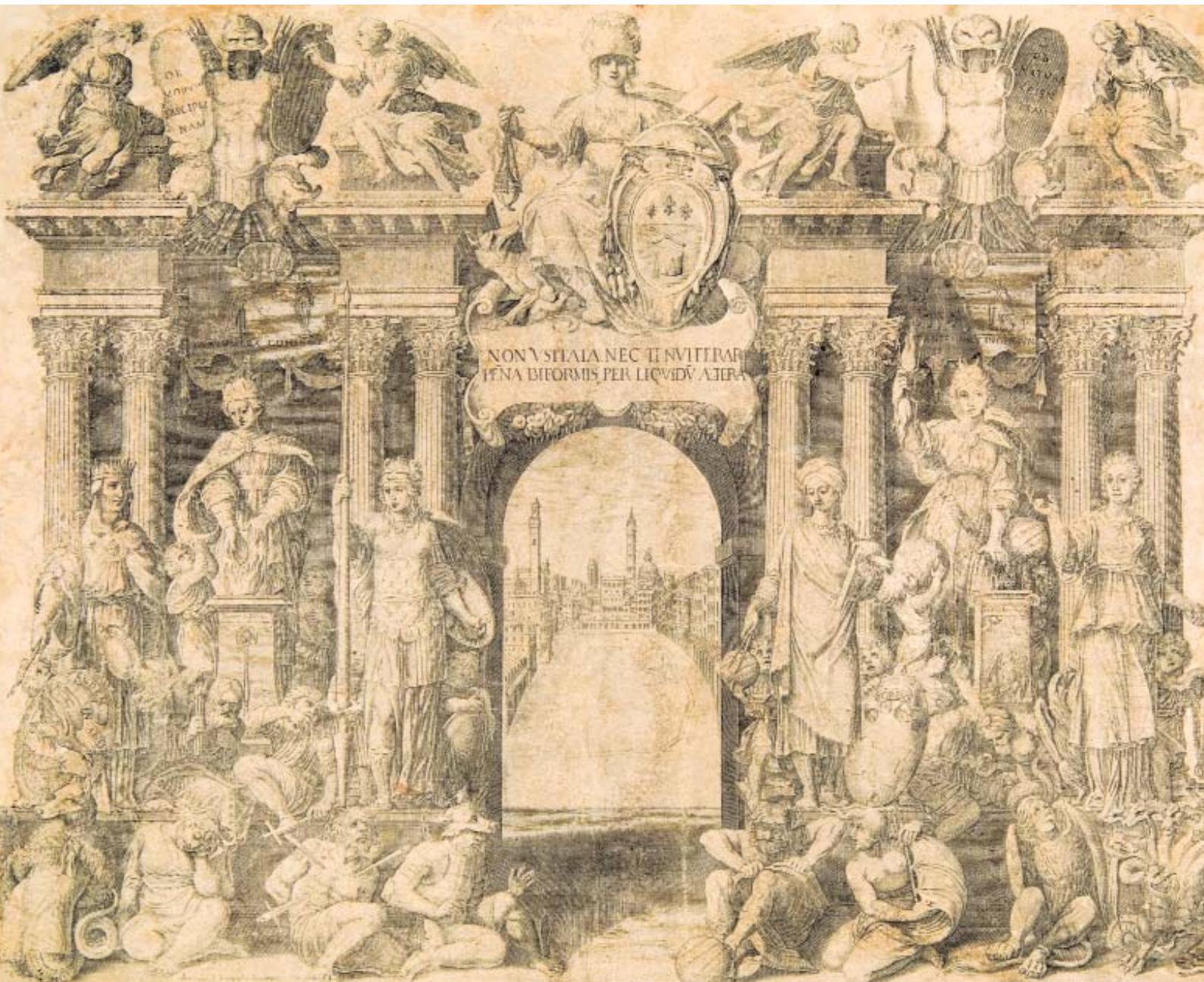
Ci attendiamo che questa occasione, oltre a permettere di conoscere un nuovo tassello del percorso artistico di Bernardino Mei, sia un ulteriore stimolo a visitare le sale del museo ascianese: contenitore di preziosi reperti archeologici e opere d'arte provenienti dal territorio circostante. Uno dei pochi al mondo capace di presentare al visitatore una struttura espositiva assolutamente equiparabile per interesse artistico alle opere esibite.



Particolare dell'opera di B. Mei sotto restauro.

La veduta di Piazza del Campo in una rarissima stampa di Antonio Tempesta

di: ETTORE PELLEGRINI, con una nota storica di MARIA RUGIADI



Antonio Tempesta (Firenze 1555 - Roma 1630): Allegoria con veduta di Piazza del Campo, incisione all'acqua-forte (fine XVI sec.).

Per gentile concessione della Libreria Itinera (Siena); fotografia di Fabio Lensini.

Sono stato rimproverato per non aver inserito in *Iconografia di Siena* (Roberto Barzanti, Alberto Cornice, Ettore Pellegrini per il Monte dei Paschi, 2006) la bella stampa di Antonio Tempesta, che ritrae Piazza del Campo al centro di una ricca scenografia allegorica.

Il Tempesta è uno dei più importanti incisori italiani attivi tra i secoli XVI e XVII. Allievo dello Stradano ed artista assai gradito alla corte medicea di Firenze, fu fonte di ispirazione anche per il grandissimo Callot.

La rappresentazione in esame, fondata su un edificio classico tra le cui colonne trovano posto personaggi storici e mitologici, mostra attraverso una piccola loggia la veduta della Piazza che forse appare qui per la prima volta in una tiratura a stampa.

Infatti l'opera non è datata, ma avendo iniziato il Tempesta la sua attività grafica fin dagli anni Ottanta del Cinquecento, l'immagine del Campo che vi appare potrebbe aver anticipato i pochissimi soggetti incisi risalenti a quel periodo, ovvero la florimiana del 1602 che ritrae un torneo cavalleresco, nonché le due vedutine generali del Callot e del Periccioli databili tra il 1615 e il 1620. Per non parlare delle tre suggestive stampe intagliate da Bernardino Capitelli, che infatti risalgono tutte a dopo la morte del Tempesta avvenuta nel 1630.

Resta comunque intatto il significato innovativo di un soggetto d' iconografia urbana prodotto quando ancora venivano privilegiate le panoramiche generali delle città sulle vedute di dettaglio, come singoli monumenti, piazze e palazzi.

Di notevole interesse documentale il contenuto della veduta che, pur nella schematicità resa necessaria dal poco spazio, appare sufficientemente fedele al soggetto reale e rivela con certezza di essere stata tratta dal vero - probabilmente per mano dello stesso Autore - sulla base di un taglio prospettico decisamente originale. Infatti non dominano, come in altre vedute del Campo, le strutture del Palazzo Comunale: sacrificato dall'ottica radente e riconoscibile soprattutto per il dettaglio della Torre del Mangia, mentre appare evidente l'interesse del rilevatore a realizzare una visione d'insieme che privilegia sia la fila dei palazzi posti a ovest della Piazza, facendo risaltare l'alta mole del torrione Cerretani- Alessi, sia gli apparati architettonici della Cattedrale: cupola, campanile e arco del duomo nuovo.

Nell'occasione è sembrato opportuno corredare la presentazione della rarissima stampa del Tempesta con alcune note di Maria Rugiadi sull'origine e sull'evoluzione di Piazza del Campo.

Il Campo di Siena: spazio storico e simbolico della città

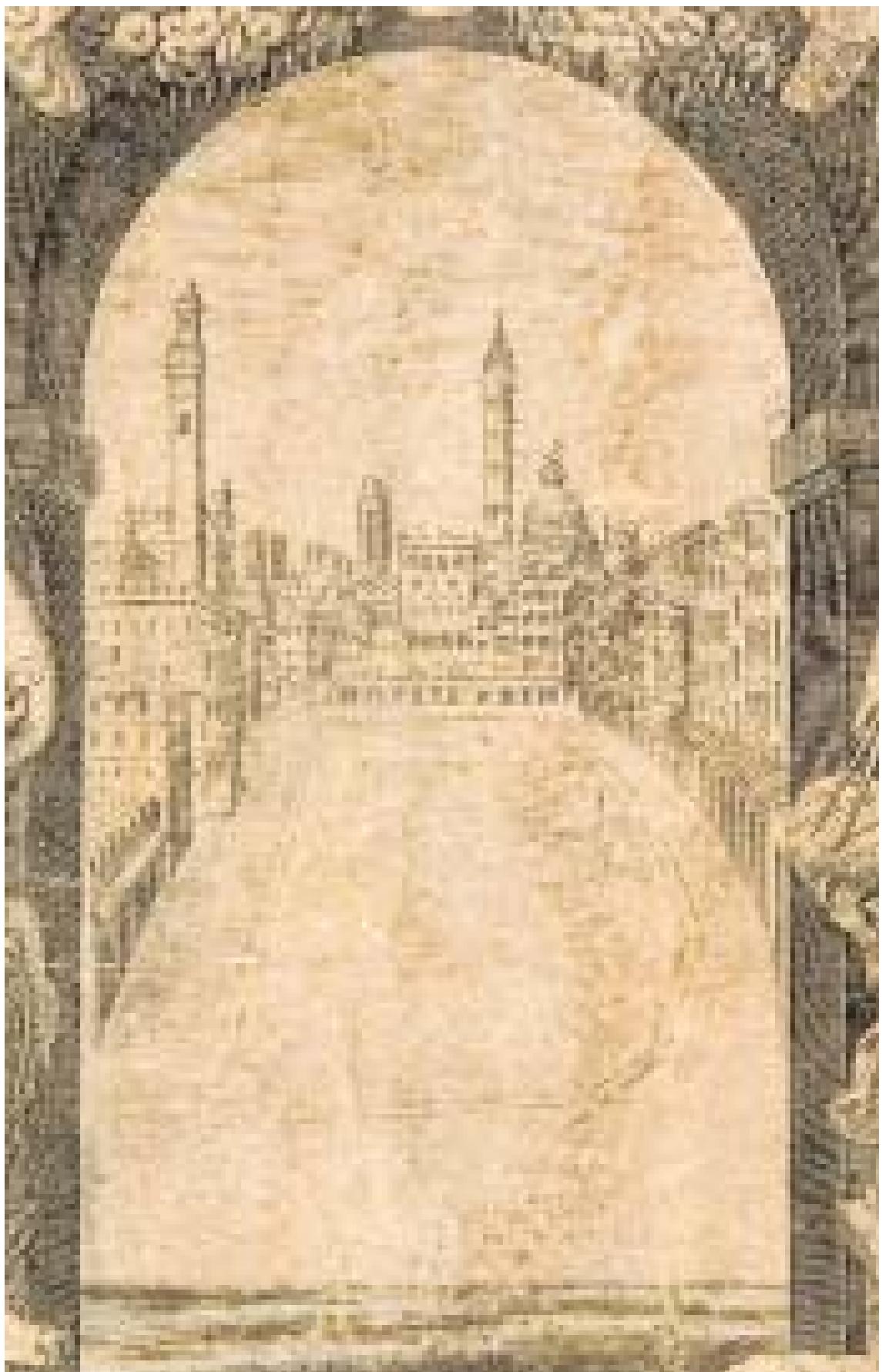
La naturale configurazione del terreno suggerisce la nascita e lo sviluppo di questo spazio urbano. Un muro, ad impedire il deflusso delle acque dall'anfiteatro naturale fu il primo passo verso la creazione dello spazio-simbolo.

Durante il XII secolo esiste un'unica grande depressione ai margini dell'asse viario su cui va sviluppandosi la città. Nella parte inferiore, nell'attuale Piazza del Mercato, le costruzioni sono irregolari, case approssimative tipiche di un quartiere popolare, mentre nel semicerchio opposto si affacciano edifici dalle caratteristiche signorili. La mossa decisiva fu l'acquisto di terreni da parte dei

consoli e provveditori del Comune (1168-1196) e la loro divisione con un muro che, eretto nel 1194 per frenare l'erosione delle piogge, separò materialmente l'area superiore da quella inferiore.

Qui nasce il nucleo originario del Palazzo Pubblico. Nel 1281 il Consiglio generale prende in considerazione l'ipotesi di edificare un palazzo che possa ospitare il governo. Nel 1284 si stabiliscono le modalità tecniche e finanziarie per realizzare l'opera.

Si procede al rialzamento in mattoni dell'originario edificio in pietre, coronato poi con una merlatura nel 1305. Negli anni successivi la struttura si



Particolare centrale della stampa di Antonio Tempesta.

espande con due blocchi laterali, completati nel 1325. E' a questo punto che entra in scena la Torre: quella torre che sarà poi chiamata del Mangia. I palazzi circostanti l'area della Piazza formavano una corte turrita, dimora e castello di potenti e ricche famiglie: i Sansedoni fin dai primi anni del XIII secolo; gli Alessi (poi i Franzesi e i Cerretani) dal 1296 in quello che è oggi il Palazzo d'Elci; quindi gli Scotti alla Costarella e vicino a loro i Saracini; i Piccolomini dal 1464 nell'angolo di San Martino. Generalmente questi edifici erano corredati da alte torri, che l'incuria dell'uomo e i danni del tempo hanno via via sbassato, appannando l'immagine della corte turrita che caratterizzava il Campo.

Alta e svettante la Torre del Mangia è il simbolo di una città stato che si scorge da lontano: segnala la Città del Palio. E' ancora oggi il 'segnatempo' di quella grande meridiana che altro non è la Piazza, teatro e scenario di passioni che ogni anno si rinnovano. E proprio il Campo, da sempre, è il centro ideale e reale di Siena. Lo era prima di assumere la conformazione architettonica definitiva, conseguita senza un progetto unitario ed integrale, ma per successive decisioni del suo popolo e per particolari evenienze storiche prima che la città stessa raggiungesse una dimensione tale da inglobarlo al suo interno.

L'andamento dei luoghi influì costantemente sull'espansione della città, sulla sua forma e sulle sue architetture. La capacità dei costruttori fu messa a dura prova per risolvere problemi e adattare soluzioni alle singolari situazioni orografiche delle colline su cui si adagia Siena. In questa ottica va sviluppato l'esame del polo d'interesse che è la Piazza del Campo.

Certamente è un ambiente urbano eccezionale, che non trova riscontri in altro luogo. Infatti l'analisi della sua forma e, più in particolare, dell'organizzazione tra la forma e l'andamento del terreno conferma l'abilità dei costruttori nell'applicare funzioni urbanistiche a situazioni specifiche. Come si può notare anche nell'avveniristica soluzione della scalinata che porta da Piazza San Giovanni al Duomo. Alcuni fanno risalire la forma della Piazza alla disposizione della più antica cerchia di mura ed al percorso della Via Francigena, ma essa va prioritariamente imputata all'andamento orografico. Il primo documento ufficiale relativo alla genesi della Piazza risale al 1169 e contiene la denominazione antica Campus Sancti Pauli.

E' facile immaginare questo enorme spazio degradante verso la vallata ed eroso dalle acque meteoriche. Fu per questo che gli antichi governanti dovettero realizzare un muraglione di terrazzamento, che rialzò a valle il livello del terreno rispetto alla sottostante depressione rivolta a sud. Ma fu con il governo dei Dodici che ebbe inizio la sistemazione della Piazza come spazio di aggregazione della cittadinanza per esigenze civili, religiose e ludiche. L'accesso nel tratto intercorrente da via di Città e Banchi di Sotto avveniva attraverso vari ingressi che mettevano in collegamento con la Piazza sempre più differenziandosi per ampiezza e livello: largo il primo 'chiasso' posto sullo stesso piano in prossimità della curva di San Martino, mentre l'ultimo, quello del Bargello, è stretto e presenta due rampe di scale. L'idea di realizzare una costruzione sede del potere politico e amministrativo determinerà il completamento della Piazza e definirà la sua scenografia, sposandola al progetto di coagulo sociale delle grandi manifestazioni cittadine: brillante e lungimirante anticipazione di una pianificazione urbanistica che si svilupperà in Europa molto tempo dopo. L'organizzazione spaziale e quindi la scenografia della Piazza erano molto chiare nella logica dei suoi costruttori e il Palazzo Pubblico, sebbene sviluppato nel tempo con ampliamenti e aggiustamenti successivi, fin dal suo nucleo originario ebbe una collocazione ben definita.

La concavità del Campo rappresenta un concreto esempio della relazione esistente fra gli oggetti urbani: il Palazzo comunale fronteggia, come da un palcoscenico, la quinta edilizia in semicerchio che chiude la Piazza a monte e che influisce, come una specie di diga interposta tra la via di Città e il Campo, sul deflusso delle acque piovane. La sistemazione del terreno, secondo criteri ingegneristici, assume qui una logica ambientale eccezionale di modellazione dello spazio concatenata all'andamento orografico.

L'area della Piazza è sottolineata dalla suddivisione in nove spicchi: il materiale dominante è il cotto, poi la pietra serena e il travertino.

La pavimentazione a lisca di pesce copre spicchi non uguali, che convergono in un punto determinato da una caditoia e tesse un tappeto suggestivo con un gioco di luci e penombre. La caditoia convoglia le acque meteoriche a valle e il cotto della pavimentazione risulta cangiante, dal rosso all'arancio al giallo, a causa del materiale laterizio

usato di volta in volta per sostituire le parti danneggiate. Il policromatismo dei materiali determina l'acuirsi dell'interesse verso il centro della Piazza, che trova il suo culmine nella Cappella e nella Torre del Mangia.

Proprio la Torre, come si è detto, rappresenta una delle emergenze più importanti sul Campo e nella città, ben visibile anche dalle colline più lontane. Essa è in posizione non centrale rispetto alla Piazza e, come nel fiorentino Palazzo Vecchio, ne corregge il decentramento verso ovest. Si eleva all'estremità del lato sinistro del Palazzo Pubblico, con il castello sommitale disegnato dal pittore Lippo Memmi. La sua altezza nel panorama senese doveva essere uguale a quella della torre campanaria del Duomo, al fine di simboleggiare l'assoluta parità tra potere politico e potere religioso.

Nel volgere della mattina la Torre alimenta con la sua ombra che scorre sulla conchiglia una sorta di meridiana.

Durante il governo dei Nove fu costruita Fonte Gaia, primo terminale del sistema di rifornimento idrico cittadino in quanto posta in Piazza del Campo, ombelico della civitas. Essa si diversifica dalle tipologie edilizie usate a Siena per questo genere di costruzioni, non presentando alcuna copertura. Concentra le direttive visuali da ogni lato della piazza su i suoi piani centrali scolpiti a bassorilievo da Jacopo della Quercia, contrapponendo alla rossa ed imponente mole del Palazzo Pubblico il bianco abbagliante dei suoi marmi.

A Siena il mito del centro città continua ad esistere ed assume un'immagine assoluta, piena di significati storici e sociali. Il significato di 'centro' per la Piazza del Campo non ha alternative per i senesi, è perentorio e concluso nella sua forma fisica. È proprio per la sua accogliente conformazione con-

*cava che si può pensare come il *topos* che richiama la cittadinanza nei momenti dell'aggregazione. Un luogo chiuso, protetto, grande e rassicurante rifugio urbano dove i senesi si ritrovano quasi inconsciamente, trasportati dalle strade della città che sembrano confluire tutte lì.*

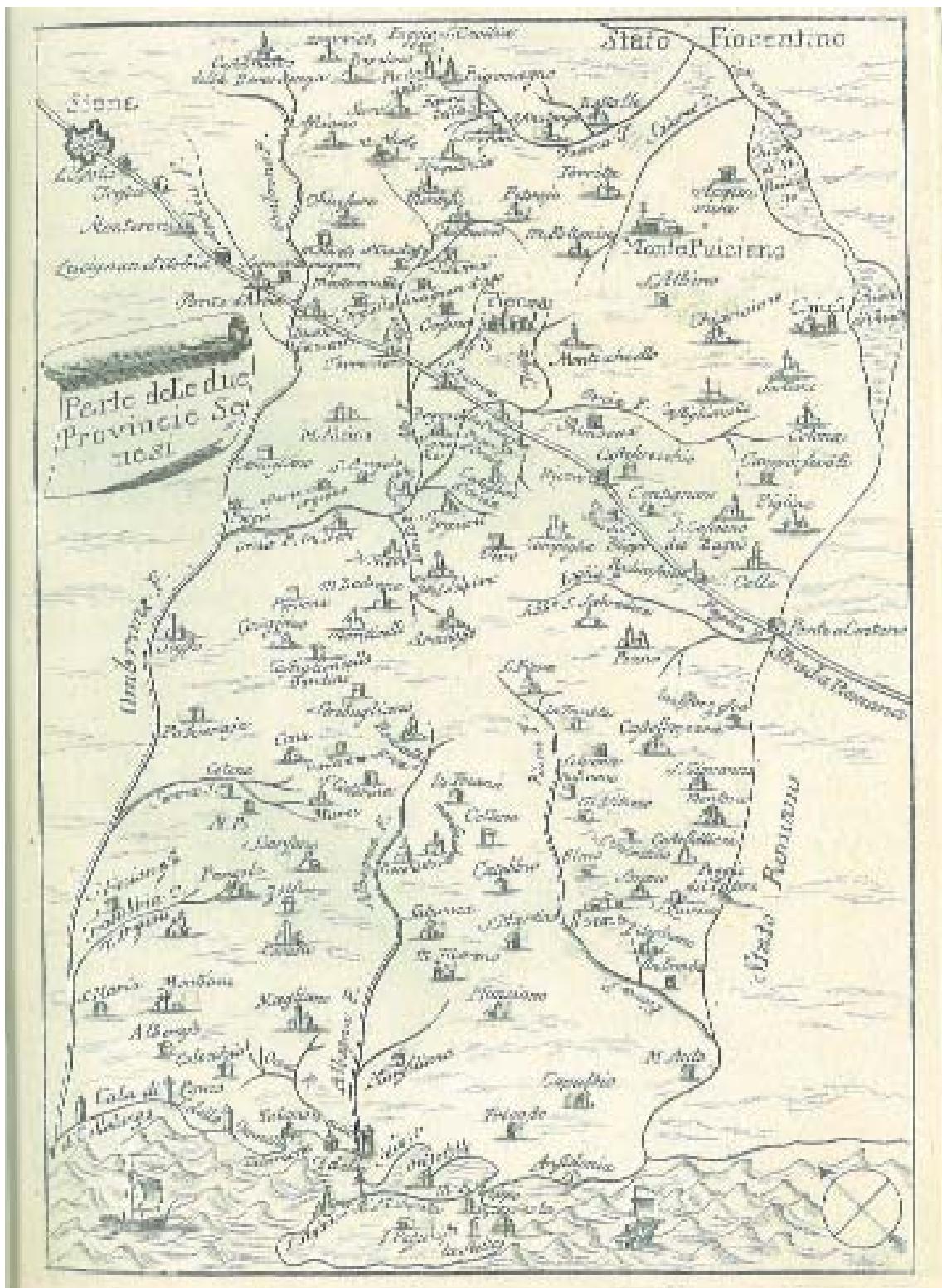
Ma oltre agli edifici disposti sul perimetro della conchiglia, vi è anche la cinta muraria che incombe, sia pur inaderente, con la sua presenza e costituisce un'ulteriore parametro di chiusura della Piazza. Le lunghe cortine in cui si articola stabiliscono il dentro e il fuori dell'agglomerato urbano e di queste la Piazza rappresenta l'indiscutibile bari-centro, il punto di attrazione perenne in cui tutto continuamente cambia: di giorno e di notte, d'inverno e d'estate, dall'alba al tramonto.

Come dice l'architetto Giovanni Michelucci, "ognuno di noi all'interno della Piazza è protagonista,...(essa) ti cattura, è veramente di chi la transita; quando entri ti appartiene".

Si possono vedere persone a prendere il sole, a leggere un libro per ore, a conversare; d'inverno a riscaldarsi nel tepore di poventa a San Martino; nei giorni che precedono San Giuseppe, con un cartoccio in mano pieno di frittelle bollenti. Essa si trasforma completamente secondo le stagioni, come nei momenti della giornata. La mattina presto è buia: soltanto un piccolo spicchio di sole si affaccia timido dalla curva del Casato. Al tramonto è inondata dalla luce che il concavo frontespizio del Palazzo riflette con forza abbagliante.

E' l'unica piazza al mondo all'interno della quale due volte all'anno viene steso nell'anello circostante il tufo, terra fine di colore giallo, ed ecco l'intenso significato del nome che ritorna, la memoria, il tempo passato, la sua origine: il Campo.

M.R.



Carta geografica del territorio amiatino da: Viaggio al monte amiata (vol. II, Viaggio secondo per le due province senesi...) di Giorgio Santi, Pisa, Prosperi, 1798.

Le due vedute di corredo all'articolo di Francesca Monaci, riprese dal vero e disegnate a china, sono riferibili come datazione alla fine del XVII sec. Nelle loro immagini possiamo osservare una rappresentazione realistica dei borghi amiatini ritratti così come apparivano al tempo in cui visse Giovanni Antonio Pecci.

Le Memorie storiche del Monte Amiata di Giovanni Antonio Pecci: un moderno progetto di edizione.

di: FRANCESCA MONACI

Giovanni Antonio nacque a Siena nel 1693 da Onesta Vannocci Biringucci e Desiderio Pecci¹.

Pecci aveva nobili origini: la famiglia paterna era stata fra i fondatori del Monte dei Nove, quella materna apparteneva al Monte dei Riformatori².

Come egli stesso ricorda³, da bambino apprese i primi rudimenti di grammatica e retorica dai sacerdoti a cui venne affidato. Egli ebbe la possibilità di dedicare molto tempo agli studi: frequentò alcuni corsi universitari di logica, diritto civile, geografia, genealogia. Si appassionò alla storia patria ed alle ricerche archivistiche, che portavano alla luce documenti o cronache importanti del passato.

Pecci fu anche uno dei membri più attivi del panorama politico senese del

Settecento. Eletto per ricoprire numerose cariche, venne nominato più volte Priore, divenne Consigliere del Capitano del Popolo, assunse l'incarico di Capitano del Popolo, ottenne un seggio vitalizio nel Consiglio grande, fu insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano...

Oltre a dedicarsi alla vita politica della sua città, si appassionò anche alla sua storia. Pecci fu uno storico erudito, scrisse e talvolta pubblicò numerosi studi, operette, trattati, tra cui la relazione sulle Contrade senesi o quella sulle "cose più notabili della città di Siena", sull'Ospedale di Santa Maria della Scala, sulle "giuste regole per parlare e scrivere toscano". Senza dubbio, la maggiore opera edita è rappresentata dalle "Memorie storico – critiche della città di Siena", preziosa fonte storiografica, che

¹ Archivio di Stato di Siena, Biccherna, 1147, c.72r. L'atto di battesimo, avvenuto il 12 dicembre di quell'anno, riporta il nome completo: Giovanni Antonio Maria, cfr. in particolare: Cinzia Rossi, Giovanni Antonio Pecci: ascendenze familiari e profilo biografico, in Ettore Pellegrini (a cura), Giovanni Antonio Pecci. Un accademico senese nella società e nella cultura del XVIII secolo, Atti del Convegno (Siena 2-4-2004), Siena 2004, pp. 23-59. Il volume contiene ulteriori e interessanti approfondimenti curati da vari studiosi.

² Per ulteriori informazioni biografiche su G. A. Pecci si vedano tra gli altri: Cinzia Rossi, Giovanni Antonio Pecci (1693-1768). Le vicende familiari, la presenza nell'ordine di Santo Stefano e il pensiero sulla nobiltà di un intellettuale senese, Pisa 2003 e Mario De Gregorio, "Additare le parzialità e dimostrare gl'abbagli": l'autobiografia letteraria di G.A. Pecci, in Ettore Pellegrini (a cura), Giovanni Antonio Pecci. cit., pp.1-22. La nobiltà civica si trasmetteva in via di filiazione

legittima dell'elettorato passivo per le magistrature maggiori, sull'argomento v. tra gli altri Danilo Marrara, Nobiltà civica e patriziato. Una distinzione terminologica nel pensiero di alcuni autori italiani dell'età moderna, in Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, serie III, 1980, pp.219-232 ed il più recente Id., Giovanni Antonio Pecci e la nobiltà senese nel quadro delle riforme settecentesche, in Ettore Pellegrini (a cura), Giovanni Antonio Pecci. cit., pp.269-276. Con particolare riferimento al caso di Siena v. Mario Ascheri (a cura), I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737), Siena 1996 e Id., Siena nella storia, Cinisello Balsamo 2000, pp.198-204.

³ Nella sua autobiografia scritta in terza persona fornisce alcune indicazioni al riguardo cfr. Biblioteca Moreniana di Firenze, ms. Pecci, 42, Compendio della vita letteraria del nobile signore conte Giovanni Antonio Pecci, cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano e patrizio sanese, scrittagli da amico fedele e benissimo informato.



Veduta generale di Castel del Piano.

abbraccia gli ultimi anni del XV secolo fino a superare la metà del secolo successivo.

Tra i numerosi scritti inediti, troneggia l'opera monumentale costituita dalle Memorie storiche, politiche, civili e naturali delle città, terre e castella che sono e sono state suddite della città di Siena.

Di questo lavoro sono presenti quattro esemplari completi ed autografi provenienti direttamente dalla libreria di Pecci, frutto delle sue continue revisioni⁴. A seguito di alterne vicende, le varie copie si trovano oggi custodite in biblioteche ed archivi toscani. Infatti, gli Abbozzi, che rappresentano la prima stesura del lavoro, in sei volumi, sono conservati presso la biblioteca Moreniana di Firenze. Le altre tre copie sono tutte conservate a Siena: una alla Biblioteca Comunale

degli Intronati, una all'Archivio di Stato di Siena, l'ultima – considerata da molti la versione definitiva che doveva essere data alla stampa – è reperibile presso l'Archivio Storico del Monte dei Paschi⁵.

Pecci iniziò la sua “laboriosa impresa” tra il 1757 ed il 1758. Egli predispose una sorta di questionario inviato alle autorità locali mediante una lettera circolare datata 3 luglio 1758, che fu poi pubblicata sulle Novelle Letterarie fiorentine di Giovanni Lami del 28 luglio, per favorirne una maggiore diffusione⁶.

La lettera conteneva ventiquattro quesiti elaborati da Pecci sulla posizione geografica, sulle caratteristiche dell’ambiente circostante e dei singoli centri, su edifici e monumenti – laici e religiosi – di particolare interesse, sulla

⁴ Roberto Barzanti, Il revisionista furente, in Ettore Pellegrini (a cura), Giovanni Antonio Pecci. cit., pp. XI-XVI..

⁵ Notizie dettagliate sugli acquisti delle quattro copie dei manoscritti in Maria Ilari – Patrizia Turrini, I

“Manoscritti Pecci”: vicende ereditarie, studi archivistici e interessi eruditi, in Ettore Pellegrini (a cura), Giovanni Antonio Pecci. cit., pp.61-134.

⁶ Novelle letterarie, 28 luglio 1758, 30, col. 470.



Veduta generale di Seggiano.

pubblica amministrazione, sull'economia locale, sulla storia, la legislazione ed il materiale archivistico⁷... Il complesso schema che ne deriva mostra come era articolata la struttura di fondo del progetto di Pecci: i quesiti permettevano di raccogliere notizie sulle materie più varie, senza tralasciare nessun campo di ricerca e di classificarle per temi omogenei.

Tuttavia, nella maggior parte dei casi, le autorità locali non si dimostrarono collaborative, ma indifferenti e disinteressate. Egli stesso dichiarò di avere ricevuto in risposta solo poche relazioni: "da poche più di trenta ne ho ricevuto la risposta e quel che più mi fa meravigliare, dalla maggior parte di

quelle che più incolte e più mancanti di popolazione si considerano⁸."

L'opera costituisce una prima elaborazione di materiali antichi, di regola consultati e studiati da Pecci personalmente, sebbene, in alcuni casi, le sue ricerche non siano state agevolate dai soggetti preposti ai vari archivi⁹. L'accesso al materiale documentario, inizialmente, fu facilitato da diversi fattori, primi fra tutti l'appartenenza alla nobiltà civica senese e l'esercizio di cariche pubbliche, come anche la disponibilità dell'erudito a compilare inventari o repertori. Tali strumenti costituivano un valido aiuto per una rapida consultazione e per la gestione del patrimonio documentario. Tuttavia, nella redazione

⁷ Giuliano Catoni, La "laboriosa impresa" di Giovanni Antonio Pecci, in Notizie storiche della città di Montalcino, Sinalunga 1986, pp.I-VII, e Id., Le "erudite fatiche" del Pecci e del montalcinese Tullio Canali, in Ettore Pellegrini (a cura), Giovanni Antonio Pecci, cit., pp.279-286.

⁸ Di queste ben dodici gli furono inviate da Luigi Antonio Paolozzi. Per quanto riguarda le ricerche sui

Comuni e Comunelli del Monte Amiata, l'erudito chiancianese fu un valido collaboratore e ne agevolò le ricerche fornendogli materiale su Castel del Piano, Monte Nero, Santa Fiora e la Triana.

⁹ Mario Ascheri, Presentazione, in Elena Innocenti – Gianni Mazzoni (a cura), Giornale sanese (1715-1794) di Giovanni Antonio e Pietro Pecci, Siena 2000, pp. IX-X.

degli stessi, egli utilizzò criteri rudimentali e incompleti, pertanto spesso erano inutilizzabili per altre persone, in particolare perché privi di indici e non disposti in ordine cronologico. Ciò si spiega facilmente, se si considera che il suo obiettivo primario era ricercare notizie e dati che gli potevano essere utili per i suoi studi contenuti negli archivi, non inventariare i fondi archivistici che esaminava!

L'opera non fu mai data alla stampa per intero, tuttavia è tra le più consultate e si registrano numerose edizioni relative a singole località¹⁰. Infatti, le Memorie Storiche Pecci rappresentano tutt'oggi una fonte documentaria rilevante per gli studiosi, perché contengono numerose indicazioni di carattere storico naturalistico e soprattutto frequenti e puntuali rinvii al materiale archivistico originale, che permettono di ricercare con rapidità i testi originali.

Ormai da alcuni anni si è risvegliato, anche nell'Amiata, un profondo e costante interesse per le relazioni di Pecci, perché forniscono al lettore di oggi informazioni preziose, come le trascrizioni di testi originali, che in alcuni casi rappresentano l'unica testimonianza oggi disponibile di un documento perso, distrutto o gravemente danneggiato nel corso dei secoli.

¹⁰ Si veda l'elenco a titolo esemplificativo contenuto in Maria Ilari – Patrizia Turrini, I “Manoscritti Pecci”. cit., p.77 nt.53 e relativamente a tutte le opere scritte da Pecci si ricorda Ettore Pellegrini, Bibliografia delle opere di Giovanni Antonio Pecci uscite a stampa, in Id. (a cura), Giovanni Antonio Pecci cit., pp.339-347.

¹¹ Per Abbadia san Salvatore v. Cinzia Anselmi, Giovanni Antonio Pecci (circa 1750) Scheda storica su Abbadia San Salvatore, in Abbadia San Salvatore. Comune e monastero in testi dei secoli XIV-XVIII, Arcidosso 1986. Su Piancastagnaio cfr. Giuseppe Sani, Il Settecento pianese, Grotte di Castro (VT), 2005. Per Radicofani v. Beatrice Magi - Renato Magi (a cura), Memorie di un'antica terra di frontiera e di fortezze. Radicofani nella storia raccontata da G.A Pecci e B. Gherardini, Abbadia San Salvatore, 2006, pp.59-90.

¹² Di seguito si citano le edizioni integrali a stampa delle relazioni pecciane, di cui ci è giunta traccia.

¹³ Francesca Monaci, Memorie storiche di Castel del Piano (di G. A. Pecci), in Amiata Storia e Territorio n.52 (agosto 2006), pp. 33-39.

Gli studi pecciani sul territorio amiatino si sono sostanziati in oltre venti relazioni: alcune, riguardanti l'area senese della montagna, sono state in gran parte pubblicate¹¹, invece, da quelle del grossetano, vengono spesso estrapolati solo alcuni brani, utilizzati per ricerche monografiche.

È nell'ottica di salvaguardare questo prezioso patrimonio storico e di diffonderlo, che si colloca l'iniziativa, da me ideata e curata, di pubblicare tutte le relazioni di Pecci relative ai paesi ed alle piccole località del Monte Amiata (versante grossetano).

Il volume comprenderà le relazioni – trascritte integralmente dal loro originale – di¹²: Arcidosso, Cana, Castel del Piano¹³, Cinigiano¹⁴, Montenero¹⁵, Montegiovi, Montelaterone¹⁶, Monticello, Porrona, Potentino, Roccalbegna, Rocchette di Fazio, Santa Fiora¹⁷, Sasso d'Ombrone e Vicarello, Seggiano, Semproniano, Stribuglione, Triana.

Il progetto ha la finalità di riportare fedelmente le notizie raccolte dal senese Pecci sulla natura, il territorio, l'organizzazione amministrativa, la legislazione e la storia dell'anello Amiata. Esso è stato studiato con l'intento di fornire uno strumento utile e di facile consultazione per chiunque intenda approfondire la ricerca sulla montagna.

¹⁴ Monografia di Cinigiano, estratta da un manoscritto autografo del 1700 del Cav. Antonio Pecci da Alessandro Crimini, fatta stampare dal Cav. Antonio Bruchi, Siena 1879.

¹⁵ Montenero. Monografia storica per nozze Avanzati Valentini, Siena 1887.

¹⁶ Francesca Monaci, Montelaterone: lo Statuto del 1572 e le Memorie Storiche di G.A. Pecci, in Vincenzo Bacciarelli – Paolo Pacchiani (a cura), Montelaterone. Storia, religione ed arte di un'antica cella del Montamia, Roma 2006, pp.163-178.

¹⁷ Francesca Monaci, Memorie storiche della Contea di Santa Fiora raccolte dal Cavalier Giovanni Antonio Pecci, in Tracce... percorsi storici culturali ambientali per Santa Fiora, annuario 2005, pp.9 – 55. In questa sede sono state oggetto di analisi e studio comparato (e segnalate in nota) le differenze tra il manoscritto di Pecci e la relazione inviatagli da Luigi Antonio Paolozzi, relativamente alla sola Contea di Santa Fiora. Il volume cui si accenna conterrà la trascrizione integrale, comprensiva delle notizie sul comune di Selvena.

Sulla natura giuridica delle storiche Contrade di Siena

di: RICCARDO COPPINI

Riportiamo pressochè integralmente il testo del ricorso presentato dal Notaio Dr. Riccardo Coppini all’Ufficio del Registro di Siena per conto della Contrada Priora della Civetta.

*Quale specifico strumento ricorsuale, la memoria era finalizzata a far conseguire un consistente lascito testamentario alla Contrada; essa presenta tuttavia non minore interesse nel più vasto ambito delle storiche contrade senesi per il riconoscimento della loro personalità giuridica ed integra la dottrina più autorevole, fondata sugli interventi di Michele Cantucci (*La natura giuridica della Contrada*, 1964), Marco Comporti (*La tutela degli stemmi, degli emblemi e dei colori delle contrade di Siena*, 1982) ed Enzo Balocchi (*Contributo per la definizione giuridica della Contrada*, 1987), nonché sugli studi prodotti da Franco Badiani, Pier Giorgio Ponticelli, Cristina Mascambruno.*

Avvertiamo che, trattandosi di un atto legale e non di un saggio, la memoria è stata redatta in forma strettamente tecnica. Per agevolarne la lettura abbiamo omesso le annotazioni introduttive e semplificato le citazioni bibliografiche: ce ne scusiamo col dr. Coppini.

Segnaliamo, infine, l’esito positivo del ricorso, dopo una lunghissima trafla presso le competenti commissioni erariali e, con il patrocinio del Prof. Marco Comporti, davanti alla giustizia ordinaria, che ha permesso alla Civetta di entrare in possesso dell’eredità ricevuta e nello stesso tempo ha sancito la natura giuridica delle Contrade quali enti di diritto pubblico. L’importante definizione è scaturita da un atto che abbiamo voluto riproporre tra le pagine della nostra Rivista come doveroso contributo per la conoscenza della storia di Siena e delle sue Contrade.

... è in primo luogo necessario verificare

se la Contrada Priora della Civetta ed in genere le “Storiche Contrade” di Siena, possono ritenersi persone giuridiche alla luce delle vigenti disposizioni di legge in materia. Non è qui possibile ed opportuno dilungarci sul concetto di persona giuridica e sull’evoluzione storico-giuridica che lo stesso ha subito.

Basti pertanto ricordare che la migliore dottrina individua gli elementi sostanziali della persona giuridica come segue: 1) una collettività di persone; 2) un fine comune da conseguire; 3) una massa di mezzi materiali destinati al conseguimento di questo fine; 4) il riconoscimento giuridico.

Che ricorrano, per le “Storiche Contrade” di Siena i presupposti di cui sub 1), 2), 3), non è possibile dubitare; inutile oltre che oziosa sarebbe ogni dimostrazione. In ordine al presupposto di cui sub 4 (riconoscimento giuridico) è invece indispensabile spendere alcune parole.

L’origine storica delle Contrade è ancora oggi incerta. Una prima traccia della loro esistenza si rileva nel Costituto del Comune di Siena dell’anno 1262. Esse, oltre a funzioni militari - per la difesa della città - svolgevano, nell’ambito delle rispettive circoscrizioni territoriali, veri e propri compiti amministrativi di polizia urbana, mantenimento delle vie ed altri servizi di pubblica utilità. A capo della Contrada era il Sindaco, assistito da un certo numero di Consiglieri, ed alle dipendenze del Capo del Comune (Podestà). Le contrade erano sottoposte al controllo della Balia, organo politico della Repubblica di Siena prima e dello Stato di Siena dopo; esse possedevano immobili che amministravano a beneficio della collettività. È possibile pertanto affermare, senza tema di smentita, che le



Frontespizio del bando originale sui confini delle Contrade emanato da Beatrice Violante di Baviera nel 1729.

Contrade sussistevano nell'ordinamento anteriore a quello costituitosi al momento della unificazione del Regno, come associazioni dotate di titolarità di diritti e di doveri e quindi come persone giuridiche (CANTUCCI). Con le moderne codificazioni si è posto il problema della necessità del riconoscimento delle persone giuridiche e delle modalità con cui quest'ultimo può avvenire.

La dottrina più autorevole e la stessa giurisprudenza si sono trovate concordi nell'affermare che il riconoscimento della persona giuridica possa avvenire oltre che in forma diretta anche in forma indiretta o tacita. Il riconoscimento indiretto o tacito si ha, secondo la dottrina prevalente con "l'approvazione di atti compiuti dall'Ente" o mediante "l'autorizzazione dell'Ente a compiere negozi giuridici che presuppongano il riconoscimento stesso, o per effetto di rapporti giuridici stabiliti fra l'Ente stesso e lo Stato che trattando direttamente con esso mostra implicitamente di considerarlo persona giuridica" (DE RUGGIERO, Ist.

Cap. XI, pag. 430).

Ma vi è di più: secondo un'autorevole commento, infatti il "possesso di stato" l'avere cioè un Ente agito sempre come persona giuridica, basta a costituire il riconoscimento. Il conferimento della personalità è regolato secondo la legge del tempo in cui l'Ente è sorto, perciò una persona venuta ad esistenza nel passato viene costituita secondo la legge del tempo. E nel caso che un'associazione o istituzione fin da epoca remota abbia pubblicamente goduto dei propri diritti e si sia sempre comportata come ente giuridico, la dottrina ammette un acquisto della personalità giuridica "ab immemorabile" come presunzione di un titolo di concessione di cui non si ha più traccia o ricordo (CANTUCCI).

Per quanto in precedenza esposto - e non è questa la sede per dilungarci ulteriormente sull'origine storica e la funzione svolta nel passato dalle Contrade - ci sembra di poter affermare con certezza che le Contrade, riconosciute come persone giuridiche negli ordinamenti anteriori, come tali sono venute ad inserirsi nel nostro ordinamento giuridico.

La tesi qui sostenuta trova puntuale riscontro nel disposto dell'art. 11 del cod. civ. vigente (ed in precedenza nell'art. 2 cod. civ. 1865), laddove si stabilisce che gli Enti pubblici riconosciuti come persone giuridiche, godono dei diritti secondo le leggi e gli usi osservati come diritto pubblico. Ed afferma esattamente il Cantucci che "l'uso osservato, come diritto pubblico, cui si richiama l'art. 11 del codice civile, è non solo la misura dei diritti che possono spettare all'Ente Contrada, ma vale anche come riconoscimento indiretto della personalità e della natura pubblica di esso".

A fugare gli ultimi dubbi e perplessità sulla personalità giuridica delle Contrade è intervenuta infine la legge 9/3/1976 n. 75 concernente la tutela del carattere monumentale ed artistico della Città di Siena.

Il legislatore annovera "le Storiche Contrade" tra i soggetti obbligati ad eseguire "le opere per la salvaguardia del carattere storico, monumentale, artistico e paesistico della Città di Siena nonché per il risana-

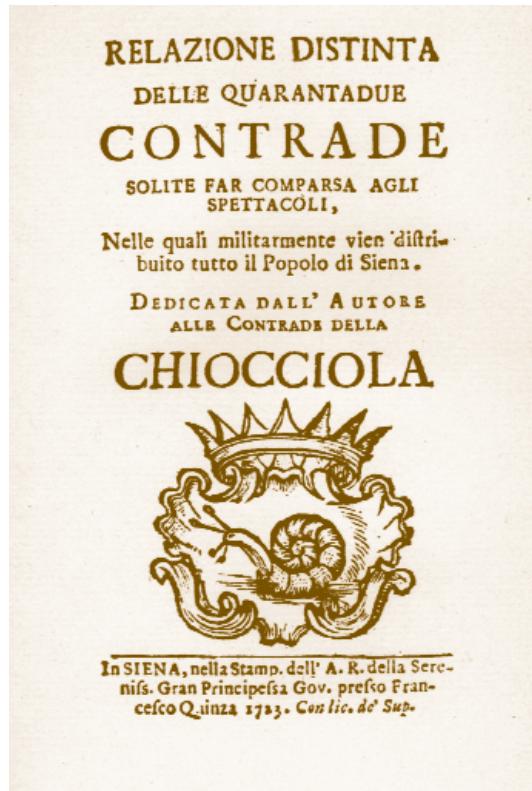
mento civico ed il restauro urbanistico". L'articolo 3 L. 75/1976 riconosce la possibilità che "le Storiche Contrade" siano proprietarie di immobili (edifici compresi nel centro storico) e stipulino convenzioni "da trascrivere nei registri immobiliari".

Si è operato pertanto con il provvedimento legislativo suddetto un riconoscimento indiretto o tacito da parte dello Stato delle "Storiche Contrade" quali persone giuridiche capaci di assumere diritti ed obblighi. Infine l'attributo "storiche" che si è voluto aggiungere per individuare le diciassette contrade, costituisce esplicito richiamo al Bando della Principessa Violante Beatrice di Baviera del 1729, individuando in tale atto la fonte avente forza giuridica, secondo l'ordinamento vigente all'epoca, del riconoscimento delle Contrade quali persone giuridiche.

A conclusione, quindi, possiamo senz'altro affermare che le Contrade sono persone giuridiche "per uso osservato come diritto pubblico" (possesso di stato) ai sensi dell'art. 11 codice civile, ed hanno trovato inoltre esplicito anche se indiretto riconoscimento nella legge 75/1976 (riconoscimento tacito). Occorre adesso esaminare come si collochi la Contrada nell'ambito del *genus* persona giuridica. Anticipando le conclusioni di quanto verremo esponendo, possiamo fin da ora concordare con la tesi del Cantucci secondo il quale le "Storiche" Contrade di Siena sono indubbiamente *enti pubblici*. Tra i numerosi criteri di distinzione degli enti pubblici dalle persone giuridiche private, proposti dalla dottrina, sembra da preferire senz'altro il criterio del fine, dello scopo proprio della persona giuridica.

Secondo lo Zanobini "Enti Pubblici sono quelli che hanno come loro scopo un fine che è proprio anche dello Stato ed agiscono, nel perseguiarlo, oltrechè nel proprio interesse anche nell'interesse dello Stato".

Per l' Ottaviano (Enc. Dir.: voce ente pubblico) lo scopo che qualifica un Ente come pubblico deve riferirsi alla "cura di un interesse collettivo". Occorre, tuttavia, precisare, secondo la migliore dottrina, che "la persona giuridica pubblica ricorre anche se si tratti di grandi collettività diverse dallo



Frontespizio del celebre opuscolo di Giovanni Antonio Pecci sulla storia delle Contrade (Siena, Quinza, 1723); da questo studio furono stimolati i lavori che portarono alla definizione del bando di Violante di Baviera.

Stato (come le Regioni, le Province ed i Comuni) e di gruppi minori (come nel caso degli articoli 862, 863 e 850 c.c.), se cioè si tratta di interessi sezionali, per cui si possono avere persone giuridiche pubbliche anche là dove, perseguiendosi uno scopo il quale è di regola caratteristico delle persone giuridiche private, siffatto scopo debba tornare a vantaggio di un Ente che è pubblico" (CANTUCCI). Ora non si può dubitare che nel passato le Contrade abbiano sempre perseguito scopi di pubblico interesse. Basti ricordare in proposito i controlli cui le stesse erano sottoposte ed ai quali abbiamo avuto occasione di accennare in precedenza. Attualmente scopo principale delle Contrade è quello di partecipare alle due corse annuali del palio. Tale scopo, per i motivi a tutti noti, torna ad indubbio vantaggio del Comune di Siena così come è confermato dal Regolamento che disciplina con dovizia di particolari la festa nonché i

rapporti tra il Comune di Siena e le Contrade (tramite i legittimi rappresentanti di queste ultime). Le disposizioni contenute nel Regolamento del Palio dimostrano l'interesse del Comune e quindi l'interesse "pubblico" per l'attività svolta dalle Contrade. All'art. 9 del Regolamento del Palio le Contrade sono riconosciute come istituzioni di "cospicuo interesse cittadino".

Infine occorre rilevare, se ancora ve ne fosse bisogno, che le spese per la festa del Palio vengono imputate nella voce del bilancio Comunale avente od oggetto "servizi ed uffici di pubblica utilità". Che le Contrade abbiano carattere pubblicistico si rileva altresì dalla più volte citata L. 75/1976 nella quale vengono contrapposte ai privati (persone fisiche e giuridiche). Al termine della nostra esposizione, che la complessità ma anche l'interesse dell'argomento, ha forse reso più lunga del dovuto, ci sia consentito, usando ancora una volta le parole del Cantucci, ribadire che le Contrade di Siena, sono persone giuridiche le quali persegono un fine al cui conseguimento è interessato una grande collettività diversa dallo Stato, ma che ha anch'essa finalità di ordine superiore corrispondenti agli interessi della generalità inserita nella sua circoscrizione territoriale. Le Contrade sono pertanto PERSONE GIURIDICHE PUBBLICHE. Torniamo adesso al problema dal quale abbiamo preso le mosse. Dimostrato che le contrade quali persone giuridiche pubbliche hanno il requisito soggettivo richiesto dall'art. 3 D.P.R. 26/10/72 n. 637 e dall'art. 25 D.P.R. 26/10/1972 n. 643, resta da esaminare se le stesse abbiano per scopo esclusivo finalità di pubblica utilità e possano essere ricomprese nella fattispecie prevista dal primo comma dell'art. 3 DPR 637/72 ovvero, non ricorrendo detto presupposto oggettivo debba farsi riferimento alla fattispecie prevista nel comma secondo della norma medesima.

Al fine di liberare il campo da possibili equivoci occorre subito premettere che lo scopo di un Ente deve essere tenuto distinto dalle attività che lo stesso esercita per il raggiungimento del medesimo. I singoli atti posti in essere possono, isolatamente consi-

derati, non apparire diretti al conseguimento di un fine di pubblica utilità. Si pensi ad esempio alla locazione degli immobili di proprietà della Contrada, attività avente di per sé carattere privatistico. Ma come osserva lo Zanobini "la natura dell'attività svolta e che serve di mezzo al conseguimento del fine non ha importanza". È pertanto lo scopo ultimo che verrà realizzato e perseguito attraverso il compimento di più atti od attività, anche di carattere privatistico, che deve essere tenuto presente. Ci sia altresì consentito porre in evidenza come i fini della Contrada non debbano essere confusi con quelli della c.d. "Società di Contrada", avente natura autonoma rispetto alla Contrada stessa. L'art. 1 dello statuto della società del Palio "Cecco Angolieri" stabilisce infatti che scopo della società è, fra gli altri, quello di "affiancare ogni iniziativa ed attività della Contrada" Priora della Civetta, presupponendo pertanto la natura autonoma dei due Enti. Quale sia lo scopo "proprio" e "ultimo" delle Contrade inutilmente verrebbe ricercato nei loro Statuti. La maggior parte degli stessi, infatti (ed in particolare quello della Contrada Priora della Civetta) non contengono alcuna disposizione in proposito. Ed allora non resta che riferirsi agli scopi che il Comune o lo Stato hanno riconosciuto propri delle Contrade nonché alle finalità che storicamente esse si sono preposte e che a tutt'oggi vengono perseguiti. Che nel passato le Contrade abbiano sempre perseguito scopi di pubblico interesse (fiscali, edilizi, di guardia pubblica etc...) è stato ampiamente dimostrato in precedenza.

Attualmente il fine di gran lunga più importante, anche se non esclusivo, delle Contrade è l'organizzazione e la partecipazione alle pubbliche feste che si tengono in occasione del Palio del 2 Luglio e del 16 Agosto di ogni anno. Quest'ultime quali "celebrazioni cittadine" (art. 8 Regolamento del Palio) rivestono carattere di pubblica utilità per la loro funzione strumentale, per il fatto cioè di essere connesse con un interesse pubblico del Comune, interesse che conferisce a tale scopo il crisma della "pubblica utilità". Basti in proposito richiamare

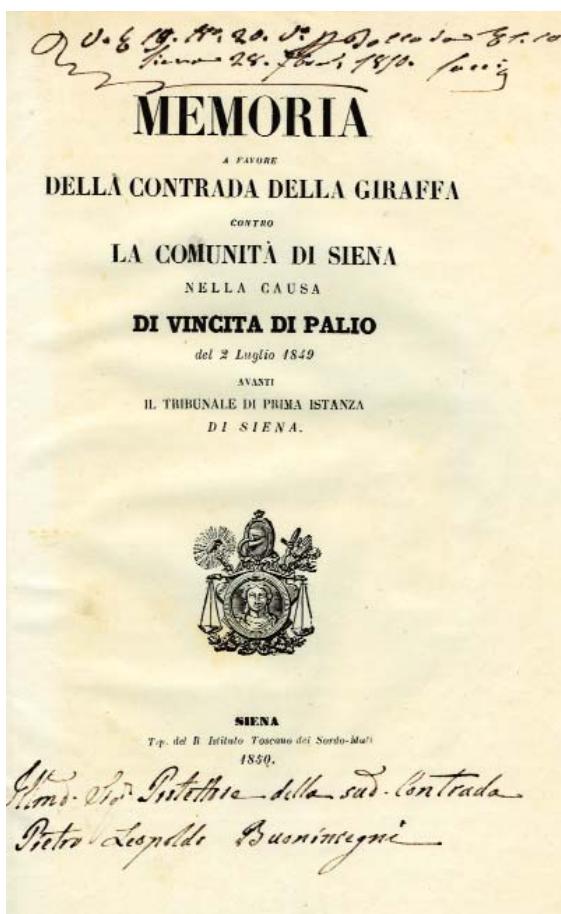
quanto già in precedenza accennato circa la disciplina dei rapporti tra Comune e Contrade contenuta nel Regolamento del Palio, l'imputazione delle spese etc...

Ugualmente deve ritenersi di pubblica utilità l'attività che nel corso di tutto l'anno le Contrade esercitano in stretta dipendenza e connessione con il Palio. Alle contrade è stato inoltre riconosciuto quale fine perseguito "l'educazione, l'istruzione, il miglioramento morale ed economico" degli appartenenti alle contrade stesse (Cass. 3.2.1894). Infine, da ultimo, può annoverarsi tra gli scopi che le contrade possono perseguire l'attività diretta al recupero degli immobili di particolare interesse storico ed artistico, attività demandata dalla Legge 75/1976. Altri fini non si rinviengono né in pratica sono perseguiti.

Non resta pertanto che concludere che la Contrada, quale ente pubblico, ha esclusivamente scopi di pubblica utilità e conseguentemente, ricorrendo anche il presupposto oggettivo, deve ritenersi applicabile alla fatti-specie di cui alla presente istanza il disposto

del primo comma dell'art. 3 del D.P.R. 637/72. Ove ciò, per dannata ipotesi, non voglia ammettersi, restando senza dubbio confermato che tra gli scopi perseguiti dalle Contrade hanno larga prevalenza quelli di pubblica utilità, per il perseguitamento di questi ultimi deve ritenersi disposto nel caso concreto il lascito a favore della Contrada Priora della Civetta di cui al caso in esame.

Oltre che dalla volontà ripetutamente espressa in vita dal defunto, ciò risulta altresì confermato da quanto deliberato dalla assemblea della stessa contrada, delibera che in estratto si produce unitamente alla presente istanza. Infine, ai sensi del disposto dell'art. 25 D.P.R. 643/72, nonchè (ove ritenuto applicabile) dell'art. 3 D.P.R. 637/72, la Contrada Priora della Civetta, in persona del suo Priore pro-tempore, si impegna a fornire a codesto Ufficio, entro un quinquennio dalla data di apertura della successione, la dimostrazione dell'avvenuto reimpiego dei beni pervenuti per successione, ovvero delle somme ricavate dalla loro vendita per scopi di pubblica utilità.



Nel 1850 la Contrada della Giraffa intentò causa al Comune davanti al Tribunale di Siena per la vincita del Palio di luglio dell'anno precedente. Nell'occasione fu data alle stampe la relativa memoria ricorsuale redatta per conto della Contrada attribuite da Giuseppe Corsini.

Eventi

La presenza del passato a Siena. Osservazioni e note di Silvia Colucci sul convegno internazionale di studi:

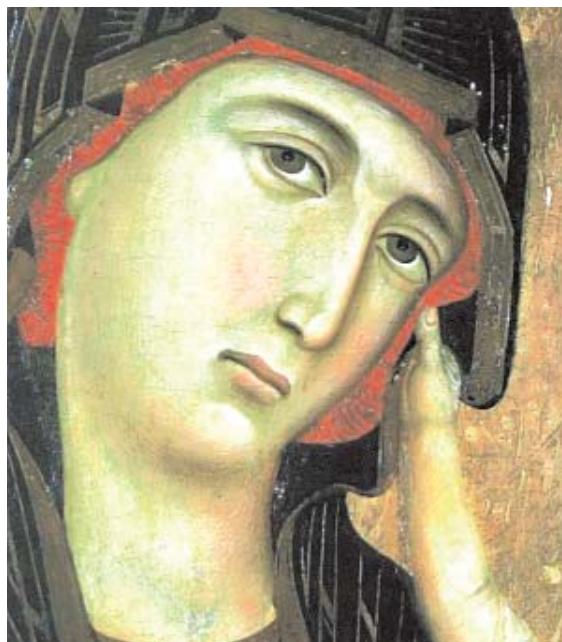
Presenza del passato. Political ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese

Comitato Scientifico del convegno: ROBERTO DE MATTEI, JOANNA CANNON, PATRICIA RUBIN,
CHARLES HOPE, ROBERTO GUERRINI, MARILENA CACIORGNA

Il CNR, l'Università degli Studi di Siena, Il Courtauld Institute of Art e il Warburg Institute di Londra hanno organizzato un convegno internazionale di studi che si è tenuto nei giorni 4 e 5 Maggio 2007 in tre sedi differenti: l'Aula Magna del Rettorato, la Sala degli Intronati di Palazzo Patrizi e la Sala del Camino del Santa Maria della Scala.

La vitalità del passato culturale senese e la sua continua rilettura attraverso i secoli costituisce il motore primo di queste due dense giornate di studi; in ossequio alla pionieristica lettura politica dei cicli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena proposta da Nicolai Rubinstein nel 1958, nel titolo si è fatto cenno alle *Political Ideas* insieme ai 'modelli culturali' che hanno improntato la storia di

Siena e che, tuttora, continuano ad offrire materiale di ricerca inesauribile. Tema portante di questo convegno è stata l'indagine, con contributi di varia natura e impostazione, del concetto di identità senese e, in particolar modo, della sua percezione di sé attraverso i secoli. Il fatto stesso che si delinei una forte tradizione, e che come tale venga precocemente avvertita – sia nell'accettarla che nel ripudiarla – è indizio di una coscienza storica ormai formata. I fenomeni di revivalismo insistentemente evidenziati nella pittura senese del '400 – in primis le franche citazioni dei capolavori di Duccio, Simone e dei Lorenzetti come insuperabili modelli figurativi – sono già prefigurati nel tardo Trecento, quando la percezione della recentemente tra-



PRESENZA DEL PASSATO

*Political Ideas
e modelli culturali
nella storia
e nell'arte senese*

Convegno internazionale di studi
Siena 4-5 maggio 2007

scorsa età dell'oro si insinua nella cultura locale. Un analogo processo avviene a Firenze, dove la consapevolezza della grande stagione letteraria di primo '300 induce le autorità cittadine a prefigurare, alla fine del secolo, un pantheon per onorare le spoglie di Dante, Boccaccio e Petrarca. Persino la culla del Rinascimento sarà segnata da episodi figurativi revivalistici nel pieno Quattrocento, come l'analisi del fenomeno proposta in questo convegno da Machtelt Israëls – di cui si dovrà discutere – non ha mancato di sottolineare.

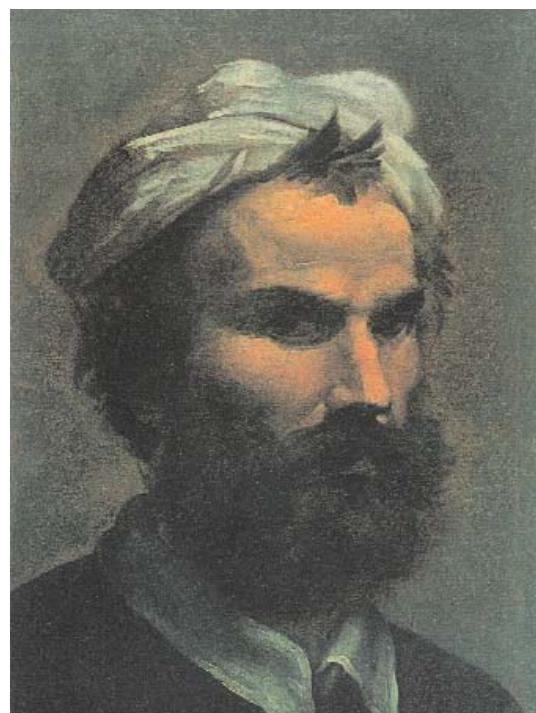
In virtù delle molteplici declinazioni che il rapporto fra presente e passato rivela, gli interventi del convegno sono stati raggruppati in quattro nuclei tematici: Siena e il buon governo, Siena e la religione, Siena e l'antico, Medioevo rivissuto.

L'analisi dei cicli dipinti del Palazzo Pubblico di Siena sotto la specie dell'allegoria politica è stato il *fil rouge* della prima sessione; nella quale, a partire dalle ormai imprescindibili pubblicazioni di Maria Monica Donato sul Buon Governo e di Alessandro Bagnoli sulla Maestà, i contributi hanno suggerito nuovi spunti d'analisi. Jean Campbell e Florence Vuilleumier Laurens hanno indagato prevalentemente il rapporto fra parola e

immagine: la prima evidenziando il complicato nesso fra la Maestà di Simone e i vari registri linguistici adottati nelle iscrizioni che intessono il dipinto (caratteri pseudo-cufici, latino, ma soprattutto volgare nella particolare declinazione della poesia vernacolare); la seconda ravvisando nella Psycomachia di Prudenzio una delle possibili fonti letterarie per le Allegorie lorenzettiane. Suggestivo è stato l'intervento di Gerhard Wolff, che nelle tre pareti della Sala della Pace ha voluto seguire con lo sguardo la *Dame Blanche*, la donna biancovestita ricorrente con appellativi diversi: *Iustitia* legata ai piedi della Tirannide, *Pax* dolcemente seduta sullo scranno del Buon Governo, *Securitas* spavalidamente volante sulle mura negli Effetti del Buon Governo. Ne deriva una identificazione-equivalenza semantica delle tre figure - con il conseguente riflesso sul piano dell'allegoria politica - che si realizza anche nell'evidente moto ascensionale che ne connota le rispettive posizioni. La lettura di Wolff, che lo studioso si ripropone di corroborare con ulteriori ricerche, sottolinea ancora una volta il raffinato gioco polisemico delle immagini che popolano l'affresco, inscindibilmente intrecciate alle corrispondenti iscrizioni. L'intervento conclusivo di questa prima *tran-*



Autoritratto del Sodoma (Abbazia Monte Oliveto).



Autoritratto del Beccafumi (Museo del Louvre, Parigi).

che di lavori, quello di Marcella Marongiu, si segnala per il rigore metodologico con cui ha convincentemente proposto di riferire due disegni del Sodoma (conservati rispettivamente al Louvre e agli Uffizi) al progetto di decorazione della volta della Sala del Concistoro, poi realizzata da Beccafumi con un programma differente. L'ipotesi era stata cautamente ventilata da Andrea de Marchi, ma subito accantonata per una presunta incompatibilità dei soggetti raffigurati – miti classici della Caduta di Fetonte e del Ratto di Ganimede – con il contesto ideologico del Palazzo Pubblico. La Marongiu ha invece evidenziato come nelle città italiane coinvolte dal passaggio dell'Imperatore Carlo V ricorrono commissioni pubbliche di cicli di analogo soggetto, utilizzato in chiave allegorica per alludere all'audacia del sovrano (la cui impresa era, significativamente, la rappresentazione delle colonne d'Ercole). La presenza di questi miti, se correttamente interpretata, insieme all'esibizione dell'aquila imperiale che protegge la lupa senese, renderebbe quindi verosimile la destinazione del progetto alla Sala del Concistoro, con una datazione conseguente al 1529-1530. La studiosa suggerisce che sia stato per l'occasione indetto un concorso, del quale sarebbe poi risultato vincitore Domenico Beccafumi, confinando così nell'oblio il progetto del Sodoma.

La seconda sessione, decisamente densa di contributi, era incentrata sull'analisi del rapporto fra Siena e la religione: argomento quanto mai vasto, nel quale hanno trovato posto interventi di natura profondamente diversa. Stefano Moscadelli e Andrea Giorgi, con la consueta dimestichezza nel trattare la storia tardomedievale senese dovuta alla padronanza della documentazione d'archivio, frutto di ricerche pluriennali, hanno proposto un affondo sulle origini della processione del cero; la quale getta le sue radici nei primordi della chiesa senese e gradualmente diventa oggetto di appropriazione da parte delle autorità cittadine, in base alla tendenza del Comune di Siena ad ingerirsi sempre più apertamente nei riti della chiesa cattedrale, trasformandoli in manifestazioni di religiosità civica. Il taglio storico ha caratterizzato anche l'intervento di Paolo Nardi, che ha

delineato, forte di un meticoloso riscontro documentario e con dovizia di notizie, i rapporti fra le principali personalità dell'ambiente ecclesiastico senese a cavallo fra Medioevo e Rinascimento. A metà strada fra la riflessione storica e quella storico-artistica, l'intervento di Petra Pertici ha squadernato una serie di spunti di riflessione sul tema della ritrattistica rinascimentale a Siena in rapporto con le alte sfere del clero locale, sottolineandone le due anime (sostrato classicheggiante coniugato alla perspicuità ottica fiamminga) e le possibili fonti letterarie di riferimento (da Leon Battista Alberti a Niccolò Cusano); terminando con un'ampia carrellata di immagini. Il contributo di Mauro Mussolin ha invece offerto una lettura storicistica di un classico, il volume 'Mistici senesi' di Piero Misciattelli, rieditato con il titolo 'Misticismo senese' negli anni Sessanta. Inquadrandone l'impostazione ideologica sullo sfondo della storia culturale e politica del suo tempo, Mussolin ha sottolineato come il motivo portante dell'opera di Misciattelli sia stata la consapevole volontà di delineare una specificità della tradizione mistica senese, una sorta di modello di santità che si dispiegherebbe nel corso dei secoli, ripercorribile nei numerosi protagonisti.



L'edizione del 1913 di Mistici Senesi.

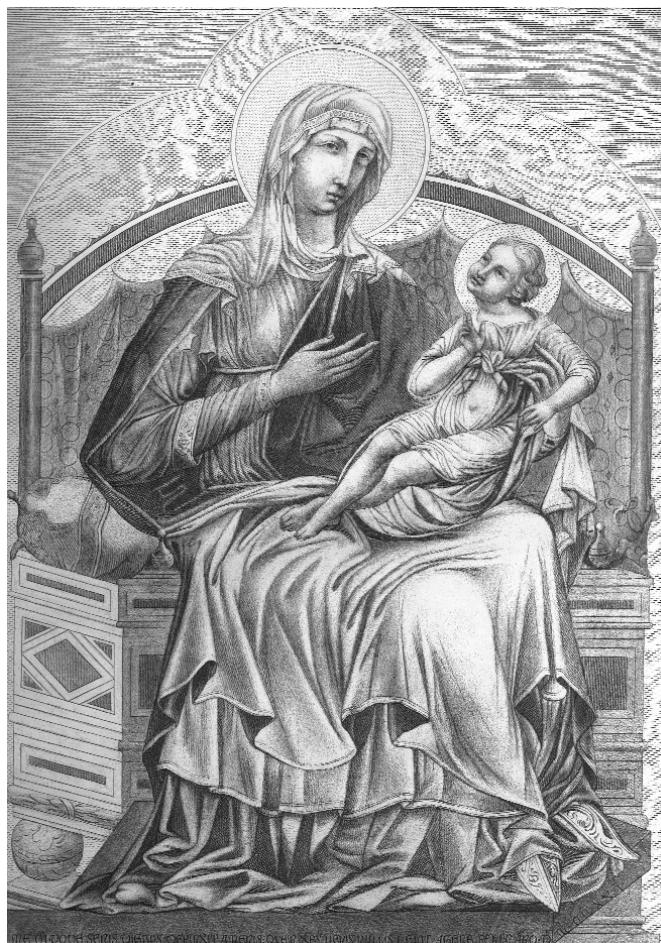
sti della storia religiosa locale. Operazione, questa, ben inquadrabile nel clima revivalistico del primo Novecento, caratterizzato dalla nostalgica rievocazione dell'identità senese anche nella sfera del sacro.

Il rapporto fra Siena e religione è stato analizzato anche sul versante delle arti visive, attraverso i contributi di Joanna Cannon, Monika Butzek e Costanza Barbieri. La Cannon ha incentrato la sua disamina su un particolare iconografico, il piede della Vergine, nella pittura senese del Duecento. Secondo l'opinione della studiosa, la preminenza conferita in genere alla raffigurazione del piede di Maria, di solito sporgente dalla veste e puntato in primo piano verso l'osservatore, costituirebbe l'indizio di una peculiare devozione nei suoi confronti; la quale sarebbe ulteriormente comprovata dalla maggiore abrasione che in genere si osserva sulla superficie dei dipinti in

corrispondenza del piede. La Cannon prospetta, seppur cautamente, la possibilità che nella Siena del Duecento fosse ancora in auge la pratica del bacio rituale, la quale peraltro vantava una lunga tradizione in area bizantina (la *Proskynesis*), romana e greca ortodossa (si pensi al bacio delle icone, tuttora in uso). Monika Butzek, facendo seguito ad una serie di incursioni critiche sulla complessa alternanza delle tavole mariane del duomo di

Siena, ha ripercorso la vicenda della Madonna del Voto fra Tre e Quattrocento. Sottolineando che, di tutte le tavole tardomedievali dedicate alla Vergine un tempo ubicate nella cattedrale, questa è l'unica che – per ragioni di culto – non è mai stata allontanata dal suo contesto d'origine, la Butzek ha aggiunto altre notizie documentarie sulle sue modificazioni di forma e di collocazione. La tavola duecentesca doveva in origine costituire la parte centrale di un dossole d'altare che includeva altre due figure, una delle quali identificabile con San Bonifacio vescovo, titolare dell'altare a cui l'opera era destinata. Intorno al 1400 il dipinto fu ammodernato con l'inserimento di una predella e inserito in una cappella appositamente creata, costituita da un fastigio marmoreo cuspidato corredata da tre statue (San Bonifacio, un profeta e un altro santo).

Quest'assetto, di cui si ignorava l'esistenza fino alle ricerche documentarie condotte dalla Butzek, ha avuto breve vita, per essere stato rimpiazzato soltanto mezzo secolo dopo dalla rinascimentale cappella della Madonna delle Grazie, eretta da Urbano da Cortona. La ricostruzione di questo tassello mancante alla complessa storia dell'icona mariana aggiunge un'altra prova della peculiare devozione di cui l'opera è stata oggetto

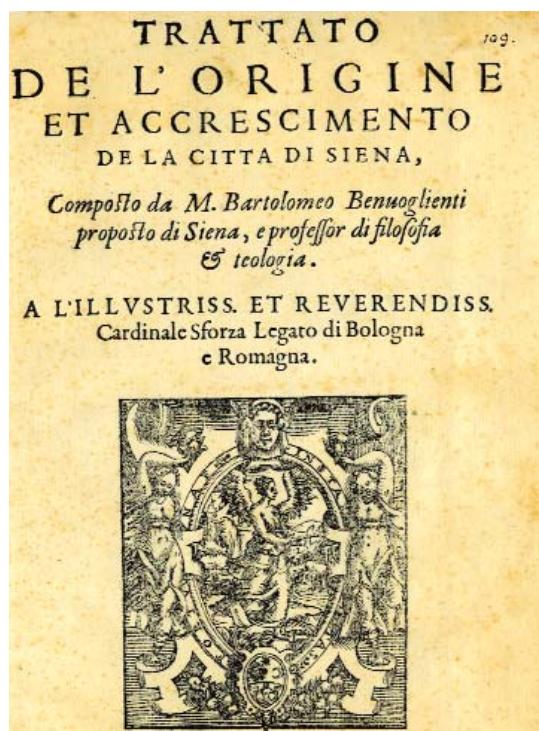
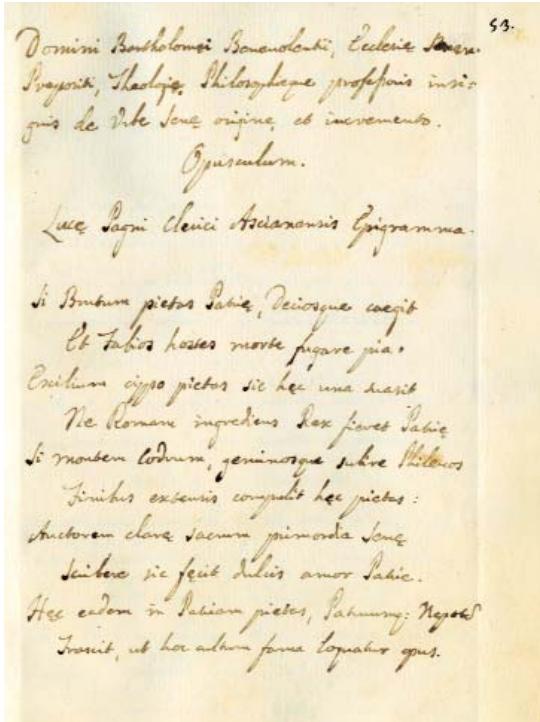


La Madonna di Guido da Siena in una stampa antica (G. Miller e C. Lasinio, da Etruria Pittrice, Firenze, Lastri, 1791).

nel corso dei secoli: nonostante il suo aspetto formale apparisse ben presto arcaico, l'importanza cultuale della tavola imponeva di mantenerla nel duomo e di aggiornarne l'aspetto estetico in sintonia con il mutamento del gusto. Non si tratta di un episodio limitato, perlomeno nel contesto senese: mi sovengono, al riguardo, le ridipinture effettuate sulla Madonna degli Occhi Grossi del 'Maestro di Tressa', sulla Madonna del Bordone di Coppo di Marcovaldo e sulla Maestà di S. Domenico di Guido da Siena. Il pomeriggio si è concluso con l'intervento di Costanza Barbieri, incentrato sulla fortuna dell'iconografia dell'Annunciazione di Simone Martini e Lippo Memmi (dipinta nel 1333 per l'altare di sant'Ansano del duomo di Siena) nell'ambiente francescano senese del Quattrocento. Tale assunto trarrebbe consistenza dall'analisi della 'replica' quattrocentesca dell'Annunciazione, dipinta da Matteo di Giovanni per la chiesa di S. Pietro a Ovile, ma commissionata dall'Ospedale di Santa Maria della Scala. In essa il legame con l'ambiente francescano è dichiarato dalla presenza, nel laterale sinistro, di San Bernardino; il quale, nei suoi sermoni quaresimali del 1427,

aveva indicato proprio nell'umile Annuciata martiniana il modello virtuoso per le donne senesi. Senza negare la verosimiglianza di una simile ipotesi, va detto che uno scandaglio dei documenti d'archivio alla ricerca di possibili esponenti delle fila francescane in rapporto con la commissione dell'opera avrebbe contribuito non poco a sostanziarla.

La terza sessione del convegno, dedicata al tema Siena e l'antico, si è caratterizzata per l'estrema compattezza contenutistica dei tre interventi avvicendatisi. Roberto Guerrini ha ripercorso il programma iconografico del ciclo di Uomini Famosi dipinto da Taddeo di Bartolo nell'Anticappella del Palazzo Pubblico (1413-1414), evidenziandone l'elaborata genesi e rintracciando le fonti letterarie dirette o d'ispirazione per i *tituli* che corredano le figure. Tra le varie fonti (Aristotele, Virgilio, Lucano) lo studioso ha messo in luce quanto l'impostazione morale di matrice salustiana impronti questo ciclo e ne permei il contenuto allegorico. La riflessione politica di Sallustio ben si confaceva a questo contesto, poiché lo storico aveva descritto la crisi dello stato romano e il conseguente sprofon-



damento nei vizi con il venir meno del metus ostilis (la paura del nemico) in seguito alla vittoria nella terza guerra punica. Nella Siena di primo '400, minacciata da Ladislao d'Angiò Durazzo – una sorta di novello Catilina – tale messaggio suonava di severo monito per le istituzioni e i cittadini. Guerrini non si è tuttavia limitato ad analizzare il ciclo dell'Anticappella, anzi ha proposto di applicare il 'metro' sallustiano anche agli altri cicli allegorici presenti nel Palazzo Pubblico, ovvero quello lorenzettiano della Sala della Pace (impostato sulla contrapposizione degli opposti, secondo un procedimento caro all'autore latino) e quello beccafumiano del Concistoro (nel quale ricorre proprio l'assiomma "idem velle, idem nolle" estrapolato dal cap. XX dell'opera di Sallustio). Marilena Caciorgna ha proposto un approccio in chiave semantica alla pittura di storia d'età rinascimentale, illustrando con una serie di esempi le strategie messe in atto dagli artisti di quell'epoca per esprimere il succedersi di eventi temporali distinti in uno stesso spazio dipinto. Ad esempio si adottava lo stratagema di visualizzare un episodio precedente o successivo alla scena principale in un dettaglio marginale, come fuori dalla finestra o sullo sfondo. Inoltre, in opposizione al rigido sistema vigente nell'odierna cultura visiva occidentale, impostato su un movimento di lettura dell'immagine da sinistra verso destra (analogo a quello della scrittura), in quell'epoca si poneva frequentemente il caso di un andamento in senso opposto o di una struttura *circolare, altrimenti detta Ringkomposition*. Con una carrellata di dipinti di storie mitologiche o classiche la Caciorgna ha mostrato quanto l'applicazione di questo metodo, ovvero la sperimentazione di diverse letture dell'opera, possa permettere di identificare soggetti iconografici astrusi, che sfuggono ai parametri d'interpretazione tradizionali. Questa terza sessione si è chiusa con l'intervento di Fabrizio Nevola, che ha preso in esame la letteratura umanistica fiorita intorno al mito fondativo della città di Siena, evidenziando al suo interno due diversi filoni. Durante il Quattrocento, ed in particolar modo presso la corte del cardinal Francesco Todeschini Piccolomini, si era affermata la

tendenza a rinnovare la veste della città in chiave antichizzante: ad esempio creando il mito di Aschio e Senio – i gemelli figli di Remo e presunti fondatori di Siena – disseminando per le vie cittadine effigi di lupe su colonne antiche di spoglio, oppure forgiando improbabili etimologie (Camillo – Camollia) per testimoniare le origini romane del luogo. I trattati di questi eruditi miravano essenzialmente a creare una mitologia *ad hoc*, per controbattere la perentoria affermazione di Flavio Biondo, secondo il quale Siena sarebbe città priva di vestigia romane (Roma instaurata, ms. 1443-1446). A differenza dei suoi predecessori, il canonico Bartolomeo Benvoglienti, scrivendo il *De Urbis Senae origine atque incremento* (ca. 1484-86, edito nel 1506 e nuovamente nel 1571), per controbattere la tesi del Biondo adottò proprio i suoi stessi strumenti; ovvero, basò la sua dimostrazione delle origini romane di Siena sul censimento delle tracce archeologiche-antiquarie reperibili sul territorio, vere o presunte che fossero. Proprio la smaniosa ricerca di reperti classici ingenerò il fenomeno delle antichità 'fittizie', la cui esatta definizione cronologica è problema che, in certi casi, ancora attanaglia gli archeologi.

La quarta ed ultima sessione, Medioevo rivissuto, ha ripercorso la questione del revival dell'arte medievale; istanza che è riaffiorata attraverso i secoli nella cultura senese con un'insistenza eccezionale. Per il suo tenace attaccamento alla stagione gotica ed il conseguente perdurare di modalità figurative di carattere trecentesco, il Rinascimento senese aveva già ricevuto l'appellativo di 'umbratile', con ciò intendendo la sua discontinua e parziale adesione alle novità fiorentine. Sebbene la mostra tenutasi nel 1993 su Francesco di Giorgio Martini abbia contribuito non poco ad attenuare la radicalità di questa visione, è innegabile che il Quattrocento senese sia attraversato da correnti revivalistiche esplicite e consapevoli. Su questi temi e periodi sono stati incentrati gli interventi di Machtelt Israëls e di Luke Syson; seguiti da quello di Gianni Mazzoni, che – con un notevole balzo cronologico – ha preso in considerazione le istanze neomedievali dominanti nella cultura architettonica senese nella prima

metà del '900. L'apparente lacuna temporale si potrebbe colmare tenendo presente che perfino nel Sei-Settecento la città fu protagonista di episodi neogotici, dettati da una pervicace volontà di integrazione estetica con l'antico tessuto architettonico: si pensi alla revisione urbanistica degli spazi circostanti la Cattedrale (all'epoca di papa Alessandro VII Chigi) e alla ristrutturazione di Palazzo Sansedoni in piazza del Campo. Ma veniamo agli interventi.

La tesi sostenuta dalla Israëls è che la ripresa di formule figurative del primo '300 nel secolo successivo non sarebbe prerogativa senese, ma riscontrabile anche in altri centri toscani. A tal fine, la studiosa ha portato gli esempi della fortuna dell'iconografia della Vergine della Misericordia in terra d'Arezzo e quello delle repliche della miracolosa Annunciazione della SS. Annunziata a Firenze. Eppu-

re il caso di Siena appare differente: a fronte di una rievocazione iconografica dettata soltanto da ragioni d'ordine devazionale, come mi sembrano gli esempi aretini e fiorentini, la ripetizione di opere di primo Trecento è qui fenomeno ben più complesso e ricco, nel quale entrano in gioco fattori devozionali, civici e perfino stilistici. Del resto è la stessa Israëls a sottolineare, giustamente, che nel '400 v'era consapevolezza delle qualità propriamente artistiche della pittura di Simone e dei

Lorenzetti e che il 'tradizionalismo' dei senesi era capace di innovare anche in modo significativo: non si tratta, insomma, di una passiva e pedissequa ripetizione. Figura di spicco in questo clima rievocativo e nostalgico fu san Bernardino, il cui frequente appello all'immaginario visivo trecentesco senese è sempre stato messo in rapporto con una sua presumibile attività diretta di committente. È quanto ha sostenuto Strehlke, e viene adesso corroborato

dalle ricerche della Israëls. Sulla base di notizie d'archivio sembrerebbe, infatti, plausibile che Bernardino, usufruendo di un lascito testamentario privato finalizzato all'edificazione della cappella maggiore della basilica dell'Osservanza risalente al 1423, abbia allogato al Sassetta la famosa tavola con l'Assunta distrutta nei bombardamenti di Berlino.

Tradizionalismo e innovazione sono temi che hanno attraversato anche l'intervento di Syson. Lo studioso ravvisa nell'arte del Quattrocento senese due tendenze avvicendatesi: men-

tre nella prima metà del secolo i pittori traducono in idioma locale, ossia 'senesizzano', i grandi maestri contemporanei (da Gentile da Fabriano a Donatello), nella seconda i fattori esterni vengono assorbiti ed integrati nella tradizione. In questa successiva fase, insomma, si avvertirebbe uno sforzo di comprendere più a fondo i valori dell'arte fiorentina – soprattutto donatelliana – dando origine ad un nuovo vocabolario estetico, non per questo percepito come meno senese. Analizzando alcune opere

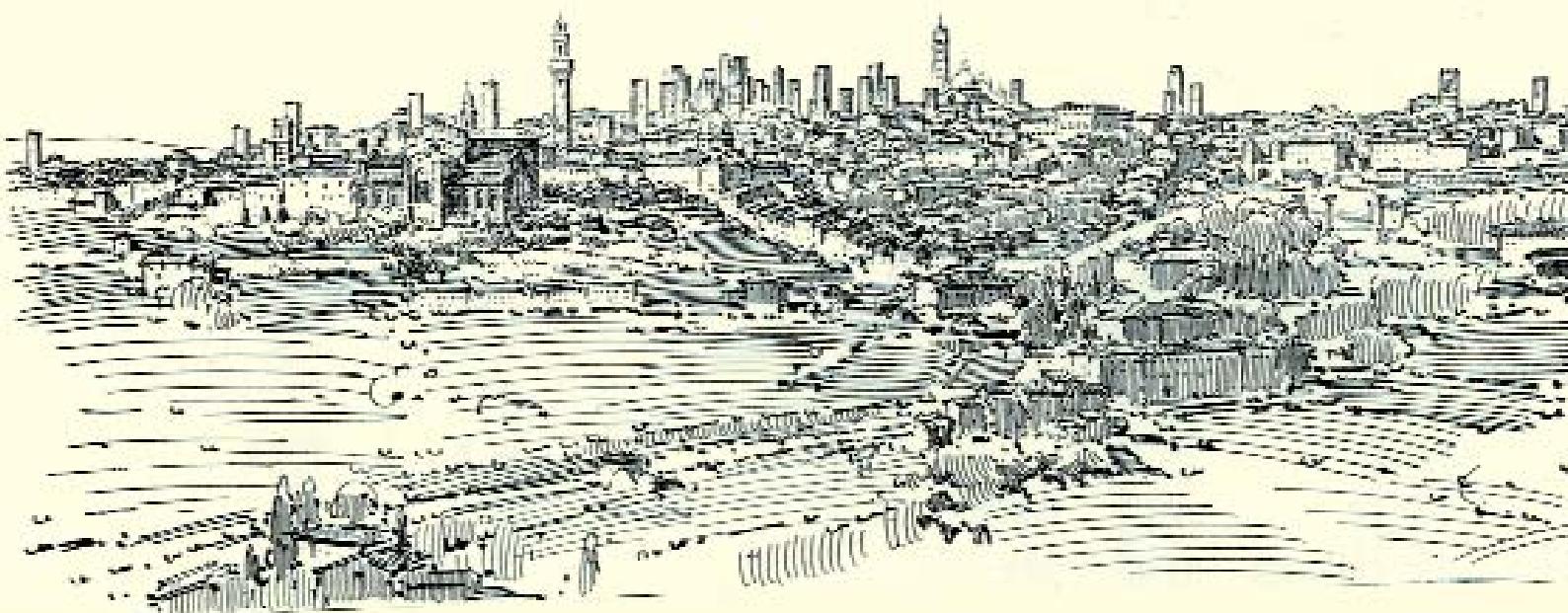


La Madonna Piccolomini della collezione Chigi Saracini.

a titolo d'esempio, Syson ha infine preso in esame un problematico bassorilievo marmoreo, la 'Madonna Piccolomini' della Collezione Chigi Saracini; nella quale, a suo parere, si ravviserebbe la mano di un esponente della bottega del Bregno. I lavori si sono conclusi con la relazione di Gianni Mazzoni, incentrata su un aspetto particolare del clima neomedievale instauratosi a Siena a partire dalla stagione purista e proseguito ben entro la prima metà del Novecento: il progetto di ripristinare le torri medievali sbassate. Con tono disteso e conversevole Mazzoni ha ripercorso la corrispondenza fra Arturo Viligiardi e Giulio Bargellini, che condivisero questo effimero

sogno, poi confluito in un progetto redatto dallo stesso Viligiardi nell'ambito del piano regolatore del 1934. La proposta fu impugnata da Fabio Bargagli Petrucci, allora Podestà di Siena, che riuscì ad ottenere il benestare di Mussolini ed una promessa di finanziamento: destinato peraltro a sfumare per la contingenza politica. Il vagheggiato ritorno ad una Siena turrita, suggestivamente illustrato da Mazzoni con ampio ricorso alle stampe della collezione di Ettore Pellegrini, rimase così inesorabilmente frustrato e tramandato unicamente dalle testimonianze grafiche.

S.C.



La ricostruzione grafica del turrito profilo medievale di Siena eseguita da Arturo Viligiardi nei primi anni del Novecento.

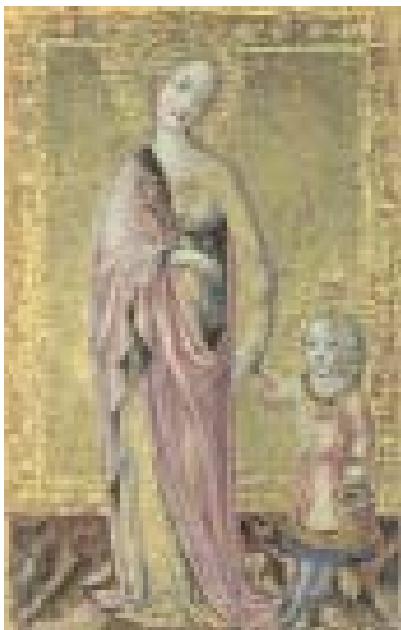
Renaissance Siena: Art for a City. L'arte senese protagonista a Londra

di: GABRIELE FATTORINI

Londra torna finalmente a ospitare una rassegna dedicata all'arte senese, a oltre un secolo di distanza dalla *Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City* che si tenne nel 1904 nella capitale britannica, presso la prestigiosa sede del Burlington Fine Arts Club. Allora si trattò di una mostra di nicchia che, sotto la supervisione di Robert Langton Douglas, raccolse una impressionante serie di capolavori, da Duccio a Domenico Beccafumi, i quali furono esposti nella tiepida atmosfera di un circolo privato di appassionati d'arte, e in particolare di 'primitivi' senesi, quasi a dare un'eco elegante della celeberrima e grandiosa *Mostra dell'Antica Arte Senese* ordinata da Corrado Ricci, fin dall'aprile dello stesso anno, all'interno del Palazzo Pubblico di Siena. In entrambi i casi, le esposizioni seppero essere uno straordinario veicolo promozionale per la fortuna della pittura senese presso il mercato dell'arte anglosassone, favorendo – ahimé – pure l'espatrio di alcune opere che si erano fatte apprezzare nella rassegna senese. La mostra odierna, invece, è tutta un'altra storia. È stata voluta dalla National Gallery, la più importante pinacoteca pubblica del Regno Unito, che l'ha accolta nelle sale della Sainsbury Wing riservate alle esposizioni temporanee. Non si tratta, come nel 1904, di una 'collettiva' della 'scuola senese', ma di una rassegna focalizzata su di un tema ben preciso, come lascia intendere il titolo:

Renaissance Siena: Art for a City. Un tema oltretutto assai originale per il grande pubblico inglese, che quando pensa al Rinascimento ha in mente sostanzialmente Firenze e Roma, e in merito all'arte senese può avere approssimativamente nozione dei grandi maestri del Trecento, primo tra tutti Duccio (del quale la National Gallery conserva tre tavolette provenienti dalla *Maestà* e un eccezionale trittico portatile). Luke Syson – curatore dell'esposizione, oltre che "curator of Italian paintings 1460-1500" presso la stessa National Gallery –

ha infatti scelto di presentare al pubblico britannico dipinti, sculture e oggetti d'arte che ripercorrono la singolare vicenda del Rinascimento senese dal 1460 al 1530 (ovvero dai tempi del pontificato di Pio II all'affermazione di Beccafumi) e per le quali è stato scelto un allestimento sobrio e ispirato all'architettura quattrocentesca. In apertura è una sezione introduttiva dedicata a "la città e i suoi santi", nella quale i visitatori anglosassoni possono scoprire lo skyline della Siena quattrocentesca, grazie alle illustrazioni contenute in una serie di tavolette di Biccherna e di



Francesco di Giorgio Martini (e collaboratore),
Santa Dorotea e Gesù Bambino, Londra,
National Gallery.
© The National Gallery, London (NG 1682)

Gabella provenienti dall'Archivio di Stato e alla tavola di Sano di Pietro con la *Vergine che raccomanda Siena a Callisto III* della

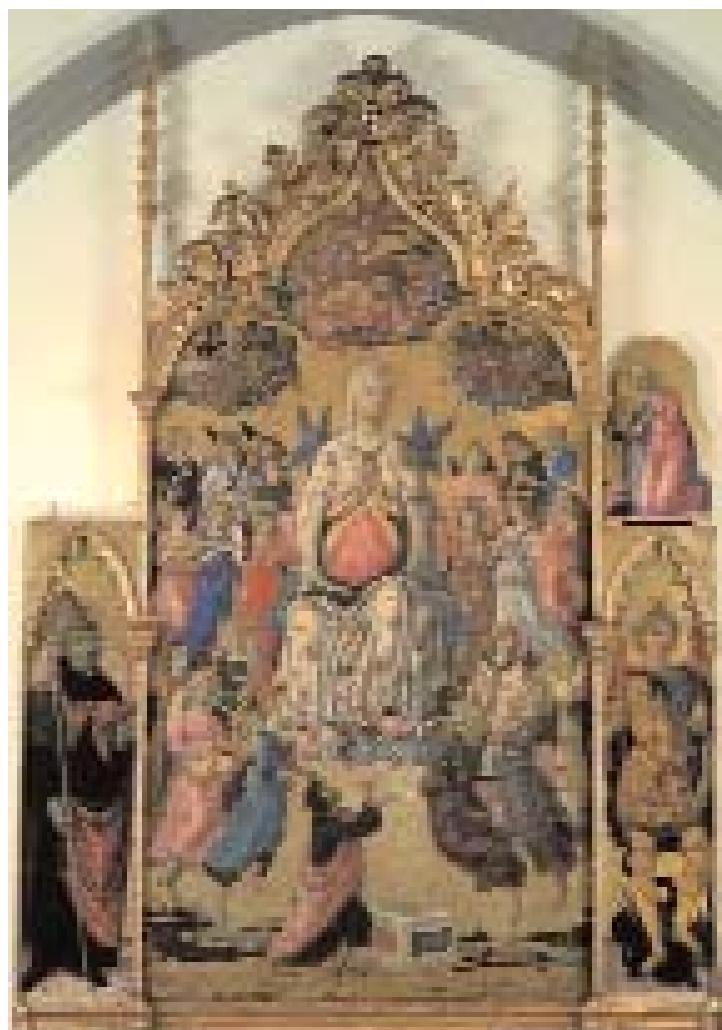
Pinacoteca Nazionale. Dal punto di vista qualitativo sono tuttavia le raffigurazioni dei 'nuovi' santi che si affermano nella Siena del Quattrocento a fare da padroni. Caterina da Siena (morta nel 1380, ma canonizzata soltanto nel 1461 da Pio II) si rivela infatti negli

straordinari panni della scultura lignea intagliata nel 1474 da Neroccio di Bartolomeo per l'oratorio di Fontebranda, dove la venerano ancora oggi i contradaioli dell'Oca. Allestita all'interno di un'austera nicchia rinascimentale, la *Santa* domina la prima sala, lasciando intendere il grado di eccellenza raggiunto dalla scultura senese in conseguenza dell'ultimo soggiorno in città di Donatello (1457-1461). Di contro Bernardino da Siena (morto nel 1444 e canonizzato già nel 1450) è protagonista di una serie di pitture di ridotte dimensioni, tra le quali eccele un bellissimo frammento di predella della Walker Art Gallery di Liverpool che rappresenta l'Albizzeschi in atto di predicare, già esposto alla mostra londinese del 1904 e a quella senese del 1993 dedicata a Francesco di Giorgio Martini, dove ebbe l'onore di essere scelto per la copertina del catalogo. Si tratta infatti di una primizia del giovane Francesco, dipinta verso il 1460, quando il pittore era ancora nella bottega del Vecchietta, ma sapeva già guardare con grande intelligenza al moderno lessico di Donatello.

Nella sala successiva si vuole insistere sull'importanza degli archetipi trecenteschi per i maestri del Rinascimento senese (il titolo della sezione è infatti "modernising the tradition"), attraverso una successione di tavole per lo più a soggetto mariano dovute a maestri come Sano di Pietro, Neroccio di Bartolomeo, Benvenuto di Giovanni e Pietro Orioli, le quali ruotano intorno alla parziale ricostruzione di una grande pala che dovrebbe essere stata dipinta nel 1474 da Matteo di Giovanni per la chiesa di Sant'Agostino ad Asciano. In occasione della mostra è stato infatti possibile accostare all'*Assunzione della Vergine* acquistata nel 1884 dalla National Gallery (e nella quale Matteo ripropone il fortunato

modello iconografico della perduta *Assunta* delineata all'Antiporto di Camollia da Simone Martini) i due *Santi Agostino e Michele Arcangelo* ancora conservati ad Asciano, nel Museo di Palazzo Corboli; e al di sopra del secondo di questi è stata sistemata una *Vergine Annunciata* proveniente dal Museum of Art di Providence che, insieme con un corrispondente *Angelo annunciatore* (di ignota ubicazione), potrebbe avere coronato i laterali del vasto trittico.

Nel proseguo del percorso, attraverso esempi di "sculpture, drawing and narrative" si entra veramente nel vivo della sfaccettata realtà del Rinascimento senese, intorno agli anni sessanta-ottanta del Quattrocento. Una straordinaria vetrina di rilievi in bronzo allude all'importanza del soggiorno senese di Donatello del 1457-1461 per la formazione di



Ricostruzione della pala di Asciano di Matteo di Giovanni alla mostra Renaissance Siena: Art for a City. © Foto The National Gallery, London



*Maestro di Griselda, Storia della paziente Griselda: il matrimonio, Londra, National Gallery.
© The National Gallery, London (NG 912)*

Francesco di Giorgio scultore, accostando al *Compianto sul Cristo morto* del maestro fiorentino (un rilievo del Victoria and Albert Museum, spesso creduto un abbozzo per il mai completato progetto delle porte del Duomo di Siena) due superbe prove del senese: la *Flagellazione* della Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia e il *San Girolamo* di Washington. A testimoniare l'eclettica personalità di Francesco di Giorgio sono inoltre diversi disegni (tra i quali spicca il foglio con *Adamo ed Eva* di Oxford), un paio di medaglie, la famosa pagina miniata del *De animalibus* di Alberto Magno dell'Osservanza di Siena (con le illustrazioni delle *Fatiche di Ercole* che testimoniano una precoce ispirazione al dinamismo del fiorentino Antonio del Pollaiolo) e qualche altra scultura (dal rilievo in stucco della *Discordia* del Victoria and Albert Museum al bronzo *"Esculapio"* di Dresda, che forse è davvero da riconoscere a Francesco, per quanto non raggiunga la qualità e l'eleganza della coppia di *Angeli reggicandelabro* dell'altare maggiore del Duomo di Siena). E accanto alle prove del Martini sono importanti testimonianze di pittori del suo tempo, con ulteriori presenze di opere di Neroccio e di Matteo di Giovanni (del quale è ricostruita la predella della pala Placidi della chiesa senese di San Domenico) e pure di Benvenuto di Giovanni (l'eccentrica tavola con *Adamo ed Eva* da Boston) e Liberale da Verona, che intorno al 1470 fece conoscere a Siena, insieme con Girolamo da Cremona, le novità del Rinascimento settentrionale. E tra queste

opere come non segnalare certi dipinti nei quali ricorre quella bellezza femminile tipicamente senese, che tanto sarebbe piaciuta a Bernard Berenson, di giovani dalle chiome bionde e dai lineamenti eleganti come *Madonne* di Simone Martini: penso alla protagonista della *Partita di scacchi* di Liberale da Verona del Metropolitan Museum di New York, o alla *Dama* della National Gallery di Washington dipinta da Neroccio, con il volto incantevole e l'espressione ingenua di una adolescente per niente interessata ai problemi della vita.

Uno dei vertici della mostra è certo rappresentato dalla sala che raccoglie per la prima volta, l'una accanto all'altra, le otto tavole che costituivano il più celebre ciclo profano della Siena di fine Quattrocento, effigiando quattro eroi e quattro eroine dell'antichità in qualità di esempi di virtù domestiche e familiari. A dipingerli fu un vero e proprio *team* che vide collaborare i migliori pittori attivi a Siena nei primi anni novanta: da Francesco di Giorgio (o forse sarebbe meglio dire il suo *"Fiduciario"*, con lo *Scipione* del Museo del Bargello) a Neroccio (con la *Claudia Quinta* di Washington), da Matteo di Giovanni (cui spetta la *Giuditta* di Bloomington) a Pietro Orioli (pittore della bella *Sulpizia* di Baltimora), fino al Maestro di Griselda, al quale si assegnano la maggior parte dei dipinti (*l'Artemisia* del Museo Poldi Pezzoli, il *Tiberio Gracco* di Budapest, il *Giuseppe ebreo* di Washington e *l'Alessandro Magno* di Birmingham), oltre che gli interventi negli sfondi di alcuni degli altri.



Veduta dell'allestimento della sala degli 'eroi ed eroine' alla mostra Renaissance Siena: Art for a City.
© Foto The National Gallery, London

Quest'ultimo anonimo deve il suo nome ai tre famosi pannelli della National Gallery di Londra che raccontano la storia della paziente e virtuosa Griselda, narrata da Boccaccio nell'ultima novella del Decameron: tre 'spalliere' realizzate per il rinascimentale Palazzo Spannocchi in Banchi di Sopra (che oggi ospita la Banca Monte dei Paschi) e che, dato il soggetto, dovettero andare a decorarne una camera in occasione del doppio matrimonio che, nel gennaio 1494, ebbe per protagonisti i due figli del ricco banchiere Ambrogio Spannocchi. In mostra le *Storie di Griselda* sono esposte a fianco del ciclo 'eroico', perché si vuole suggerire che anche la serie di personaggi dell'antichità sia nata per il Palazzo Spannocchi (per quanto la questione sia discussa e vi sia chi invece li crede commissionati per una dimora dei Piccolomini). Non manca neppure, in questo contesto, il cortonese Luca Signorelli, pittore che ebbe un notevole peso per la formazione del Maestro di Griselda e collaborò con Francesco di Giorgio e il suo *entourage*, verso il 1490, nel cantiere della Cappella Bichi in Sant'Agostino; un impegno richiamato attraverso due tavole del Museum of Art di Toledo (in Ohio) provenienti dallo smembrato *retablo* dipinto da Luca per l'altare della cappella e al centro del quale era una statua di *San Cristoforo* intagliata da Francesco di Giorgio, che è invece rimasta al Louvre.

A chiusura della sala, con l'ipotesi che possa trattarsi di un ritratto di Antonio Spannocchi, è un bellissimo disegno giovanile

del Sodoma giunto da Oxford, che lascia intendere il peso avuto da Leonardo nella formazione del maestro vercellese approdato a Siena agli inizi del Cinquecento e funge al tempo stesso da cerniera con la successiva sezione, dove sono protagonisti i "distinguished visitors" capaci di mettersi in luce in città nei primi decenni del secolo XVI: Pinturicchio, Raffaello, Signorelli e ancora lo stesso Sodoma. Maestri attivi, di volta in volta, nei più importanti cantieri che videro la maturazione della "maniera moderna" a Siena, a partire dalla Libreria Piccolomini in Cattedrale. Il vasto ciclo pinturicchiesco è evocato attraverso qualche disegno dello stesso maestro umbro e pure del giovane Raffaello che, come ricorda Vasari, progettò alcune delle scene destinate a raccontare la vita di Pio II nelle pareti della Libreria; ciò è testimoniato in mostra da un foglio della Pierpont Morgan Library di New York in cui l'urbinate ha delineato una felice idea compositiva per l'episodio dell'*Incontro tra Federico III ed Eleonora del Portogallo*. Per accennare ai fugaci rapporti tra Raffaello e l'ambiente artistico senese del primo Cinquecento non poteva inoltre mancare la graziosa tavoletta della National Gallery con il *Sogno di Scipione*, che nel Seicento sarebbe stata attestata nella collezione romana di Scipione Borghese in coppia con l'altra memorabile tavoletta di Chantilly in cui l'urbinate raffigurò il gruppo delle *Tre Grazie* della Libreria Piccolomini, forse ad alludere a una possibile destinazione senese dei dipinti. Altro cantiere in cui i "distinguished

“visitors” ebbero notevole spazio fu quello della “camera bella” del palazzo del ‘magnifico’ Pandolfo Petrucci in Via dei Pellegrini, decorata in occasione delle nozze tra Borghese Petrucci e Vittoria Piccolomini (1509). Il lussuoso ambiente domestico aveva un ricco pavimento maiolicato (del quale restano frammenti nel Victoria and Albert Museum, ovviamente esposti in mostra), una volta ispirata alla *Domus aurea* finita incredibilmente al Metropolitan Museum di New York, e le pareti affrescate con episodi di *Storie antiche* (dovuti a pittori del calibro di Pinturicchio, Signorelli e del suo allievo Girolamo Genga) intervallate da una serie di paraste lignee intagliate da Antonio Barili.

L'esposizione permette di tornare a respirare l'aria della “camera bella”, perché per la prima volta torna ad accostare due delle paraste di Barili provenienti da Siena ai tre affreschi conservati oggi nella National Gallery (il *Trionfo della castità* e la *Storia di Coriolano* di Signorelli e la *Penelope* di Pinturicchio). Uno spazio un po' troppo ridotto è

Domenico Beccafumi, *Madonna col Bambino, san Giovannino e san Girolamo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (33)



mite di una tarda tavola per devozione privata della National Gallery e di un piccolo nucleo di disegni connessi con gli affreschi della Cappella di Santa Caterina in San Domenico (1526). Chi visiti la mostra, tuttavia, potrà cogliere l'occasione per conoscere un'altra notevole opera del vercellese, ammirandone il maturo *San Girolamo* nei depositi della stessa National Gallery.

A chiusura dell'esposizione risalta poi, in qualità di primo attore della “maniera moderna” a Siena, Domenico Beccafumi, al quale è dedicata una breve rassegna monografica, organizzata per temi, che offre al pubblico numerosi

esempi delle immense doti di un pittore che Giorgio Vasari seppe riconoscere come il migliore maestro del Cinquecento senese e del quale si possono ammirare poco più di una ventina di opere, tra dipinti e disegni. Nel campo della grafica si segnalano, in particolare, un paio di inediti fogli provenienti da Brighton e l'immane progetto per la facciata dipinta del Palazzo Borghesi alla Postierla del British Museum. Quanto alla pittura, spiccano invece, per i colori accesi, suadenti e cangianti, una serie di dipinti databili verso il 1520, come il delizioso

San Girolamo della Galleria Doria Pamphilj di Roma, il superbo tondo del Museo Thyssen di Madrid e il gruppo di tavole destinate alla camera di Francesco Petrucci (nipote del ‘magnifico’ Pandolfo) e qui raccolte tutte insieme per la prima volta dopo secoli. Era questo un ennesimo ambiente privato in cui la pittura moderna faceva rivivere, per mano di Beccafumi, il mondo antico: le figure eroiche di *Tanaquila*, *Cornelia* e

Marzia (divise tra la National Gallery e la Galleria Doria Pamphilj) ornavano una spalliera, mostrandosi quali esempi di virtù coniugale; due tavole del Museo di Casa Martelli di Firenze illustravano invece sulle pareti i culti romani dei *Lupercalia* e dei *Cerealia*, associati rispettivamente con la fertilità maschile e femminile; la *Venere con Cupido* di Birmingham stava invece sul letto, come a custodire e ispirare il sentimento di amore degli sposi. Tutte queste opere, volendo citare Vasari, “sono veramente belle a maraviglia, come sa chiunque l'ha vedute”, e come dunque sapranno intendere anche i visitatori dell'esposizione londinese.

Fuori dal coro

Sogni (e incubi) di alcune sere di mezza estate

Informiamo con piacere dell'esistenza di un progetto triennale volto a celebrare i Santi Cavalieri in Europa, dei quali con Galgano e Guglielmo di Malavalle il nostro territorio vanta forse i rappresentanti di più alto significato spirituale e storico. Nell'ambito dell'iniziativa condotta da Marilisa Cuccia e Fabio De Vecchi ed auspicata l'Archivio di Stato di Siena, il 5 luglio si è tenuto un incontro con gli studiosi Eugenio Susi ed Elisabetta Cioni, che hanno offerto pregevoli contributi critici sulla vita e sul culto di San Galgano; mentre, la sera precedente, la musicista Gloria Lucchesi aveva eseguito un concerto per solo flauto nella Cappella di Montesiepi.

Abbiamo ascoltato musiche di Telemann, Debussy e Bach che la concertista ha interpretato con maestria e, soprattutto, con straordinaria sensibilità nell'adattare le fluide sonorità del suo strumento alla particolarissima rispondenza acustica del sacello. La perfetta semisfericità della cupola, in funzione di grande cassa armonica naturale, accentuava la gelida drammaticità delle note più acute ed ammorbidente quelle più dolci in toni pastosi e suadenti, talvolta intensamente vibranti. Spostandosi in vari punti della cappella, la Lucchesi sviluppava la trama melodica dei brani con rara efficacia e coglieva suggestivi effetti armonici, frutto di un'originale interazione di suoni difficile da percepire nelle normali sale da concerto e capace di introdurre i presenti in una vaga atmosfera di sogno.

Una performance di musica sublime, assai lontana da quelle cui solitamente si assiste quando l'evento concertistico si avvale dello scenario di gloriose piazze o di vetuste abbazie, per privilegiare sul puro fenomeno musicale la mondanità di bacia-

mani malporti e di toilettes azzardate. Anche questa estate, da San Galgano a Massa Marittima, da Chianciano a San Gimignano il programma è stato intenso. Come ci si poteva aspettare, in diversi casi la qualità dell'ascolto è stata bassa, malgrado la bravura dei concertisti e ha ingenerato seri dubbi sull'opportunità di insistere nel portare la buona musica 'sotto le stelle' col risultato di renderla cattiva e, non raramente, di svilirne la caratura artistica.

Paradossalmente appare più godibile un concerto di musica rock condotto a volume altissimo, che sfrutta coerentemente una strumentazione fatta apposta per essere amplificata e per offrire sonorità elettronicamente distorte ed esasperate. A condizione, però, che il concerto avvenga in luoghi adatti, non in ambienti storici creati per altre finalità: *locations* che l'assetto architettonico-urbanistico rende acusticamente dispersive e concettualmente squilibrate.

Già in passato da queste pagine è stato criticato un concerto sinfonico svoltosi nella Piazza del Campo, il cui ascolto fu massacrato da un sistema di amplificazione elettronica assolutamente inadatto per quel tipo di musica. Ed anche questa estate la kermesse senese della Città Aromatica non si è voluta far mancare nulla chiamando ad esibirsi gli Avion Travel: un complesso di bravi musicisti che suonano strumenti acustici amplificati. Ancora una volta l'errore è stato quello di farli suonare nel Campo, dove chitarre, violini e altri strumenti a corde sottoposti alla tortura di micidiali macchine elettroniche emettevano suoni striduli e sguaiati, assordanti accozzaglie di note aspre fino alla sgradevolezza e deformazioni sonore incapaci di distendersi in un apprezzabile ordine melodico.

Probabilmente il semplice ascolto acustico non avrebbe dato un'impressione così dissonante e fastidiosa, totalmente asservita al moderno principio del frastuono dominante, che lo stesso Uto Ughi ha stigmatizzato in una recente intervista televisiva come uno dei veleni che uccidono i valori artistici della musica.

Comunque una folla urlante sembrava assistere con entusiasmo, insensibile al massacro dell'armonia ed inconsapevole che questo genere di suoni in un breve volger di tempo non si ascolterà più. Ma che importa? forse oggi qualcuno si ricorda chi ha vinto il Festival di San Remo l'anno prima?

Quella stessa sera e a breve distanza dal Campo, nel Palazzo Chigi Saracini, la classe di canto partecipante ai corsi di specializzazione dell'Accademia Chigiana, teneva il concerto finale interpretando brani immortali, tratti da opere che hanno fatto la storia della musica.

Le note del pianoforte si diffondevano tra i severi palazzi di via di Città come attenuate da una sordina vellutata, ma limpide nella loro coerenza melodica e capaci di animare lo scenario gotico dell'antica strada con un magico sottofondo di armonie.

Davvero un'altra musica! Tuttavia il magnifico salone progettato e decorato da Arturo Viligiardi non era così gremito di spettatori. Della crisi che sta colpendo la

lirica ha recentemente parlato anche Rayna Kabaivanska, invitata da Giuseppe Nuti ad una conviviale del Rotary Club Siena Est. La celeberrima artista ne ha individuato la causa nella rarefazione dei talenti canori più veri, ma ha pure ricordato con sommo rammarico le sempre minori attenzioni che i media, la critica, lo stesso mondo dei teatri dedicano a questo genere musicale, ormai ingiustamente emarginato da altri fenomeni: quelli che, come si è visto, riempiono le piazze e soddisfano i bilanci economici, o politici, degli organizzatori.

La Kabaivanska ha invece espresso un lusinghiero apprezzamento per come l'Accademia Chigiana sostiene la musica classica ed operistica, organizzando molti eventi che, in estate, raggiungono il loro apice con la 'Settimana Musicale'. Un denso programma di concerti che affida a Siena un ruolo privilegiato per la salvaguardia e la diffusione della buona musica e che esalta l'offerta culturale della Città su un piano di effettiva rilevanza internazionale. A volte il pubblico non è folto, ma si sa che non sempre il numero degli spettatori misura la qualità artistica della rappresentazione.

E poi è forse possibile conciliare i sogni delle sere di mezza estate con certi fragorosi fenomeni piazzaioli?

E.P.