



# ACCADEMIA DEI ROZZI

# Università, ricerca, innovazione, sviluppo

di PIERO TOSI, Rettore dell'Università degli Studi di Siena

## L'Università "turre eburnea": un modo sbagliato di porre un problema importante

Negli ultimi anni si è ripetuta più volte l'accusa alle università di essere torri eburnee richiuse in sé stesse, non interessate alle ricadute economiche e sociali delle loro attività; è una polemica non nuova, che ha il suo punto di partenza più nitido agli inizi dell'Ottocento, con la costituzione degli Stati nazionali.

Ma siamo certi che l'università "turre eburnea" sia un male? L'idea che la ricerca debba essere considerata per il suo valore in sé, senza nessun necessario legame con aspetti pratici, è la bandiera politica che Wilhelm von Humboldt sostenne all'interno di un dibattito assai vivace nell'Europa del primo Ottocento, in contrasto con la visione di matrice francese. Napoleone infatti vedeva la scienza al servizio della società e considerava l'educazione scientifica lo strumento fondamentale per l'emancipazione dall'Ancien Régime e la costituzione di una Nazione moderna.

Tuttavia queste differenti visioni produssero risultati in qualche senso molto vicini, in contrasto con le aspettative di chi le aveva create.

Da una parte, il sistema ideato da von Humboldt produsse università di grande prestigio che in molti campi diedero un impulso fondamentale alla ricerca industriale. Divenuto Ministro dell'istruzione dello Stato prussiano nel 1809, l'anno seguente von Humboldt fondò l'Università di Berlino e, oltre ad introdurre nuove discipline scientifiche a fianco delle tradizionali Facoltà di Legge, Medicina e Teologia, impose appunto una visione della scienza come disciplina pienamente indipendente dalla società e dai suoi bisogni.

Osserva du Sautoy: "...per la prima volta lo studio della matematica avrebbe costituito una parte importante del curriculum nei nuovi ginnasi e nelle nuove università. Gli studenti erano incoraggiati a studiare la matematica in quanto tale, e non semplicemente

come disciplina al servizio delle altre scienze. Ciò era in totale contrasto con le riforme dell'istruzione introdotte da Napoleone... (*L'Enigma dei numeri primi*, Rizzoli, 2004).

Nonostante si potesse temere che la netta impostazione umanistico-filosofica di von Humboldt verso una totale autonomia della scienza avrebbe comportato un pericoloso isolamento dell'Università dalla società, le Università tedesche cresciute sotto la sua riforma e nel suo spirito mostrarono, nel corso di un secolo, non solo la capacità di svolgere un ruolo fondamentale nel dibattito filosofico e nel campo umanistico, ma la capacità di divenire il punto di riferimento obbligato per lo sviluppo tecnologico della grande industria: esse divennero infatti sede delle più rilevanti scoperte scientifiche, nel campo delle scienze della natura. Gran parte dei premi Nobel nella fisica e nella chimica all'inizio del '900 erano attribuiti a professori universitari che avevano ruoli rilevanti nella grande industria; la motivazione del premio attribuito nel 1910 ad Otto Wallach, professore all'Università di Goettingen, suona così: "*In recognition of his services to organic chemistry and the chemical industry by his pioneer work in the field of alicyclic compounds*".

Questa sistematica connessione tra ricerca e grande industria, uno degli elementi di forza della crescita economica tedesca per lungo tempo, si era dunque sviluppata parallelamente al mantenimento dei principi di autonomia e di non finalizzazione della ricerca scientifica.

Allo stesso tempo, tutti conosciamo i grandi successi scientifici ottenuti in aree del tutto "astratte" dagli studiosi delle Grandes Ecoles, fondate da Napoleone sulla base del principio che l'alta istruzione sarebbe stata la spina dorsale della società moderna e che la scienza doveva "servire" la società. Come interessante correlato possiamo ricordare che in base a quel principio - la scienza al servizio della società - furono create le Ecoles Normales, per le quali si ritenne necessario selezionare le migliori intelligenze a prescin-

dere dal censo: l'epoca napoleonica introdusse la meritocrazia come elemento di vera democratizzazione dell'accesso agli alti studi, che dovevano essere gratuiti e aperti a tutti i giovani purché capaci e meritevoli.

Ebbene, al pari delle Università tedesche, le Ecoles hanno prodotto non solo grandi commis dello Stato ma anche i migliori scienziati nelle aree più astratte e meno connesse ad una ricaduta tecnologica, nonostante i principi sulla base dei quali esse erano state costituite.

Non mi sento perciò di dire che una di queste due visioni è "sbagliata"; al contrario occorre riconoscere che entrambe colgono un aspetto essenziale dell'Università come istituzione: capacità libera ed autonoma di espressione dell'intelligenza umana da un lato, consapevolezza del ruolo essenziale che la scienza assume nella società e della responsabilità che la scienza ha nei confronti della società che la alimenta, dall'altro.

La questione rilevante ed insieme il segreto nascosto del grande successo delle Istituzioni universitarie che ho citato non è quello della maggiore o minore separazione tra ricerca ed applicazioni bensì quella della capacità di sviluppare una vera, competitiva, alta qualità della ricerca, di divenire soggetti di riferimento permanente nel dibattito scientifico. È questo al fondo il vero DNA dell'Università e della scienza di cui è portatrice.

### Elapsed time

Periodicamente, ciclicamente la società avanzata percepisce con maggiore urgenza l'importanza delle sue Università nell'uno o nell'altro ruolo: ma non è rispondendo soltanto sul piano di rafforzare i legami con l'industria e l'economia, oppure di espandere aree di ricerca astratta, che si dà la risposta adeguata ai problemi posti dalla società. Questi problemi sono infatti di lungo periodo, e richiedono risposte di altrettanto lungo periodo. Nessuno è in grado di dire oggi se la scommessa che coinvolge alcuni tra i migliori matematici per risolvere il problema di Riemann sui numeri primi sarà foriero di applicazioni socialmente od economicamente rilevanti. Ma applicazioni del tutto inattese si sono verificate nel passato, come è avvenuto proprio nel campo dei numeri primi, le cui proprietà sono oggi usate per la crittografia delle carte di credito.

Ciò che emerge chiaramente è che il tempo che occorre affinché una scoperta scientifica possa divenire una applicazione industriale economicamente rilevante è molto differente a seconda dei settori scientifici. Ciò emerge chiaramente anche all'interno delle politiche europee per il supporto e l'incentivazione delle ricerche e delle loro applicazioni.

Nell'ambito del VII programma quadro europeo, la distinzione cruciale, sulla quale sono orientate le azioni di supporto allo sviluppo della ricerca, è quella tra aree "emergenti" ed aree "consolidate" della ricerca; una distinzione che ha soprattutto significato nel campo tecnologico e scientifico, e che è fondata sulla individuazione di quelle aree della ricerca che si ritiene daranno luogo agli sviluppi teorici ed applicativi più rilevanti nei prossimi dieci anni, che avranno dunque un tempo di passaggio tra ideazione e applicazione ragionevolmente breve.

La bioinformatica, le telecomunicazioni, le nanotecnologie, la robotica sono tra i più importanti settori emergenti, che hanno contemporaneamente la proprietà di un tempo di ricaduta breve ed una forte integrazione e trasversalità. Queste loro caratteristiche, che ne hanno decretato il successo scientifico e il forte impatto industriale, suggeriscono che una evoluzione importante delle discipline scientifiche sarà verso una progressiva convergenza, una forte integrazione del sapere. Una possibilità che potrà avere ricadute importanti anche all'interno della divisione scientifica del sapere.

Ma soprattutto va ricordato che l'Europa non è in questo momento leader mondiale nello sviluppo delle discipline emergenti, che vedono invece Stati Uniti e Giappone ai primi posti. Ciò ha cause di varia natura, in gran parte dovute alle differenti strutture istituzionali di questi Paesi, e di conseguenza alle differenti politiche pubbliche di supporto alla ricerca. Comprendere meglio quali sono gli elementi del ritardo europeo e come colmarli è un compito di particolare importanza per il prossimo futuro.

### Quale ruolo le Università europee saranno in grado di svolgere nei confronti della ricerca e delle sue applicazioni economiche?

La permanente differenza di competitività che caratterizza l'Europa rispetto agli Stati Uniti ed al Giappone nella generazione e nel

trasferimento tecnologico è da molti anni oggetto di dibattito e di azioni politiche correttive a livello europeo ed italiano. La Commissione Europea, nella sua comunicazione del febbraio 2003 "The role of the universities in the Europe of knowledge", ha fatto osservare che il sistema universitario europeo mostra un ritardo notevole per quanto concerne la capacità di trasferimento scientifico e tecnologico. Ora, non vi sono dubbi che saper mantenere un efficace rapporto tra la ricerca svolta nelle Istituzioni universitarie e la ricerca industriale è uno dei segreti del successo economico di un Paese, ma non appare evidente che per attuare in modo felice questo rapporto vi sia un "modello" migliore in assoluto, che si possa realizzare a prescindere dalle caratteristiche istituzionali dei differenti Paesi. Si fa spesso riferimento alla concorrenza tra Università come all'elemento chiave che permetterà un aumento di efficacia e di qualità del sistema: non vi è dubbio che la concorrenza, se fondata su un sistema trasparente e pubblico di valutazione della qualità, sia un elemento essenziale perché le Università possano divenire "produttrici di scienza" a livelli sempre più elevati. Ma occorre ricordare che la competizione va giocata, almeno in prospettiva, a livello europeo e che vi sono ancora molti ostacoli perché i Paesi membri della comunità adattino le loro istituzioni in modo da rendere effettiva una competizione inter-europea. Alcuni elementi che distinguono nei differenti Paesi gli assetti istituzionali possono essere modificati solo nel lungo periodo, come per esempio le leggi che regolano il sistema delle professioni, quelle relative alla tutela delle invenzioni scientifiche, il rapporto tra le Università e gli Istituti di ricerca pubblici, le regole di carriera e di mobilità dei professori universitari. Ma tutto ciò richiederà tempo, e di ciò dobbiamo essere consapevoli per non perdere la direzione giusta del cambiamento.

È dunque sì necessario che le singole università svolgano una attiva azione di raccordo con le realtà industriali attraverso una più attenta tutela dei brevetti, l'incoraggiamento alla creazione di spin-off, la realizzazione di liason office, ma, nel lungo periodo, ciò non è sufficiente: va accompagnato da una riduzione a livello europeo della differenziazione istituzionale tra sistemi della ricerca. Occorre che tutti gli attori si muovano in modo coordinato per questo fine

condiviso: le Università, come primi attori, tessendo una sempre più fitta rete di relazioni scientifiche inter-europee ad alto livello, possono porre le premesse necessarie perché anche le decisioni dei vari Governi e del Parlamento europeo permettano alla ricerca europea di guadagnare o mantenere posizioni di eccellenza.

## Il problema italiano

Se l'Italia è retrocessa oltre il 25esimo posto nella scala della competitività internazionale, se attraversa una fase di pericolosa stagnazione della produttività, lo si deve al fatto che nel nostro Paese si è ritenuto di poter fare innovazione senza la ricerca ed una corrispondente formazione di capitale umano in grado di fornire valore aggiunto alle imprese. L'Università ha a lungo creduto di doversi disinteressare dello sviluppo, vivendo di autoreferenzialità. Oggi è cambiata. L'Industria ha vissuto di microinnovazione interna, non affidandosi all'Università e agli Enti di ricerca; si è rivolta ai settori "maturi", preferendo acquistare anziché produrre brevetti. Anche l'Industria ora ha capito. Speriamo che non sia tardi, e comunque Università e Industria devono credere che non lo sia.

Occorre conquistare la leadership nelle ondate innovative di tipo schumpeteriano, che poi si propagano al sistema economico con benefici effetti. L'Università è la sola Istituzione in grado di guidare questo processo, perché è la sola dove si intersecano ricerca e formazione, ribaltando il ciclo di innovazione, cioè precedendo anziché seguendo la domanda industriale. E anche contribuendo a realizzare, come sta accadendo a Siena, spazi fisici e servizi incubatori di supporto alle nuove idee imprenditoriali con la partecipazione a Parchi scientifici e tecnologici, come il Parco delle Scienze della vita della Toscana, con sede nella nostra Città, a cui prendono parte, insieme all'Università di Siena, l'Università di Pisa, la Scuola Universitaria S. Anna di Pisa, la Scuola Normale di Pisa, l'Università di Firenze. È un modo di produrre conoscenza originale ed esclusiva, attraverso lo sviluppo di infrastrutture creative che sono la base per nuove idee, tecnologie e contenuti, con la preziosa possibilità di accesso alle conoscenze e competenze presenti nel sistema globale.



Ritratto di Ambrogio Lorenzetti in una incisione settecentesca.

*Maria Monica Donato, docente presso l'Università di Parma e presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, è unanimemente riconosciuta tra i principali studiosi di arte medioevale nello stimolante connubio dell'iconografia con le coeve concezioni politico-filosofiche.*

*In tale ambito di ricerca si è proficuamente interessata del capolavoro di Ambrogio Lorenzetti, al quale ha dedicato saggi - non tutti segnalati nella nota finale - che rappresentano il più attuale ed apprezzato contributo critico in materia. In quello che ci onoriamo di pubblicare, l'Autrice analizza le caratteristiche storico-artistiche del Buon Governo alla luce delle fonti dottrinarie illustrate da Ambrogio e ricercando nel contesto socio-antropologico della quotidianità senese del Trecento innovative chiavi di lettura: ulteriore, brillante approfondimento conoscitivo di un'opera che, non a caso, definisce "il ciclo pittorico più famoso del Medio Evo".*



# Buon Governo: una lettura

di MARIA MONICA DONATO

1. A rischio di sfondare porte aperte, inizierò questa lettura degli affreschi della Sala dei Nove ricordando la peculiarità dell'edificio che li ospita.

L'Italia centrale e settentrionale – quella parte d'Italia che nel pieno e basso Medioevo visse l'esperienza delle libere repubbliche cittadine, i Comuni – conserva un gran numero di palazzi pubblici, ora monumentali, ora anche assai modesti, sorti a partire dal XII secolo, e in Toscana soprattutto dal Duecento, per ospitare governanti, funzionari, consulte e consigli cittadini. Monumenti della fiera coscienza di sé di quei piccoli stati, restano, benché quasi invariabilmente assai trasformati, fra i segni più durevoli lasciati dal Medioevo nelle nostre città: ma questo, senz'altro, è noto a tutti.

Meno noto è quanto quei palazzi – tutti, probabilmente – fossero ricchi, all'interno e all'esterno, di immagini, in specie di pitture. Come poche istituzioni politiche prima (e poche anche dopo, fino alle democrazie moderne) il Comune ha bisogno di consenso, e dunque di comunicazione, e la società medievale dispone di due soli *mass media*: la parola – e qui l'uso amplissimo dei banditori, “parlamenti”, arringhe – e l'immagine.

Così, fin dal Duecento, nei Comuni, e prima in quelli dell'area padana, nasce una pittura nuova, nella funzione e negli intenti prima che nei temi e nelle forme, pensata per rispondere alle esigenze della politica. Si dipinge per celebrare successi militari, politici o diplomatici; per additare alla pubblica esecrazione nemici o rei contumaci (è la pittura detta ‘infamante’, regolata negli statuti cittadini e corporativi e dotata di precisa rilevanza penale); per consacrare simboli in cui la cittadinanza possa identificarsi – santi patroni, *auctoritates* politiche, più raramente eroi secolari, fino agli emblemi araldici o para-araldici (come la lupa senese); per instillare i fondamenti d'un'etica civica: penso ad esempio alle personificazioni di *Virtù*, che incontreremo anche in questa sala.

Non si pensi, necessariamente, a ‘grandi’ opere, com'è quella di Ambrogio Lorenzetti: per lo più, si trattava di immagini strumentali, eseguite in fretta e sotto la pressione delle contingenze, destinate a sparire una volta assolta la loro funzione. Ma anche di quanto, di quest'arte politica, era inteso per durare, resta pochissimo. Già nel primo Trecento, quasi ovunque ai regimi comunali erano subentrate le signorie cittadine, che s'affrettarono a rimuovere le memorie del passato; nell'Italia settentrionale, il Comune più longevo è quello di Padova, che nel 1318 vede affermarsi la signoria dei da Carrara. Ma l'eclissi dell'arte comunale fu anche questione di gusto: le eccezioni non mancano, ma, di norma, quelle immagini persero d'attrattiva, oltre che d'attualità.

Nei centri maggiori della Toscana, il quadro è diverso. A Siena, come a Firenze, le istituzioni comunali raggiunsero il pieno sviluppo fra XIII e XIV secolo, più tardi che in area padana; così, Palazzo Vecchio a Firenze e Palazzo Pubblico a Siena sorsero, appunto, fra la fine Duecento e l'inizio Trecento. Per la pittura, si sa, sono anni d'oro: basti dire che a Firenze fu Giotto a dipingere nel primo palazzo civico, quello del Podestà (l'attuale Bargello), una complessa allegoria, centrata sulla personificazione del Comune: ci tornerò, perché credo si tratti d'un precedente decisivo per le pitture di Ambrogio.

Quell'affresco, però, è perduto, come quasi tutta la pittura politica fiorentina. Ci furono incendi; ci fu, qui più che altrove, una rapida evoluzione del gusto; e ci furono i Medici: al tempo di Lorenzo, e ancor più quando, nel 1540, vi si stabilì il duca Cosimo, gl'interni di Palazzo Vecchio furono radicalmente trasformati, e le pitture ‘repubblicane’ scomparvero del tutto.

Insomma: la pittura dei palazzi civici, nata già effimera o divenuta inattuale, ha

subìto una vera decimazione. Cosa resta? Resta soprattutto – non solo, ma soprattutto – Siena: questo palazzo, questa sala, e le altre sale dipinte che si percorrono per raggiungerla. Benché cronache e documenti d'archivio accertino che molto, anche qui, è andato perduto, nessun palazzo comunale conserva altrettanto, per quantità, varietà, qualità. Questa fortunata singolarità dipende, certo, da ragioni politiche: Siena resta repubblica indipendente fino alla conquista medicea, nel 1555. Ma dipende, anche, da una speciale sensibilità per l'aspetto – diciamo pure, la bellezza – della città e dei suoi luoghi più insigni: sensibilità antica almeno come questo palazzo.

Questo palazzo, queste pitture, sono fra le tante cose che Siena deve a quello che alcuni storici chiamano, per antonomasia, il suo 'buon governo': il governo dei Nove (dal numero dei componenti la signoria), espressione di un vasto strato borghese e mercantile – i «buoni mercanti di parte guelfa» – al potere dal 1287 al 1355: un periodo assai lungo, nel quadro tumultuoso della vita politica dei Comuni. I Nove ridisegnano la città: affiancano al centro religioso il nuovo polo civico, ossia inventano Piazza del Campo; ma anche la Cattedrale, amministrata dal Comune, è oggetto di interventi impegnativi e riceve magnifici arredi. È una vera, lungimirante politica urbanistica e figurativa: apposite magistrature sovrintendono, come allora si diceva, all'«ornato», curando i tracciati viari, l'armonia delle facciate, persino il verde pubblico; si ridisegnano monete e sigilli; s'illustrano statuti e libri contabili. Ogni elemento dell'arredo e del decoro urbano, ogni oggetto investito del crisma dell'ufficialità – dalle fontane ai pennoni delle trombe degli araldi – palesa la presenza del governo e la sua sollecitudine per il volto della città. Nella storia d'Italia, pochi regimi come quello dei Nove hanno compreso l'efficacia rappresentativa – se vogliamo, 'd'immagine' – dell'«ornato», dell'arte.

I Nove, dunque, lasciarono in eredità a Siena una quantità impressionante di opere 'programmaticamente' belle e nuove; ma anche una cultura che valorizza la bellezza

come fatto di rilevanza politica. Anche per questo di Siena medievale, e di questo Palazzo, ci è giunto così tanto.

2. In questo quadro, la pittura riveste un ruolo di primissimo piano. Se Firenze ha Giotto, Siena risponde, anche nell'arte politica, con Duccio, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti: tutti legati da vincoli privilegiati col Comune. Furono loro – dalla *Maestà* di Duccio per l'altar maggiore della cattedrale, icona sacra e insieme civile (1311), fino ai nostri affreschi – i massimi interpreti del programma ideologico e della sensibilità estetica dei Nove: perché all'efficacia decorativa la pittura monumentale univa la capacità di comunicare, di trasmettere messaggi articolati.

Grande densità di significato, alta qualità figurativa: sono questi i caratteri precipui della pittura politica senese, e in nessun luogo possiamo verificarlo meglio che in questa sala, che era la sala consiliare dei Nove: come dire, il centro del potere.

Quando Ambrogio, fra il 1338 e il '39, dipinge quello che anch'io, per brevità, chiamerò il *Buon governo*, i Nove governano da cinquant'anni. Alle immagini affidano un messaggio impegnativo; com'è noto e come vedremo, il ciclo pittorico, benché si svolga su tre pareti, propone un'opposizione binaria fra i *principi* del buono e del cattivo governo, affidati all'allegoria, e fra i rispettivi *effetti* 'vissuti' in città e nel contado, illustrati da vaste, brulicanti panoramiche. Al bene, però, spettano due pareti (la centrale accoglie l'*Allegoria*, la destra gli *Effetti*), al male una sola: la sinistra, che ospita l'*Allegoria*, adiacente in angolo al suo contraltare positivo, e gli *Effetti*: bipartizione che è bene rimarcare subito, come è subito da notare che il versante positivo mostra inequivoci tratti senesi.

Quest'articolazione comporta una scelta non scontata. Già Simone Martini, con la *Maestà*, compiuta poco più di vent'anni prima nell'adiacente Sala del Mappamondo, aveva rivestito un'intera, vasta parete; ma qui, forse per la prima volta in un edificio secolare, la pittura 'fascia' l'intero ambiente: coinvolge, innanzitutto, per-

ché accerchia fisicamente. Nella pittura politica senese, insomma, è nuova già la 'metratura', la scelta di coprire superfici tanto vaste con 'cartelloni' unitari.

Tutto ciò comporta un relevantissimo impegno finanziario, ideativo, progettuale, tecnico. È lecito chiedersi: *per chi?* Chi erano i destinatari? In primo luogo – parlo ora proprio del *Buon governo* – i Nove stessi: le iscrizioni li apostrofano espressamente: «vo' che reggiete». Ma nella sala si ricevevano ambasciatori, si dava udienza, e pare che ogni cittadino vi avesse accesso: «queste dipinture – afferma un cronista trecentesco – sono in nel [...] Palazzo del Comune, salito le schale al primo uscio a mano sinistra: e chi vi va el può vedere»: è facile capire fino a che punto i Nove giocassero, in questa sala, la loro immagine. Per inciso: l'«uscio», ossia l'ingresso originario, cui si poteva accedere direttamente dal cortile, è quello, ora murato, che s'apriva a sinistra nella parete centrale.

Depositario dell'immagine dei Nove, questo è anche il ciclo politico più famoso del Medioevo; per presentarlo, non è facile trovare il 'filo d'Arianna'. Tenterò, fra tante possibili chiavi di lettura, di illustrare a grandi linee sia i significati delle pitture che la loro riuscita figurativa, e di mostrare come siano intimamente connessi. Il che parrebbe ovvio, ma non è; per dimostrarlo, accennerò al singolare destino critico del *Buon governo*: a come questo ciclo, progettato e dipinto tutto insieme, e per esser visto e 'letto' tutto insieme, sia per lo più osservato e studiato a settori.

3. I primi a parlarci di Ambrogio Lorenzetti, Lorenzo Ghiberti e Giorgio Vasari, gli riconoscono qualità elevate e rare: la capacità di rappresentare aspetti della realtà mai prima fissati in immagine, e rare doti di ingegno e cultura. Di fronte a questi affreschi, possiamo capirli: gli *exploit* panoramici e descrittivi degli opposti *Effetti* illustrano con splendida eloquenza le sue doti di pittore del vero; le *Allegorie* ne attestano la non comune capacità di visualizzare concetti complessi. Non per caso, i pionieri della moderna storia dell'arte apprezzano questo ciclo come capo-

lavoro, insieme, d'arte e di pensiero: a metà Ottocento, ad esempio, Gaetano Milanese, studioso benemerito dell'arte senese, vi vede «il più splendido [...] il più bene ordinato e il più copioso [...] esempio figurato di sapienza [...] civile e politica».

Ma, ben presto, la sensibilità degli studiosi d'arte inizia a mutare: a Bernard Berenson, ad esempio, le *Allegorie* sembrano «sciarade», e non ha nessuna voglia di decifrarle. Così gli storici dell'arte, sempre meno interessati al significato delle immagini, hanno sempre più trascurato le *Allegorie* – che apparivano guidate, disse Emilio Cecchi, «meno dall'arte, che dal ragionamento» –, celebrando per contro la visione paesistica sulla parete destra come immagine veridica della Siena del tempo.

Così la dottrina ed il realismo, antichi vanti di Ambrogio, hanno finito per esser giocati l'uno contro l'altro: e ancora oggi capita di leggere che la splendida rappresentazione del paesaggio senese è un po' la rivincita del pittore sulla pedanteria degli astrusi messaggi politici che gli erano imposti, e che dominerebbero nell'*Allegoria del buon governo*. Eppure, difficilmente Ambrogio avrà vissuto questo compito, prestigioso e nuovo, come un'imposizione; doveva anzi, diremmo oggi, credere nel progetto: era persona organica alle classi dirigenti della città, e ricoprì incarichi pubblici.

Ma le pitture non hanno interessato solo la storia dell'arte. Negli *Effetti del buon governo* gli storici della società, dell'urbanistica e dell'economia hanno cercato un ritratto fedele di Siena antica, ma anche testimonianze sulle tecniche agricole e di costruzione, la viabilità, il costume e tanti altri aspetti della vita del tempo. Nelle *Allegorie*, invece – soprattutto in quella 'positiva' – , gli storici del pensiero politico e giuridico hanno cercato l'impronta di dottrine politiche diverse: Ambrogio e i suoi committenti, si sono chiesti, seguono le idee e il dettato di Aristotele? o di san Tommaso? o magari di Brunetto Latini? Sto semplificando: ma il problema centrale, in queste indagini, è quello delle 'fonti'.

Insomma: gli studi tendono a isolare, nelle pitture, ciò che interessa le diverse



discipline; gli storici e gli storici dell'arte guardano soprattutto ai paesaggi, quelli del pensiero politico al tenore dottrinale delle *Allegorie*.

È lecito, allora, chiedersi in che misura tali letture rendano ragione a questo straordinario «edifichamento di [...] dipinture», per dirla con la cronaca trecentesca già ricordata. È proprio vero che il messaggio politico s'annida tutto nelle *Allegorie*, e che in esse Ambrogio non ha fatto che tradurre in immagini questo o quel testo dottrinale? È proprio vero che quella che si distende a destra è una veridica veduta di Siena, colta magari, come pure è stato detto, dalla finestra della sala?

Non è facile colmare la distanza che ci separa dai primi spettatori di queste pitture. Ma se provo a mettermi nei panni, diciamo, del borghese di Siena di media cultura, membro o meno della signoria, che vedeva gli affreschi appena finiti, non so credere che si chiedesse: quali testi avrà seguito Ambrogio? Avrà invece apprezzato l'ampiezza e la veridicità degli scenari dipinti, e avrà riconosciuto qualcosa dei simboli e dei luoghi della sua città e della sua terra. E, probabilmente, avrà cercato di capire cosa, con una messinscena così spettacolare, gli si volesse trasmettere. Per farlo, le pitture avrà dovuto osservarle *tutte*; e per una più piena comprensione avrà dovuto leggere le iscrizioni che le accompagnano: cosa che gli studiosi – salvo, da poco, qualche valente italianista – fanno di rado.

Percorrendo le pitture con questa semplice curiosità – capire *cosa vogliono dire* –, e con la guida delle iscrizioni, ci si accorge che, come anticipavo, sono state pensate per esser lette tutte insieme; e che il contenuto di pensiero e la resa artistica, lungi dal dividersi il campo, vivono l'uno nell'altra.

4. Accennavo alle iscrizioni. La pittura medievale – penso in primo luogo all'arte sacra – pullula di testi iscritti; per lo più in latino, inaccessibili alla maggioranza dei laici, spesso poco visibili. La pittura politica toscana introduce una clamorosa novità: l'iscrizione volgare in versi, come sono quelle in calce ai 'cartelloni' di Ambrogio.

Comprensibile ai più – nel Trecento, il tasso di alfabetizzazione è alto, a Siena come a Firenze –, facile da leggere e da ricordare, l'iscrizione diventa veicolo essenziale del messaggio delle immagini, segno e strumento della loro volontà di comunicare.

Pietra miliare, in questa storia, è la *Maestà* di Simone Martini, terminata nel 1315 e «racconciata» dall'artista sei anni dopo. Visivamente è esemplata, pur con scarti assai significativi, su quella di Duccio, installata pochi anni prima sull'altar maggiore della cattedrale; ma a chiarirne il messaggio politico (siamo in un'aula consiliare!) sono soprattutto le iscrizioni volgari che corrono in calce al riquadro figurato e ai piedi del trono; quattordici endecasillabi, che si fingono pronunciati dalla Vergine stessa, proclamano il concetto cardine dell'etica comunale, la priorità del bene comune sul «proprio stato», inteso come interesse di parte e vantaggio dei singoli: concetto, vedremo, cruciale anche nel *Buon governo*.

L'iscrizione della *Maestà* è un testo pregevole: basti dire che si tratta del più antico caso noto di uso della terzina dantesca, come forma metrica, fuori dalla *Commedia* di Dante, allora neppure finita. Non ne conosciamo l'autore; a Firenze, scrivono testi destinati ad accompagnare pitture politiche uomini di stato più o meno letterati, dal poeta e narratore volgare Franco Sacchetti al cancelliere umanista Coluccio Salutati, spesso responsabili anche della scelta dei soggetti. È certo, comunque, che per costruire questi 'manifesti' i governanti si rivolgevano a valenti pittori, ma anche notevoli letterati: l'arte politica era un lavoro a più mani.

Le iscrizioni volgari della *Maestà* sono scritte in oro su fondo rosso o nero. Nella Sala dei Nove si cercò, a scapito della preziosità, una leggibilità migliore: nere su bianco, a portata d'occhio, le scritte si offrono come guida sicura ai dipinti. Il testo compone una canzone (sul metro, ancora dantesco, di una delle rime petrose, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*): un testo, dunque, composto di segmenti – quattro 'stanze' e due 'congedi' – dislocati strategicamente sulle pareti, ma al tempo stesso un



La Giustizia.

testo continuo, a sottolineare l'unità del 'discorso' dipinto.

La distribuzione delle iscrizioni chiarisce subito la struttura bipolare del programma, esplicitata dalla sottoscrizione stessa del pittore, ben in vista sulla parete centrale: «Ambrosius Laurentii de Senis hic pinxit utrimque»: *utrimque*, da ambo le parti. Tornando alle scritte in volgare, sul versante 'positivo' troviamo una tabella sotto l'*Allegoria* e una scritta corrente lungo il margine inferiore degli *Effetti* sulla parete destra, mentre, in perfetta simmetria, sulla parete sinistra coesistono una tabella, sotto l'*Allegoria del malgoverno*, e una scritta corrente relativa agli *Effetti*. Entro gli opposti scenari degli *Effetti*, poi, si fronteggiano, librate sulle mura delle due città, le personificazioni dei sentimenti dominanti sui due versanti, *Securitas* e *Timor*; i loro cartigli costituiscono i 'congedi' della canzone dipinta.

Da dove si inizia? Più d'uno studioso è stato tratto in inganno dal fatto che, oggi, la prima scena a presentarsi a chi entra nella

sala è il *Malgoverno*; ma, s'è detto, l'«uscio» antico s'apriva sulla parete centrale. Bastano le iscrizioni a indicare con sicurezza l'*Allegoria del buon governo* come punto d'attacco: l'iniziale «Q» del primo verso, rubricata, è più grande d'ogni altra. Qui, inoltre, come spesso nella poesia 'per pittura', il testo si apre con un rimando dimostrativo alle immagini: «*Questa santa virtù*», che indica la soprastante *Giustizia* in trono. Con ciò, i versi introducono subito la protagonista del ciclo pittorico: che infatti ci mostra da un lato cosa accade «là dove regge», dove giustizia regna, dall'altro, come recita il primo verso nella tabella sotto il *Malgoverno*, «là dove sta legata», dov'è sopraffatta.

Proviamo a 'leggere' le pitture col solo aiuto delle iscrizioni (da cui citerò), dei *tituli* latini che nel campo figurato identificano le figure, e dell'esperienza figurativa che, ad esempio, consentiva a un osservatore del Trecento di riconoscere come *Giustizia* una figura coronata e in trono, incorniciata dai piatti d'una bilancia.

*Giustizia* è sovrastata, cioè ispirata, dalla

divina *Sapienza*, che, librata sopra di lei, sostiene la bilancia; tra le due figure si legge l'*incipit* del biblico *Liber Sapientiae*, «Diligite iustitiam qui iudicatis terram»: rimando, insieme, a *Giustizia* e a *Sapienza*.

Dal governo di *Giustizia* discende l'«unità [degli] animi molti», dunque la *Concordia*, com'è titolata la sottostante figu-

la sigla «C. S. C. [C.] V.» (*Commune Senarum Civitas Virginis*), visibile attorno alla sua testa; il bianco e nero della balzana, lo stemma comunale; il sigillo cittadino, ingigantito, esibito nella sinistra; la lupa senese coi gemelli accoccolata ai piedi. Il vecchio sovrano, dunque, è il *Comune* di Siena e, insieme, il *Bene comune*: ossia l'istituto



Il Comune - Ben comune.

ra biancovestita; la pialla che mostra in grembo allude all'uguaglianza dei cittadini, appunto, concordi, che si volgono, in ordinato corteo, verso il centro della composizione. Ne deriva il trionfo del «ben comun»: così dunque – come *Bene comune* – va intesa la figura maschile che domina la parte destra dell'affresco, sulla cui identità s'è discusso a non finire. Ma la stessa figura è visivamente caratterizzata come *Comune*, anzi, come Comune di Siena: lo accertano

comunale in vigore, identificato col valore supremo del bene della comunità.

Proseguendo la lettura dell'iscrizione, s'apprende che il *Comune - Ben comune* regna assistito dalle *Virtù* «che 'ntorno a llui si stanno»: le *Teologali* in alto, le *Cardinali*, con *Pax* e *Magnanimitas*, sedute a lato. Il legame fra *Giustizia* e *Comune-Ben comune* è visualizzato alla lettera: dai piatti della bilancia di *Giustizia* – vedremo poi cosa accade su di essi – calano i capi d'una corda bicroma,

che, raccolta prima dalla *Concordia*, passa poi fra le mani dei cittadini e, risalendo, finisce legata al polso del vecchio.

Ai piedi delle *Virtù*, alcuni soldati vegliano da un lato – alla destra del *Comune* – sui buoni cittadini, dall'altro (in una zona già restaurata nel Trecento, quasi certamente sulla traccia dell'originale), su un corteo di 'cattivi' e di nemici sconfitti: due signori in armi consegnano i loro castelli, e alcuni manigoldi attendono la loro sorte, le mani legate da una corda che è l'antitesi di quella, simbolica, che liberamente 'lega' i buoni cittadini.

Dalla situazione così visualizzata e descritta, conclude l'iscrizione, «seguita [...] ogni civile effetto»; così, siamo già proiettati verso destra: verso gli *Effetti*, appunto, del buon governo. Qui, a loro volta, le iscrizioni rimandano all'*Allegoria*: vi si legge infatti che la «dolce vita e riposata» che vi si ammira è frutto della giustizia, tenuta «in signoria» da «tal comune». Trova conferma così l'identità tra *Bene Comune* e *Comune*; nonché il 'legame' tra *Giustizia* e *Comune*: messaggio affidato a *Securitas*, che, ostentando una figurina d'impiccato, dichiara che il benessere della terra felice è frutto, appunto, d'una giustizia spietata nel neutralizzare i «rei».

Sulla parete di fronte, la pittura è guasta e restaurata già in antico, ma resta chiaro che la situazione è specularmente opposta. Prosegue il gioco sul tema della corda; ci troviamo, qui, «là dove» Giustizia «sta legata», come infatti la vediamo, e «nessuno al ben comun già mai s'accorda, / né tira a dritta corda»: «nessuno», dove sul versante opposto erano «molti». Così, è fatale «che tirannia sormonti» – ecco così identificato il mostro, cornuto e strabico, che domina l'*Allegoria del malgoverno* –, col suo seguito di *Vizi*: in alto le tradizionali *Avarizia* e *Superbia*, con *Vanagloria*; in basso un'accollita pittoresca: *Crudelitas*, *Proditio*, *Fraus*, *Furor*, *Divisio*, *Guerra*. La scritta corrente descrive quindi gli *Effetti* della sopraffazione della giustizia: «sospetto, / guerre, rapine, tradimenti e 'nganni / [...] dubbio di morte».

Le iscrizioni chiamano in causa, a più riprese, il lettore-spettatore: invitano a guar-

dare («volgiete gli occhi», «guardate»); a provare sentimenti («diligite iustitiam»; «prendasi [...] paura»); ad agire: le parole che accompagnavano chi usciva, chiudendo la scritta corrente sulla parete sinistra, esortano a tutelare a ogni costo la giustizia, «discacciando» chi la minacci, ossia chi, recita il cartiglio di *Timor*, agisca «per... el ben propio»: che, come nella *Maestà*, è ovviamente l'antitesi del bene comune.

Testi e immagini, dunque, sottolineano i nessi fra le parti, con un sistema studiattissimo di rimandi e simmetrie: tutto è pensato per una lettura globale? Il nesso fra *Allegorie* e scenari paesistici è chiarissimo; l'intero programma, anzi, potrebbe parafrasarsi in due semplici proposizioni ipotetiche: «là dove» si onori la giustizia, «seguita ogni benefico effetto per la città e il territorio, «là dove» la si calpesti, ogni sciagura.

Insomma la descrizione di città e campagna, così vera e apparentemente 'gratuita', non solo non sfugge ai vincoli del messaggio, ma ne è parte integrante. Il messaggio prevede che dal giusto governo, illustrato nell'*Allegoria*, derivi la «dolce vita e riposata»: questa Ambrogio doveva, e seppe, rappresentare nel modo più eloquente, come sull'altro versante evocò gli «scuri danni» della sopraffazione della giustizia.

I dettagli da rilevare sarebbero mille. Noto invece per ora un dato d'insieme, l'opposizione fra gli «scuri danni» e la «luce» della *Giustizia*, «virtù ke più d'altra risprende». Chi entrava dall'«uscio» antico avvertiva subito il contrasto: da destra incombeva su di lui uno scenario contratto, convulso, cupo; a sinistra gli se ne schiudeva, su due pareti, uno ordinato e luminoso. Si osservino i colori degli edifici nelle due città: qui una gamma schiarita, trasparente; là toni bassi, lividi. Del resto la cornice superiore, che, con figurazioni astrologiche ed enciclopediche, attira l'intero 'discorso' in prospettiva cosmica, rappresenta da un lato, coi pianeti benigni, le stagioni solari, dall'altro, coi nefasti Marte e Saturno, l'autunno e l'inverno.

Realismo sì, dunque, ed una stupefacente qualità evocativa e descrittiva; ma non gratuito esercizio pittorico, non solo il

gusto d'un artista di catturare ogni piega del mondo che gli è familiare. Si potrebbe dimostrare come la profusione di veridici dettagli risponda a uno studiato sistema d'opposizioni, funzionale all'argomentazione; ma su questa fusione inestricabile, negli *Effetti*, di tensione dimostrativa ed evocazione realistica tornerò, in breve, alla fine.

S'è visto, così, come il discorso figurato 'funzioni', ad una semplice lettura, per chi lo segua da presso. Poniamoci, ora, qualche domanda più complessa: come sarà stato concepito? Più precisamente: che ruolo possono aver giocato da un lato gli sviluppi del pensiero politico medievale, dall'altro l'esperienza storica della Siena dei Nove, gli ambiti cui più spesso si ricorre per 'spiegare' la genesi delle pitture?

Proverò a mostrare come le immagini visualizzino sì, ed efficacemente, riconoscibili idee politiche e situazioni storiche, ma si inseriscano anche in una trama di esperienze – sociali, figurative, linguistiche – che non può ridursi né a testi precisi né a precise contingenze: credo, anzi, che proprio la loro relativa 'distanza' da referenti troppo vincolanti, il loro attingere a campi molteplici e diversi della cultura e dell'esperienza, contribuiscano a fare di queste pitture un capolavoro perennemente attuale.

5. Iniziamo dal problema della dottrina politica che ispira le pitture.

Nel 1958 Nicolai Rubinstein rilevò che la centralità della giustizia, e il bene comune come suo esito erano i cardini del buon governo secondo le dottrine aristoteliche, che, tradotte a metà Duecento l'*Etica* e la *Politica*, san Tommaso concilia con la tradizione cristiana, ed altri – predicatori, giuristi – adattano al contesto comunale italiano.

Altri studiosi, più tardi, hanno indicato fonti diverse, negando ogni incidenza del pensiero aristotelico: la discussione è aperta, e le pitture – in cui, ricordo, è personificato il *Comune*, prima forma di stato 'repubblicano' dopo l'antichità – sono a tutt'oggi coinvolte in un sostenuto dibattito sulle origini del pensiero repubblicano europeo, che non è qui il caso di ripercorrere.

Io credo che la lettura in chiave aristote-

lica rimanga pienamente fondata, e cercherò di mostrarlo; ma credo anche che, nell'affrontare la questione, si debba tener presente un semplice assunto di metodo. Questo filone di studi – l'indagine sulle 'fonti' – muove spesso dal tacito presupposto che immagini come queste, palesemente dense di contenuti di pensiero, siano elaborate sulla scorta di precise fonti testuali, e solo di queste. Virtualmente, in questi studi la differenza tra testo e immagini si annulla.

Ora, queste sono pitture, non testi, e come tali vanno affrontate: decifrando innanzitutto – l'abbiamo appena fatto – figure e iscrizioni *per sé*, ma anche sullo sfondo della loro tradizione: quella della pittura politica toscana.

Il *Buon governo* è l'allegoria politica monumentale più celebre e complessa del Medioevo; ma non era la prima, neppure nel contesto comunale. Ho già ricordato l'affresco perduto di Giotto al Palazzo del Podestà di Firenze; stando al Vasari, raffigurava il Comune «in forma di giudice», in trono, fra le virtù cardinali. Anche a Siena il *Comune* siede fra le virtù, e porta il cappello bordato di vaio proprio dei magistrati.

Anche l'affresco di Giotto doveva avere struttura bipolare. La scena del *Comune*-giudice, in trono, faceva seguito ad una che lo vedeva, invece, malmenato e «rubato» da un branco di ometti crudeli: immagine dei funzionari e dei cittadini dediti alla conquista del «ben propio» e ai conflitti di fazione, esiziali per la stabilità del Comune. Stabilità che, nella seconda scena, il Comune aveva recuperato, presentandosi nella sua sovranità, assistito dalle virtù e in atto di punire i malfattori. Evidente, insomma, l'intento di ammonire i tanti che minavano il 'buon governo' della città.

Un'eco visiva dell'affresco ci è giunta in due rilievi della tomba del signore d'Arezzo Guido Tarlati, firmata dai senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura nel 1330. Il Comune d'Arezzo, come quello senese vecchio e barbuto, vi compare, secondo le iscrizioni, prima «pelato», aggredito e spogliato, poi restaurato «in signoria» grazie all'ascesa al potere del Tarlati, che lo assiste mentre ascolta suppliche e decreta condanne, arro-





Arezzo, Duomo, Cenotafio Tarlati: Il Comune pelato e Il Comune in Signoria, Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura.

gandosi il ruolo che, a Firenze e a Siena, tocca alle virtù.

Per il *Buon governo*, il ciclo giottesco dev'essere stato non solo un precedente, ma un modello da emulare: lo fanno credere la perenne rivalità fra le due città, che investe anche l'edilizia pubblica, le cattedrali e i palazzi civici *in primis*; ma anche gli anni passati da Ambrogio a Firenze e il suo lungo studio della pittura di Giotto.

Tanto più che Ambrogio, nel *Buon governo*, si vale anche d'un altro modello di Giotto: le allegorie di *Giustizia* e *Ingiustizia* nello zoccolo della Cappella degli Scrovegni a Padova, al centro delle serie affrontate delle *Virtù* e dei *Vizi*. Il contrasto fra le due possenti allegorie, corredate in calce, a mo' di predella, di vivide scene che ne mostrano gli effetti sociali – per l'una cacce, danze, commerci; per l'altra omicidi, stupri, minacce – costituisce, concettualmente, quasi una cellula germinale del ciclo senese. Come quella di Giotto, poi, la

*Giustizia* di Ambrogio tiene in equilibrio una bilancia calata dall'alto, con due angeli in azione sui piatti; come l'*Ingiustizia*, *Tirannide* è armata e mostruosa, provvista di lunghe zanne e artigli rapaci.

Il riferimento ai precedenti giotteschi è indubitabile, ma a Siena si realizza qualcosa di diverso, non solo per l'incremento di scala e d'articolazione. Innanzitutto, scompare l'immagine del *Comune* assalito; la sua sorte tocca alla *Giustizia*, prostrata e torturata ai piedi della *Tirannide*, figura nuova nell'arte italiana: è lei, ora, il contraltare del *Comune* sovrano.

L'opposizione, dunque, non è più fra un concetto positivo (il Comune, la giustizia) e la sua negazione (il Comune assalito, l'ingiustizia), ma, per la prima volta, fra due forme costituzionali: il Comune e la tirannide, rispettivamente caratterizzate dal rispetto e dalla prevaricazione della giustizia e del bene comune.

Ora, il contrasto fra due forme costituzionali in base ai criteri distintivi della giustizia, ossia della legalità, e della tensione al bene comune, con il Comune rappresentato come governo dei «molti», presuppone senza dubbio la dottrina delle costituzioni nella *Politica* di Aristotele, e i suoi recenti adattamenti comunali. Nel sistema di Aristotele, in realtà, la tirannide è degenerazione della monarchia; ma le versioni comunali di quella dottrina – come quella di Tolomeo da Lucca, continuatore del *De regimine principum* di Tommaso – tenevano in conto il rischio che anche il governo dei «molti», qual era quello comunale, degenerasse in tirannide; e questo perché, semplicemente, l'avevano visto accadere nell'Italia due-trecentesca, col progressivo cedere dei liberi Comuni alle signorie, o appunto, nel linguaggio politico-giuridico dell'epoca, «tirannidi».

Ora, nel ciclo senese un altro scarto rispetto al precedente giottesco sta nel fatto che la sequenza è invertita: il versante negativo segue, non precede quello positivo. Si inizia, l'abbiamo visto, con l'*Allegoria* e gli *Effetti del buon governo*, ricchi di tratti senesi: il bene, il giusto regno del Comune è dunque qui, a Siena, e ora al termine della let-

tura, lo spettatore è congedato con immagini spaventose e parole vibranti, e con l'incubo che la tensione al «ben proprio» e la prevaricazione della giustizia conducano alla tirannia.

Insomma: nelle pitture l'impronta dell'aristotelismo 'comunale' è palese; e anzi è un aggiornamento voluto, che segna uno scarto rispetto ai modelli di Giotto. Ma i concetti dottrinali sono accolti perché, in *quel* contesto storico, risultano funzionali: perché a Siena, dove il Comune era alle prese con continue minacce di eversione ad opera di famiglie magnatizie, aiutano a proclamare i vantaggi della fedeltà al regime esistente: aristotelicamente, al governo dei «molti».

Un'ultima nota sulla reinterpretazione del modello giottesco. Notavo che il *Comune*, come già quello di Giotto, è raffigurato come giudice; ma l'ultimo restauro ha scoperto che in un primo momento, il vecchio non aveva il copricapo da giudice, ma una corona d'alloro. Si trattava, insomma, d'un giudice - imperatore, e, a ben vedere, diversi tratti della figura si lasciano leggere sulla scorta dell'iconografia imperiale: dallo scettro al globo, al mantello allacciato sulla spalla destra, fino alle babbucce purpuree. Il clamoroso attributo della laurea parve forse troppo ardito o ambiguo, e fu presto 'corretto': certo entro il 1344, quando il *Comune* col cappello di vaio è replicato in una tavoletta di Gabella; nondimeno, la caratterizzazione 'imperiale' del *Comune* trova pieno riscontro nella teoria politico-giuridica del tempo, e in specie nel pensiero, in elaborazione proprio in quegli anni, di Bartolo da Sassoferrato, il teorico della sovranità comunale: la formula, celebre, è quella della «civitas sibi princeps».

D'altro lato, l'immagine del Comune - imperatore trova precisa rispondenza in un'altra grande impresa senese: esattamente negli anni in cui Ambrogio dipinge, Siena si dà nuovi e per più versi definitivi statuti, caratterizzati, come ha mostrato Mario Ascheri, da un'enfasi senza precedenti proprio sulla sovranità della città, che ne fa, nel suo territorio, un piccolo impero.

Un altro esempio di come, nelle pitture, concetti dottrinali siano adattati e tradotti

in immagini efficaci è offerto dalla *Giustizia*, che, s'è detto, discende da quella di Giotto. Sopra i piatti della bilancia si leggevano due titoli: *Distributiva* e *Comutativa*, che sono le parti della giustizia nell'*Etica Nicomachea* di Aristotele.

Le immagini, tuttavia, non corrispondono a quei concetti nella loro formulazione originaria. L'angelo 'distributivo', alla nostra sinistra, incorona un giusto e decapita un reo. In Aristotele e in Tommaso, la giustizia distributiva presiede alla ripartizione di beni ed onori in proporzione ai meriti, e non ha aspetti punitivi; ma dal concetto «a ciascuno secondo i suoi meriti» era facile slittare su quello, più drastico e vulgato, «a ciascuno ciò che si merita»: già Domenico Cavalca, predicatore assai popolare nella Toscana del Trecento, asseriva che la distributiva «sta in distribuire *il bene e il male* a ciascuno, secondo che è degno»; e a questa visualizzazione spingeva anche il modello giottesco, che vedeva gli angeli premiare e punire, rispettivamente, sui piatti della bilancia.

Quanto alla giustizia commutativa, in Aristotele e Tommaso è preposta a equiparare vantaggi e svantaggi negli scambi, sì che avvengano senza danno per le parti. Nelle pitture è sempre parso impossibile riconoscere questo concetto, soprattutto a causa della difficoltà di identificare gli oggetti che l'angelo consegna ai due uomini. Credo, però, che tutto si appiani se leggiamo le aste come unità di misura lineari, e l'oggetto cilindrico come uno *staio*, un'unità di misura per cereali che a Siena si usava di ferro: credo, insomma, che l'angelo consegna a due mercanti gli strumenti che garantiscono la regolarità degli scambi commerciali.

Come nel caso dell'opposizione fra Comune e tirannide, dunque, la figurazione della giustizia sfrutta un modello giottesco, 'precisandolo' in senso aristotelico. Ma anche qui, ciò accade per dar forma a un'esigenza attuale nel contesto senese del Trecento: non per caso, la giustizia commutativa è visualizzata per la prima volta in una città di mercanti, ricorrendo alla quotidiana esperienza della misurazione di merci e derrate.

Questo, anche per ribadire che le pitture non possono ridursi a un calco di testi dottrinali: attingono anche al concreto terreno della contingenza storica – la paura d'un rovesciamento del regime comunale – e dell'esperienza sociale; ad esempio, usano oggetti d'uso per rendere comprensibili concetti nuovi e astratti: oltre alle canne e allo staio, ricordo l'uso metaforico della pialla per la *Concordia*, o della sega per *Divisio*. E solo sul terreno dell'esperienza sociale, forse, potremmo intendere tutti i dettagli del *Malgoverno*: i *Vizi* non rispondono ad alcuna serie codificata; ma la discordia, il furore, la frode, il tradimento, la guerra erano gl'incubi di ogni società comunale. Sediziosi, fraudolenti e traditori sono tra le categorie più colpite dalla pittura infamante, e sappiamo che in quelle immagini, aggressive e grottesche, pullulavano diavoli, zanne, artigli, ibridi ferini, insomma tutto l'arsenale dei truci compagni di *Tirannide*. Ma certe immagini erano comuni anche nel parlato: la poesia politica del Trecento è piena di giochi verbali sul «rettore (funzionario) - rattore (rapace)», e ancora san Bernardino, nel 1427, metterà in guardia i senesi da quei governanti di cui si può dire: «egli è sbudellatore, è uno tiranno [...] col'unghioni a rastrello»: proprio come l'*Ingiustizia* di Giotto, e a Siena *Tirannide*, *Avaritia*, *Fraus*.

Ancora: nell'*Allegoria* centrale, i cittadini concordi si passano una corda, mentre nel regno di *Tirannide*, secondo le iscrizioni, nessuno «tira a dritta corda»; la metafora, a indicare unità d'intenti, è endemica nella poesia del Trecento, e sarà ancora Bernardino a lodare la città in cui «tutti tirano [...] al bene comune unitamente». Nelle pitture, dunque, possono aver lasciato traccia non solo sostenuti testi dottrinali, ma anche semplici modi di dire.

Concludo sui contenuti politici delle pitture: certamente aggiornate sulle versioni comunali dell'aristotelismo, non dipendono, tuttavia, da testi dottrinali precisi: non solo, infatti, dispongono di propri testiguida, le iscrizioni in volgare, ma articolano i loro messaggi mettendo a frutto la tradizione pittorica – *in primis*, Giotto – e solle-

citando a più livelli l'esperienza del pubblico: esperienza storica, psicologica, sociale, linguistica. È questa, del resto, la condizione della loro efficacia: fossero state solo trascrizioni di testi dottrinali, ci troveremmo di fronte a glosse incomprensibili senza far ricorso alle fonti scritte, e non ad un discorso visivo capace di comunicare e coinvolgere già alla prima lettura.

6. Vengo, più brevemente, alla mia seconda domanda: in che misura la panoramica dipanata sulla parete destra 'rappresenta' la Siena dei Nove?

Certo, città e contado ben governati mostrano sicuri tratti senesi: tra i tanti, a sinistra la cupola e il campanile della Cattedrale, se il restauro trecentesco che interessa questa zona è fedele all'originale; la lupa marmorea alla porta urbica; a destra – sulla riva di quello che un antico restauro ha trasformato in lago, ma in origine era il mare –, il porto di Talamone, che tanto fece tribolare i senesi, suscitando l'ironia di Dante.



Talamone.

Eppure, non si può parlare di una 'veduta' topografica dal vero. Innanzitutto, anche queste immagini nuovissime, come tutte le immagini medievali, sono cresciute nel solco d'una tradizione, che offriva già molto. Giotto, s'è visto, offriva l'idea di figurare gli effetti 'vissuti' degli opposti reg-



Una rondine intenta a fare il nido sotto un terrazzino.



Vita quotidiana tra le case di una città "ben governata".

gimenti; per illustrarli con tale respiro, Ambrogio trovava precedenti preziosi a Siena stessa: per l'impaginazione così vasta ed aperta conta molto la capacità dell'arte senese, già col Duccio delle storie della *Maestà*, di suggerire lo spazio urbano; per i credibili 'ritratti' degli edifici e del contado, un precedente importante era offerto dalle immagini di terre e castelli conquistati dal Comune, robusta anche se recente tradizione senese: i due discussi affreschi di fronte alla *Maestà* di Simone sono, com'è noto, resti d'una serie più estesa. Molti dei singoli motivi rappresentati disponevano, poi, d'una ricca tradizione: per fare un solo esempio, gli antenati del cacciatore col falcone appena uscito dalla città si rintracciano, attraverso la Fontana di Perugia di Nicola e Giovanni Pisano, fin nel trattato di falconeria di Federico II.

Certo, Ambrogio arricchì immensamente quanto la tradizione gli offriva: l'ampiezza del campo abbracciato dall'immagine è senza precedenti, e nessuno prima di lui aveva colto in pittura dettagli come una pianta su un davanzale, un gatto che insidia una gabbietta, un volo di cicogne, o, sulla parete di fronte, il fumo dei villaggi in fiamme.

Tutto ciò è veridico, concreto, convincente. Ma non è, *tout court*, la Siena dei Nove: non è, almeno, *solo* Siena. Non credo neppure che sia, com'è stato detto,

un'«immagine propagandistica»: certo, i tratti senesi significano che, nel contrasto fra bene e male, Siena sta dalla parte del bene; l'esaltazione dell'ordine comunale rispetto al rischio d'una tirannia era funzionale all'interesse politico dei Nove, e la città ben curata, perché ben governata, doveva ricordare le loro sollecitudini per lo spazio urbano: ma, nelle pitture, non v'è celebrazione diretta del regime.

Nelle iscrizioni, Siena non è mai nominata: la città felice è quella «du'è servata» la giustizia; né è mai nominata nelle menzioni e descrizioni più antiche della sala, che invariabilmente indicano, come soggetto delle pitture, un contrasto generale ed eterno: la pace e la guerra. Cito per tutte quella vivacissima di Bernardino; così diceva il santo, predicando a Siena nel 1425:

*Voltandomi a la pace, vego le mercanzie andare atorno, vego balli, vego racconciare le case, vego racconciare vigne e terre, seminare, andare a'bagni, a cavallo, vego andare le fanciulle a marito, veggio le grege delle pecore etc. E vego impicato l'uomo per mantenere la santa giustizia. E per queste cose, ognuno sta in santa pace e concordia.*

*Per lo contrario, voltandomi da l'altra parte, non vego mercanzie; non vego balli, anco vego uccidere altrui; non s'acconciano case, anco si guastano e ardono; non si lavora terre, le vigne si tagliano, non si semina, non s'usano bagni né*



*altre cose dilettevoli [...] O donne! O uomini! L'uomo morto, la donna sforzata, non armenti, se none in preda; uomini a tradimento uccidere l'uno l'altro; la giustizia stare in terra, rotte le bilance, e lei legata, co'le mani e co'piei legati.*

Quando Bernardino evocava le pitture per parlare ai suoi concittadini di giustizia e di pace, i Nove erano caduti da settant'anni. Ma l'inesauribile, misteriosa vitalità di queste immagini troverà, nei secoli, conferme innumerevoli: pitture ed iscrizioni furono amorosamente restaurate già nel Trecento, e poi nel Quattro e Cinquecento, e fornirono spunti infiniti alla successiva pittura senese; nel 1447, l'intero ciclo fu riprodotto in un trittico d'arazzi nello stesso Palazzo Pubblico; e chi ha studiato i principali cicli politici realizzati più tardi nell'edificio, quelli di Taddeo di Bartolo nell'Anticappella (1414) e di Domenico Beccafumi nella Sala del Catino (1535), tematicamente e visivamente del tutto diversi, vi ha riconosciuto le linee guida dell'etica politica propugnata nel *Buon governo*: la giustizia, il bene comune, la concordia, l'orrore della tirannia.

Ma l'attualità di queste immagini e del loro messaggio va oltre: fino ai giorni nostri le si è percepite e celebrate come immagini impareggiabili del contrasto fra il bene e il male politico del consorzio umano, ben al di là del loro contesto d'origine.

Credo che questo si debba, in gran parte, alla maestria di Ambrogio, che seppe rappresentare città e territori credibili, ma insieme ideali: non tanto perché vi si colgono situazioni impossibili (nella stessa scena, ad esempio, si ara, si semina, si trebbia e si raccoglie), o di dubbia verosimiglianza – il girotondo in primo piano è spesso ritenuto simbolico, perché a Siena danzare in strada era vietato; piuttosto, perché rappresentano ciò che accade *se* («là dove») si governa bene o male, e acquistano tutto il loro significato solo nella loro reciproca, simmetrica opposizione.

Sono, insomma, archetipi del bene e del male sociale. Archetipi, però, veri, credibili, toccanti: anche per una ragione poco osservata. In ogni tempo, non si contano le immagini tese ad ammonire governanti e

governati a seguire il bene e fuggire il male; ma queste pitture rappresentano, ed è cosa rara, gli effetti di quel male e di quel bene non solo su chi esercita il potere, ma anche su chi lo subisce. A chi governa alludono i cittadini concordi nell'*Allegoria*: i «molti» dell'iscrizione, immagine dell'ampia partecipazione al governo propria del regime comunale – aristotelicamente, il «principatus plurium». Ma negli *Effetti* vivono, lavorano, gioiscono, soffrono, muoiono persone d'ogni condizione, contadini e nobili, donne e ragazzini: e pur nel fitto gioco di contrapposizioni, teso all'efficacia dell'argomentazione, o forse proprio per quello, c'è di che riflettere su destini che sono umani, non senesi e trecenteschi: qui la città pulsa di vita, si costruisce, si produce, si studia; là si distrugge, si uccide, e solo l'armaiolo lavora; qui una ragazza va a nozze, là una sposa – la identifica l'abito rosso – è rapita il giorno delle nozze; qui si coltiva e si lavora la terra; là bruciano i villaggi.

Mi ha sempre colpito la sintonia fra quanto si vede in queste pitture e una delle più alte riflessioni umanistiche sulle responsabilità dei potenti e i destini dei sudditi. Un passo del *Dulce bellum inexpertis* (*Dolce la guerra per chi non l'ha provata*), di Erasmo da Rotterdam, del 1515, pare quasi descrivere gli opposti scenari:

*La pace è madre e nutrice di tutte le cose buone. La guerra, qualsiasi cosa ci sia lieta e bella, [...] la rovina, la uccide, la cancella. In tempo di pace è come se una nuova primavera [la Primavera è rappresentata, con l'estate, sopra gli Effetti del buon governo] fosse sbocciata [...]: si coltivano i campi [...] pascolano [...] le greggi, si edificano ville, si costruiscono borghi [...] si adornano [...] gli edifici [...] Aumentano le ricchezze, cresce la gioia, sono forti le leggi [...] la giustizia s'impone, vige la gentilezza, si sviluppano arti e artigiani [...]. Sono rigogliosi gli studi liberali [le Arti liberali sono personificate nei bordi inferiori del Buon governo], si istruisce la gioventù [...] sotto buoni auspici si sposano le vergini.*

*Ma appena esplode la [...] guerra, eterno Dio, quale [...] oceano di mali [...]! Si rubano gli armenti, si distruggono le messi, si uccidono i contadini, si bruciano le ville, [...] città fioren-*



*tissime [...] sono travolte [...] i beni dei cittadini passano nelle mani dei banditi [...] Le case si riempiono di terrore, di lutto, di pianto [...] arti e artigiani languono [...] Le fanciulle non si sposano, tacciono le leggi [...]. Nessun conto si fa più degli studi.*

Non è il caso, credo, di chiedersi se Erasmo conoscesse il *Buon governo*. Ma le sue parole ci convincono che in queste pit-

ture, pur così radicate nella Siena dei Nove, nella sua cultura civica, nelle sue speranze e nelle sue paure, nella maestria d'un suo grande pittore – pitture possibili solo in quel luogo e in quel tempo – Siena ha rappresentato molto più che se stessa: e ci offre, ancora, molto su cui riflettere, non solo come studiosi.



Gli effetti del Buon Governo nel contado.

\* Pubblico qui, accogliendo con piacere la cortese offerta di Ettore Pellegrini, il testo di una presentazione degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti in Palazzo Pubblico, tenuta nella sala stessa del *Buon governo* il 26 ottobre 2004 per il Rotary Club di Siena grazie all'invito del suo presidente Roberto Guerrini e alla disponibilità del sindaco e del direttore del Museo Civico, Mauro Civai: a tutti va il mio ringraziamento. Il testo è presentato nell'identica forma, 'parlata' ed informale, in cui fu pensato per quella conversazione.

Per l'argomentazione analitica delle considerazioni qui proposte a grandi linee, per altri aspetti del *Buon governo* e della pittura politica comunale e per una compiuta informazione sulla vastissima bibliografia, mi permetto di rimandare ad alcuni miei studi: M.M. DONATO, *La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace, in Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1995, pp. 23-41; *Ancora sulle "fonti" del Buon governo di Ambrogio Lorenzetti: dubbi, precisazioni, anticipazioni*, in *Politica e cultura nelle Repubbliche italiane dal Medioevo all'Età*

*moderna. Firenze - Genova - Lucca - Siena - Venezia*, atti del convegno (Siena 1997), a cura di S. ADORNI BRACCESI e M. ASCHERI, Roma 2001, pp. 43-79; *Il pittore del Buon governo: le opere "politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. FRUGONI, Firenze 2002, pp. 201-255; *Il "princeps", il giudice, il «sindacho» e la città. Novità su Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno internazionale (Bologna 5-7 settembre 2001), a cura di F. BOCCHI e R. SMURRA, Roma 2003, pp. 389-416; *Dal "Comune rubato" di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la "canzone" del Buon governo)*, in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2002), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, in c. s. Per la politica culturale del Comune senese cfr. ora M. ASCHERI, *Siena e la città-stato nel Medioevo italiano*, Siena 2003. Per le iscrizioni seguo l'edizione di F. BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, in *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo cit.*, pp. 381-391.

# Un patrimonio dimenticato: i ferri di facciata senesi.

## Parte I: Tipologia funzionale

di MATTHIAS QUAST

### Introduzione e metodo della ricerca

I ferri di facciata, ogni giorno sotto gli occhi di chi abita e si muove nel centro storico di una città come Siena, sono comunque poco percepiti e poco compresi nelle loro funzioni (forse a prescindere dalle “campanelle” che spesso abbondano nei pianterreni) e quindi nelle loro implicazioni decisive per l’aspetto originale delle facciate, ancora di meno nel loro sviluppo stilistico che copre ben quattro secoli, dal Duecento al Cinquecento. I ferri rappresentano un vero patrimonio, ricco di significati, ma non studiato sistematicamente, e non censito<sup>1</sup>.

Tra i primi ad occuparsi in modo scientifico dei ferri di facciata, spicca l’architetto senese Alessandro Romani (1800-1854/55). Nel suo estesissimo *Zibaldone*, custodito nella Biblioteca Comunale degli Intronati, non pubblicato ma studiato da Chiara Santini, egli, con pochi, significativi spunti e schizzi (figg. 1, 2), ricostruisce la loro funzione<sup>2</sup>. Alessandro Romani era un precursore del grande interesse per i ferri di facciata che si risveglia nella seconda metà del XIX secolo, a Siena soprattutto a partire dagli anni Settanta dell’Ottocento: ne danno testimonianza le attività delle botteghe di Pasquale Franci e Benedetto Zalaffi<sup>3</sup>. Nel mondo scientifico, bisogna menzionare le

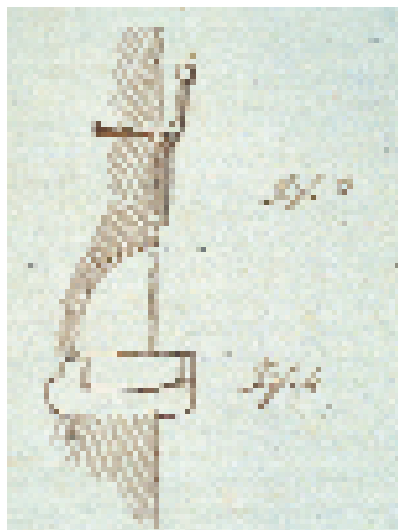


Fig. 1 - Alessandro Romani, sezione di muro con arpione da cavallo a campanella, in *Zibaldone*, BCS, ms. D.IV.6, c. 156 recto

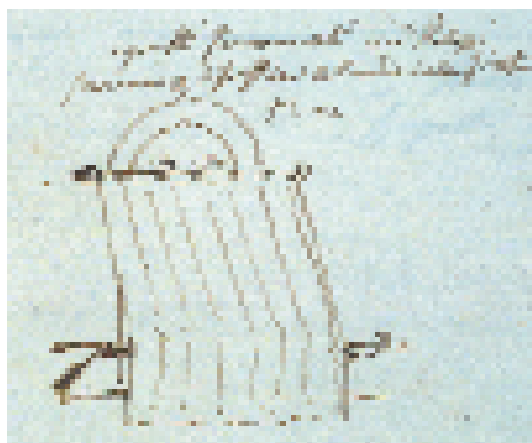


Fig. 2 - Alessandro Romani, finestra a bifora con tenda esterna, in *Zibaldone*, BCS, ms. D.IV.6, c. 167 recto

<sup>1</sup> Una bibliografia si troverà alla fine della seconda parte di questo articolo.

<sup>2</sup> Alessandro Romani, *Zibaldone*, lettera T (Biblioteca Comunale di Siena [BCS], ms. D.IV.6), 1833; menzionato in Giulio Ferrari, *Il ferro nell'arte italiana*, Milano s.d. (1909), p. 5; inoltre ms. D.IV.47, *passim*. Si veda la tesi di laurea di Chiara Santini, *Gli Zibaldoni di Alessandro Romani nella Biblioteca Comunale di Siena*, Università degli Studi di Siena, anno accademico 1982-83, con utilissimi indici.

Ringrazio la dottoressa Santini per il permesso di consultare il suo lavoro. Cfr. anche *Il taccuino senese di Alessandro Romani. Il ms. E IV 11 della Biblioteca Comunale di Siena*, a cura della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Siena 2000, ivi Chiara Santini, “Un disegnatore senza fortuna”, pp. 7-14.

<sup>3</sup> Si vedano Pasquale Franci, *Appunti e ricordi della mia vita*, Siena 1896, pp. 188-192; Gianni Maramai, “Le officine Franci e Zalaffi”, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra a Siena, 20 maggio-30

notizie di Georges Rohault de Fleury, pubblicate nel 1874, e l'opera fondamentale di Attilio Schiaparelli su *La casa fiorentina* del 1908<sup>4</sup>. Ambedue gli studi, però, esaminano l'ambito fiorentino, essendo il merito dello Schiaparelli quello di sviluppare ricerche d'archivio e di buttare giù una prima tipologia funzionale dei ferri. Gli segue Assunta Maria Adorisio nel riassunto storico della sua tesi di laurea<sup>5</sup>, un lavoro rivisto per la pubblicazione nel 1996, e concentrato sul Novecento. Gino Chierici, invece, è forse il primo che nel 1921 si occupa pur brevemente della situazione senese<sup>6</sup>, poi, nel 1996, Marco Ciampolini<sup>7</sup>. Anche chi scrive ha dato qualche breve contributo nel contesto della ricostruzione delle facciate medievali e primo rinascimentali, vale a dire del loro apparato effimero tridimensionale, oramai scomparso<sup>8</sup>.

Nonostante l'interesse risvegliato nel tardo Ottocento e primo Novecento e le abilità allora di nuovo vivissime, gli studi, nel frattempo, sono rimasti fin troppo scarsi, e i ferri di facciata, pur sempre presenti ormai da secoli, sfuggono ai nostri sguardi distratti. Lanciata quindi come atto di sensibilizzazione, la presente pubblicazione, divisa in due parti<sup>9</sup>, è il frutto sintetico di un lavoro portato avanti dal 1993 sulle facciate del centro storico di Siena con l'intento di rileggere la trasformazione del

volto della città. Ne fa parte un repertorio delle facciate che implica una ricognizione e un'analisi del costruito e che sarà disponibile nella forma di banca dati sul sito web del Comune di Siena entro il 2006; con le facciate viene censita, in modo elementare, anche una gran parte dei ferri. Complementare a questo censimento iniziale, il nostro articolo vuole sintetizzare, in questa prima parte, i tipi funzionali, e nella seconda, lo sviluppo stilistico dei ferri di facciata senesi tra il Duecento e il Cinquecento. Ci avvaliamo dell'approccio tipologico dello Schiaparelli, lo trasportiamo nel contesto senese e aggiungiamo un panorama stilistico. Qui di seguito dunque una tipologia funzionale che elenca le funzioni pratiche e rappresentative dei ferri e le forme che ne risultano, mentre invece i cambiamenti delle forme e dei modi di lavorazione saranno trattati in una breve storia stilistica.

Ovviamente ci sono perplessità sull'originalità dei ferri medievali e rinascimentali, visti i numerosi, abili interventi dell'Ottocento e primo Novecento<sup>10</sup>. Per evitare la confusione di un originale trecentesco o quattrocentesco con una buona imitazione vanno premesse alcune osservazioni tecniche, metodologiche e stilistiche.

I ferri sono parti integranti delle facciate: è importante tener presente il fatto che essi vengano murati ed ancorati in profondità

ottobre 1988, Milano-Roma 1988, pp. 292-297; Ettore Spalletti, in *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi-Ettore Spalletti, Siena 1994, in particolare pp. 479-481; Marco Ciampolini, "L'arte del ferro battuto", in *Storia di Siena*, a cura di Roberto Barzanti-Giuliano Catoni-Mario De Gregorio, vol. II, *Dal Granducato all'Unità*, Siena 1996, pp. 323-334: 330-332.

<sup>4</sup> Georges Rohault de Fleury, *La Toscane au Moyen Age: Lettres sur l'architecture civile et militaire en 1400*, 2 voll., Parigi 1874, vol. II, pp. 199-200; Attilio Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze 1908 (ristampa ed appendice a cura di Maria Sframeli-Laura Pagnotta, 2 voll., Firenze 1983), I, pp. 53-61, 130-133.

<sup>5</sup> Assunta Maria Adorisio, *Per uso e per decoro: L'arte del ferro a Firenze e in Toscana dall'età gotica al XX secolo ...*, Firenze 1996, pp. 14-16.

<sup>6</sup> Gino Chierici, "La casa senese al tempo di Dante", in *BSSP*, XXVIII, 1921, pp. 343-380: 378-379.

<sup>7</sup> Ciampolini, "L'arte del ferro battuto".

<sup>8</sup> Matthias Quast, "Gli strati delle facciate senesi medievali e rinascimentali: componenti, funzione, cronologia", in *Le dimore di Siena: L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di Gabriele Morolli, Firenze 2002, pp. 113-120; *id.*, "Per una definizione del concetto di 'facciata'. L'esempio della Siena medievale", in *Il colore delle facciate: Siena e l'Europa nel Medioevo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 2-3 marzo 2001, a cura di Francesca Tolaini (Quaderni del CERR, 2), Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 79-96; *id.*, "Fensterverschlüsse im Sieneser Profanbau zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert und ihre Rolle bei der Entwicklung der Fassadenarchitektur", in *Burgen und Schlösser*, XLIII, 2002, 3, pp. 141-151.

<sup>9</sup> La seconda parte uscirà nel prossimo numero di questa rivista.

<sup>10</sup> Si veda tra l'altro Ciampolini, "L'arte del ferro battuto", p. 323.



Fig. 3 - Spoleto, porta Ponzianina con ganghero, età romana

durante lo stesso processo di muratura; un piccolo gancio terminale impedisce che essi possano essere tirati fuori con facilità (figg. 1,3). Una volta murati, i ferri possono sopravvivere nella parete centinaia di anni, come il muro stesso; inoltre il ferro viene protetto dalla consumazione per arrugginimento con brevi immersioni in olio o piombo liquido durante la lavorazione<sup>11</sup>.

La sostituzione di un ferro originale con uno nuovo o l'inserimento di un ferro in un secondo momento non può non essere evidente, perché l'intervento lascia inevitabilmente delle grosse ferite nella muratura che necessitano il tamponamento (fig. 4); la sostituzione è quindi riconoscibile fin



Fig. 4 - Siena, palazzo Bandinelli dei Paparoni in Camollia, tracce di una campanella

quando è visibile il paramento murario. In questo senso, muro e ferro nascono e vivono, per così dire, in simbiosi. Di conseguenza, l'analisi di un ferro prende in considerazione tutti i componenti della facciata a cui appartiene: proporzione, scelta dei

materiali, rilevature della superficie della facciata, forma delle aperture, linguaggio architettonico dei particolari. Contestualizzata in questo modo, l'analisi dei ferri arriva a risultati utili non solo alla conoscenza di questi, ma anche di tutto un sistema. I ferri, ad esempio, possono dare un contributo importante alla datazione e valutazione delle facciate. Questo vale a maggior ragione quando non esiste una documentazione scritta, come nel caso della maggior parte delle facciate, essendo opere "anonime", e come nel caso, comunque, proprio dei ferri senesi, visto lo stato embrionale delle ricerche.

Se la sostituzione di un ferro comportava un'alterazione del muro, il rifacimento del muro invece non sempre comportava la sostituzione del ferro. Il ferro poteva essere tolto dal muro originale e rimurato. Come decidere ora se si tratti di un esemplare antico o di un sostituto nuovo? Possono essere utili criteri stilistici e di lavorazione. Le barre dei ferri ottocenteschi e novecenteschi sembrano sagomate con maggiore precisione: gli spigoli sono più netti; le incisioni più regolari. Le proporzioni, ad esempio, dei bracci possono essere allungate. Le forme antropomorfe e zoomorfe appaiono spesso esagerate (figg. 5, 6). Conviene valutare anche l'ubicazione; può essere del tutto estranea alla funzione originale del ferro. Gli erri, per esempio, furono fissati più o meno a metà altezza dell'apertura, e non al di sopra dell'imposta dell'arco dove non sarebbero stati più praticabili: la collocazione della stanga trasversale e il suo uso sarebbero stati molto difficoltosi.

### Tipologia funzionale

*Arpioni da cavallo a campanella*<sup>12</sup>, comunemente dette anche – *pars pro toto* – *campanelle*. Posti nei pianterreni sotto gli occhi di tutti e ancora conservati in gran numero, sono i ferri di facciata più noti. Si compongono solitamente dell'arpione<sup>13</sup>, vale a dire

<sup>11</sup> Ringrazio per questa informazione Albano Torasso, fabbro a Todì.

<sup>12</sup> Cfr. Schiaparelli, *La casa fiorentina*, I, pp. 54-55.

<sup>13</sup> Boccaccio, *Il Decameron*, VII, 6, 11: "[...] ed egli nella corte smontato d'un suo pallafreno, e quello appiccato ivi ad uno arpione, se ne salì suso."



Fig. 5 - Palazzo Maconi, via Banchi di Sotto, 61-71, campanella, presumibilmente tardo ottocentesca-primo novecentesca



Fig. 6 - Palazzo Bandini Piccolomini, via Sallustio Bandini, 27-29, campanella, tardo XV secolo



Fig. 7 - Palazzo Todeschini-Piccolomini, campanella, anni 1470



Fig. 8 - Palazzo Paltoni Piccolomini, campanella e portafiaccole-portabandiera, anni 1470

del braccio, e della campanella, cioè dell'anello che pende "dondolando" dal braccio. Il braccio, a forma di L, è fissato nel muro, e viene stilizzato nelle più varie forme soprattutto zoomorfe, ma anche vegetali, con possibili connotazioni araldiche (figg. 6, 9).

Mentre la prima funzione è ovvia – legare gli animali – , l'aspetto araldico indica una seconda funzione, rappresentativa, che si sovrappone a quella primaria durante il periodo del Rinascimento. Il fenomeno si concentra negli anni Settanta del XV secolo. Nel 1469 viene iniziato il palazzo Todeschini-Piccolomini<sup>14</sup> la cui costruzione, nel 1480, arriva al mezzanino del piano terra. Ivi sono murate le note campanelle il cui braccio raffigura un montone – allusio-

ne agli antenati di Val di Montone – e il cui anello rappresenta la mezza luna piccolominea (fig. 7).

Un altro esempio particolare è il palazzo Bandini Piccolomini, databile probabilmente intorno al 1470<sup>15</sup>. L'araldica presente nella facciata non solo esibisce lo stemma e le mezze lune dei Piccolomini, inseriti nel fregio e nel frontone dell'edicola del portale, ma mostra soprattutto delfini nelle forme più varie: le campanelle, tra le più fantasiose del Quattrocento senese, non rappresentano cavalli marini, come spesso si legge, ma appunto delfini (fig. 8), che si svelano animali araldici perché uno riappare in uno stemma – che è dei Paltoni – collocato nel vestibolo; altri sono il tema del fregio anti-

<sup>14</sup> Cfr. Allegretto Allegretti, *Diari scritti delle cose sanesi (Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di Ludovico Antonio Muratori, XXIII), Milano 1733, col. 773; Scipione Borghesi-Luciano Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, pp. 251, 333; A. Lawrence Jenkins, "Pius II's Nephews and the Politics of Architecture at the end of the Fifteenth Century in Siena", in *BSSP*, CVI, 1999, pp. 68-114; Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, pp. 337-339, e III, p. 77; Petra Pertici, *La città magnificata: Interventi edilizi a Siena nel Rinascimento. L'Ufficio dell'Ornato (1428-1480)*, Siena 1995, pp. 118-120; Matthias Quast, „Il linguaggio di Francesco di Giorgio nell'ambito dell'architettura dei

palazzi senesi", in *Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltro*. Atti del Convegno internazionale di studi, Urbino, 11-13 ottobre 2001, a cura di Francesco Paolo Fiore, Firenze 2004, pp. 401-431: 406-409; *id.*, "Palace Façades in Late Medieval and Renaissance Siena: Continuity and Change in the Aspect of the City", in *Renaissance Siena: Art in Context*, a cura di A. Lawrence Jenkins, Kirksville 2005, pp. 47-79: 59, 63, 64; Patrizia Turrini, *Per honore et utile de la città di Siena: Il comune e l'edilizia nel Quattrocento*, Siena 1997, pp. 173-177.

<sup>15</sup> Quast, "Il linguaggio di Francesco di Giorgio", pp. 413-420.



cheggianti del portale. Sembra altamente probabile dunque, che il palazzo sia stato commissionato da ambedue le famiglie<sup>16</sup>.

Vanno infine menzionate le campanelle del palazzo di S. Galgano, in costruzione a partire dal 1474, che rappresentano la spada del venerato (fig. 9)<sup>17</sup>.

Una funzione non strettamente araldica ma più generalmente simbolica posseggono le melegre dei palazzi Spannocchi, la cui facciata è terminata nel 1475<sup>18</sup>, e Benassai, poi Ugurgieri, nel Casato, databile tra la metà degli anni Settanta e gli anni Ottanta del XV secolo<sup>19</sup>. Un contenuto allegorico è ascrivibile agli arpioni da cavallo del palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci,

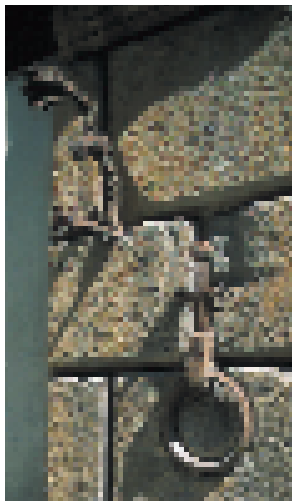


Fig. 9 - Palazzo di S. Galgano, campanella e portafiaccole-portabandiera, anni 1470

costruito tra il 1504 e il 1507<sup>20</sup>: il braccio diventa l'artiglio dell'aquila, terminante in alto a voluta, che stringe la campanella in forma di serpente. Eccezionale nel palazzo del Magnifico non solo l'iconografia ma anche il materiale: il solito ferro battuto è sostituito dal bronzo.

In pochi casi, la funzione araldica si allarga anche su altri ferri. Nel già citato palazzo Todeschini-Piccolomini non solo gli anelli degli arpioni da cavallo sono trasformati nelle mezze lune della casata, ma anche gli anelli degli arpioni da tenda. Un esempio tardivo sono i due portabandiera o portafiaccole del palazzo Griffoli Bandinelli in Pantaneto, databile ipoteticamente nel secondo decennio del XVI secolo<sup>21</sup>: rappre-



Fig. 10 - Palazzo Griffoli Bandinelli in Pantaneto, portafiaccole-portabandiera, secondo decennio del XVI secolo

<sup>16</sup> Forse può essere legato a Donaddeo di Duccio Paltoni e Antonia di Giacomo Piccolomini che si sposano nel 1449 (Archivio di Stato di Siena, ms. A 36, c. 9 recto).

<sup>17</sup> Alberto Bruno - Giuseppe Pin, "Il palazzo di San Galgano in Siena", in *BSSP*, LXXXVIII, 1981, pp. 54-70; Francesco Quinterio, *Giuliano da Maiano: 'Grandissimo domestico'*, Roma 1996, pp. 473-475; Marcello Terenzi, "Le spade di S. Galgano", in *Commentari*, 18, 1967, pp. 151-158.

<sup>18</sup> Francesco Quinterio, *Giuliano da Maiano: 'Grandissimo domestico'*, Roma 1996, p. 246.

<sup>19</sup> Quast, "Il linguaggio di Francesco di Giorgio", pp. 409-411.

<sup>20</sup> Alessandro Ferrari-Rolando Valentini-Massimo Vivi, "Il Palazzo del Magnifico a Siena", in *BSSP*, XCII, 1985, pp. 107-153; Flavia Cantatore, "Opere bronzee", in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra a Siena, 25 aprile-31 luglio 1993, a cura di Francesco Paolo Fiore-Manfredo Tafuri, Milano 1993, pp. 326-327; Francesco Paolo Fiore, in *Storia dell'architettura italiana: Il Quattrocento*, a cura di Francesco Paolo Fiore, Milano 1998, pp. 286-288.

<sup>21</sup> Cfr. Fabio Bisogni, "La nobiltà allo specchio", in *I Libri dei Leoni: La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di Mario Ascheri, Siena 1996, pp. 200-283: 222. Fabio Bisogni data il palazzo "tra il

1574 e il 1587" perché su uno dei portali appare un busto identificato con il Granduca Francesco I de' Medici i cui anni di governo coprono tale periodo. Sembra invece più probabile che il busto rappresenti Ferdinando I, perché la mensola che regge il busto porta anche il motto di questo granduca, *MAIESTA-TANTVM*, come osserva Alberto Cornice che ringrazio per la segnalazione. Il linguaggio architettonico, comunque, non permette una datazione nel periodo dei granduchi medicei, ma piuttosto nel secondo decennio del Cinquecento. Il bugnato dei portali, continuo e regolare, si accosta perfettamente a quello che si trova nel gruppo dei palazzi databili tra Bargagli, 1509, e Chigi al Casato, 1510, da un lato, e Bichi in via dei Rossi, intorno al 1520, dall'altro; i bugnati a partire dagli anni Trenta invece (Palmieri, Guglielmi, Chigi alla Postierla) mostrano sempre le bugne alternanti in larghezza. L'incorniciature delle finestre ad edicola ridotta ad arco sono uguali a quelle del palazzo Giglioli Bulla databile intorno al 1520 soprattutto in base all'analisi dei ferri di facciata. Il busto del granduca, infine, è evidentemente un'aggiunta posteriore. La sua mensola copre completamente la chiave dell'arco originariamente mitrato, e la testa di Ferdinando si interseca con la cornice avanzale del primo piano superiore.

sentano grifoni, in ovvia allusione al nome della famiglia Griffoli (fig. 10).

*Arpioni da tenda*<sup>22</sup>. L'elemento più frequente tra i ferri di facciata, e più longevo, sono gli *arpioni da tenda*. Appaiono nel XIII secolo, sono copiosissimi nel XIV e XV secolo, e ancora nel XVI e nel XVIII secolo se ne trovano esempi sparsi<sup>23</sup>. Venivano messi all'altezza delle imposte di qualsiasi piano (fig. 11). Se ci sono le cornici d'imposta, venivano murati poggiandoli su di esse (figg. 12, 13), in casi meno frequenti venivano posti anche poco al di sotto (figg. 14, 22). Formano un piccolo gancio a L, atto a portare aste trasversali per tende esterne che facevano parte indispensabile e quindi onnipresente di un sistema a più strati, necessario soprattutto per la protezione delle aperture<sup>24</sup>. La stessa funzione di sostegno per aste trasversali può essere svolta anche, ma raramente e solo tra il tardo XIII e il XIV secolo, da bracciali posti al di sopra delle imposte, incirca a metà altezza del relativo arco (figg. 2, 13)<sup>25</sup>.

Inoltre, le aste trasversali sorrette dagli arpioni potevano svolgere anche la funzione di fermare una finestra impannata, come rappresentato nella tavola della *Città ideale* del tardo XV secolo, conservato nella "Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz" a Berlino (fig. 15). Anche questa funzione rientra ovviamente nel contesto della protezione delle aperture. Le finestre impannate, telai di legno suddivisi in più parti, di cui quelle inferiori apribili all'infuori, con tele impregnate fissate sul lato esterno, erano una opzione in questo sistema. Diventano sem-

<sup>22</sup> Cfr. Schiaparelli, *La casa fiorentina*, I, pp. 132-133.

<sup>23</sup> Palazzo Zondadari Ceccuzzi in via dei Montanini, seconda metà del XVI secolo; palazzo Chigi Zondadari, anni 1720.

<sup>24</sup> Cfr. Quast, "Gli strati delle facciate".

<sup>25</sup> Un esempio è il palazzo Rossi in via Banchi di Sopra, databile negli anni 1340: Matthias Quast, "Il palazzo Bichi Ruspoli già Rossi in via Banchi di Sopra: indagini per una storia della costruzione tra Duecento e Settecento", in *BSSP*, CVI, 1999 (2001), pp. 156-188.



Fig. 11 - Palazzo poi di Andrea Todeschini-Piccolomini, via del Porrione, arpioni da tenda duecenteschi

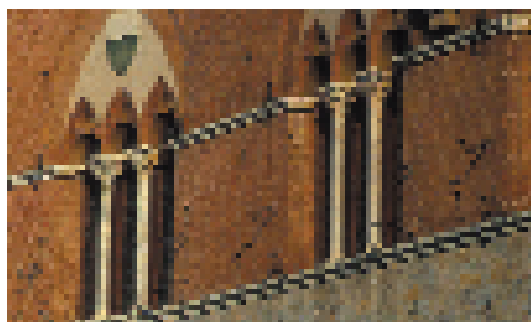


Fig. 12 - Palazzo Pubblico, arpioni da tenda a campanella, erri, arpioncini da parati, intorno al 1300



Fig. 13 - Palazzo Rossi Bichi Ruspoli, via Banchi di Sopra, bracciali ed arpioni da tenda, intorno al 1340

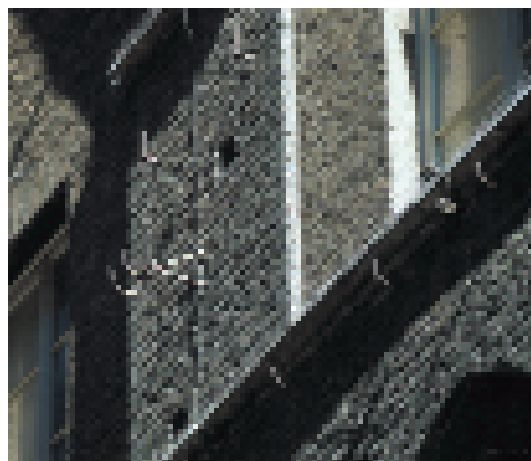


Fig. 14 - Siena, palazzo Cinughi-Vincenti, via Banchi di Sotto, 29-35, arpioni da tenda, erri e arpioncini da parati, primo Trecento

pre più importanti durante il XV secolo, fino ad assumere sostanzialmente la funzione protettiva svolta in via primaria dalle tende esterne e dalle tettoie<sup>26</sup>.

*Erri a collo di cigno (a collo di oca); arpioni da stanghe*<sup>27</sup>. Prominenti ferri di facciata che sporgono notevolmente nei piani superiori, si compongono di una barra principale orizzontale, terminante in un semicerchio che può anche essere raddoppiato, e di una barra diagonale che tiene quella principale dall'alto o la regge dal di sotto. In un primo momento tardo duecentesco-primo trecentesco, come nel palazzo Pubblico, la barra diagonale è murata al di sopra della barra principale e la tiene scendendo dall'alto (figg. 12, 14), ma in un secondo momento, ancora nel primo Trecento, il concetto cambia e diventa standard: la barra diagonale sorregge quella principale (figg. 16, 17). Su questa configurazione si basa l'etimologia popolare che spiega il termine erro con la forma del ferro che assomiglia alla lettera R rovesciata. Più scientificamente, erro può derivarsi dallo spagnolo *hierro* che significa semplicemente ferro<sup>28</sup>. Alla forma così standardizzata si aggiunge una sottile asta verticale che porta un anello.

Gli erri si collocano in un contesto multifunzionale. Portavano stanghe trasversali (fig. 17) che correvano davanti alle finestre e che a loro volta servivano per appendere o stendere gli oggetti più vari: panni, ma anche viveri, per asciugare o arieggiare, gabbie con uccelli; nelle fonti iconografiche si trovano addirittura gatti e scimmie al guinzaglio che ci camminano sopra<sup>29</sup>. Un'altra funzione importante degli erri veniva svolta nell'interno del sistema della protezione delle aperture: le tende esterne sospese in alto ad aste fermate da arpioni all'altezza delle imposte o da bracciali, potevano essere stese, secondo le esigenze, sopra le stanghe

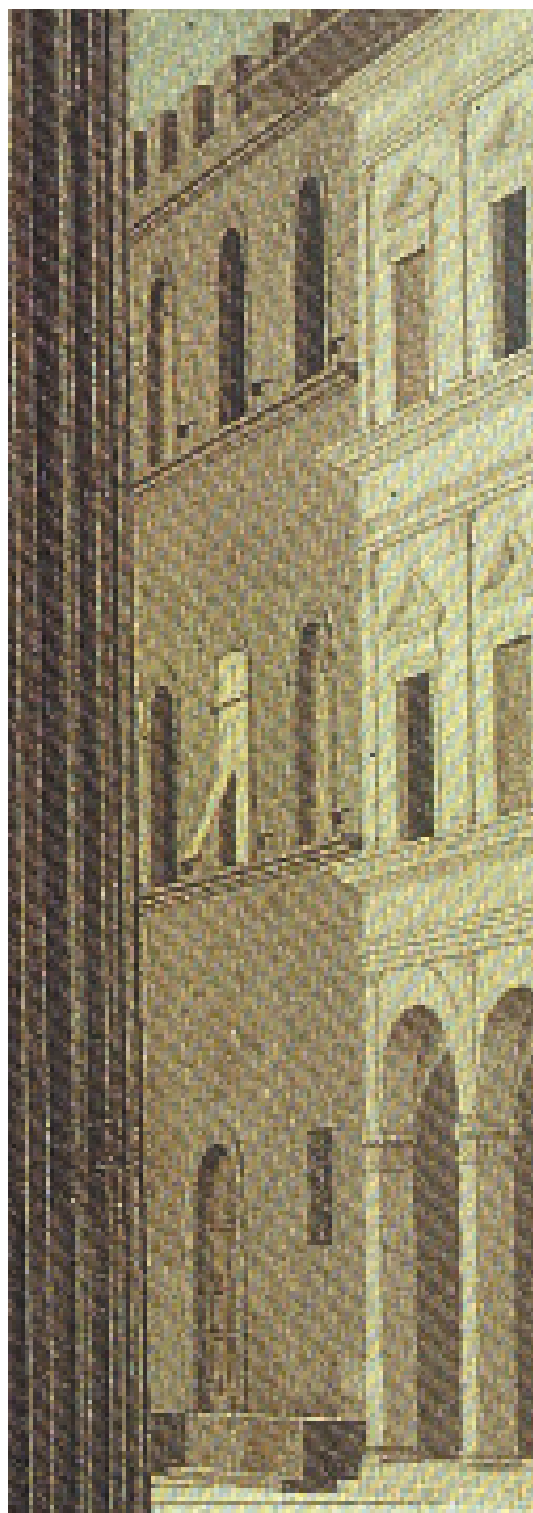


Fig. 15 - *Città ideale*, Berlino, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, particolare

<sup>26</sup> Cfr. Schiaparelli, *La casa fiorentina*, I, pp. 119-124; Quast, „Fensterverschlüsse“, p. 145.

<sup>27</sup> Cfr. Schiaparelli, *La casa fiorentina*, I, pp. 55-58.

<sup>28</sup> Nicolò Tommaseo-Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, II, Torino 1865, p. 523.

<sup>29</sup> Si vedano ad esempio le rappresentazioni nel *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti e nel *Miracolo di Tabita* di Masaccio e Masolino nella Cappella Brancacci a Firenze. Cfr. Schiaparelli, *La casa fiorentina*, I, pp. 55-58.



Fig. 16 - Palazzo Paltoni Piccolomini, arpione da tenda ed erro, anni 1470

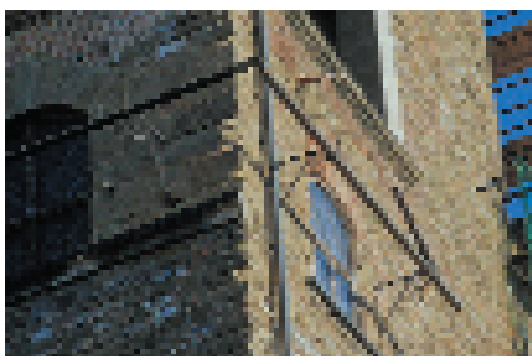


Fig. 17 - Palazzo Davanzati, Firenze, erri che sostengono stanghe, arpioncini da parati



Fig. 18 - Fra Angelico e bottega, *Predica di S. Stefano*, Roma, palazzi Vaticani, cappella Niccolina, particolare



Fig. 19 - Palazzo Venturi, via del Pellegrino, portafiaccole-portabandiera, fine XV secolo

appoggiate dagli erri (fig. 2)<sup>30</sup>. Nello stesso contesto vengono spiegate le sottili aste verticali con l'anello: in questo si infilava un bastone che teneva stesa la tenda<sup>31</sup>. Ci è nota una sola fonte iconografica che documenta il bastone infilato negli anelli: Fra Angelico (e bottega), nella *Predica di Santo Stefano* affrescata nella cappella Niccolina (palazzi Vaticani), rappresenta un complesso di palazzi medievali con una torre. Tra le aperture ad arco nel piano superiore si trovano erri che portano bastoni nei colli di cigno e negli anelli, ma senza tende (fig. 18)<sup>32</sup>.

In casi rari, agli erri veniva aggiunta la funzione di un portafiaccole o portabandie-

ra. Come si vede nel palazzo Pubblico (fig. 12) o nel palazzo del Capitano di Giustizia, già Petroni, del 1466<sup>33</sup>, il semicerchio termina con un anello che trova il suo *pendant* in un altro anello isolato murato più in basso.

**Portafiaccole, portabandiera**<sup>34</sup>. Va subito detto che non risulta possibile (a chi scrive) abbinare con chiarezza una precisa forma a una funzione determinata; sembra invece che una sola forma avesse potuto servire ad ambedue le funzioni.

Nel Trecento e ancora intorno alla metà del Quattrocento appare una forma ridotta a due braccialetti, di cui quello superiore è

<sup>30</sup> Si veda la ricostruzione di Alessandro Romani, *Zibaldone*, Biblioteca Comunale di Siena, ms. D.IV.6, 1833, c. 167 *recto*.

<sup>31</sup> Lanfranco Radi-Lorenzo Radi, *Foligno in particolare: elementi tipologici dell'edificazione storica*, Foligno 1997, p. 138; Schiaparelli, *La casa fiorentina*, I, p. 133.

<sup>32</sup> Dall'analisi delle fonti iconografiche del Trecento e Quattrocento risulta di regola che la rappresentazione delle funzioni dei ferri non è mai completa.

<sup>33</sup> Turrini, *Per honore*, pp. 115-121; Quast, "Palace Façades in Late Medieval and Renaissance Siena", p. 57.

<sup>34</sup> Cfr. Schiaparelli, *La casa fiorentina*, I, pp. 59-61.

aggiunto al “collo di cigno” degli erri, come descritto nel paragrafo precedente (fig. 12). Nella seconda metà del Quattrocento si trovano portafiaccole-portabandiera dal braccio a due parti incurvate di cui quella superiore tiene un bocciolo cilindrico, mentre al piede della parte inferiore esce un barra corta con il secondo bocciolo: esempi illustri sono visibili nel palazzo Paltoni Piccolomini<sup>35</sup> e nel palazzo di S. Galgano (figg. 8, 9)<sup>36</sup>. Alla fine di questo secolo e nel primo Cinquecento sono caratteristici i portafiaccole-portabandiera dal braccio ad S stesa. Il palazzo Venturi, ad esempio<sup>37</sup>, presenta non solo bracci ad S, contornati da foglie d'acanto e terminanti con un anello, ai quali si aggiunge in basso un piccolo braccio dritto con l'anello inferiore (fig. 19), ma anche bracci a forma di serpente (fig. 20); come mostra anche il palazzo Turamini in via dei Montanini. Un esempio del tutto eccezionale e tardivo è il già menzionato palazzo Griffoli Bandinelli in Pantaneto<sup>38</sup>, il quale con i suoi grifoni inventa una versione araldica del portafiaccole-portabandiera (fig. 10).

**Bracciali sollevabili.** In alcune facciate duecentesche, all'altezza delle imposte, si sono conservati degli anelli la cui funzione rimane da chiarire. Sembrano pesanti; non sono spessi ma alti; non in uso, l'apertura è volta verso il muro; sollevati, si può immaginare una stanga verticale o una specie di palo infilato nel bracciale e in questo modo posto temporaneamente davanti alle facciate. In tutti i casi senesi manca invece l'elemento corrispondente in basso, un *pendant* del bracciale o un appoggio del palo. Questi ferri si spiegano forse nel contesto del serramento delle grandi aperture nel pianterreno. Tra gli esempi spiccano il palazzo Rinuccini (oggi *Hotel Toscana*), la casa torre Nini in via di Stalloreggi, 14-16, e il palazzo Borghesi alla Postierla che ingloba un edificio del XIII secolo.

<sup>35</sup> Cfr. sopra, sotto *arpioni da cavallo a campanella*, palazzo Bandini Piccolomini, con nota 15.

<sup>36</sup> Si veda sopra, nota 17.

<sup>37</sup> Cfr. Quast, “Il linguaggio di Francesco di Giorgio”, pp. 424-428.

<sup>38</sup> Cfr. sopra, sotto *arpioni da cavallo a campanella*, con nota 21.

**Ganci di ferro** per la costruzione delle tettoie. Le tettoie – onnipresenti nelle facciate senesi fino al XVI secolo perché indispensabili soprattutto per la protezione delle botteghe, di giorno completamente aperte, ma anche per le grandi aperture dei piani superiori – erano sorrette da travi fissate in grosse buche ancora presenti nelle facciate medievali. La parte superiore della costruzione invece poggiava su una trave trasversale che a sua volta era fermata da mensole a gancio. Immediatamente al di sopra, la tettoia toccava il muro, protetta da una cornice gocciolatoio. Le mensole a gancio, nel XII-XIII secolo, sono di pietra (fig. 21), come il muro stesso, ma verso la fine del XIII secolo appaiono anche quelle di ferro: si veda ad esempio il palazzo Tolomei dove questi ganci permettono di ricostruire l'installazione delle tettoie sopra il pianterreno e l'ultimo piano (fig. 22). I ganci di ferro diventavano la norma nel XIV secolo. Sono presenti ovviamente nel



Fig. 20 - Palazzo Venturi, portafiaccole-portabandiera, fine XV secolo

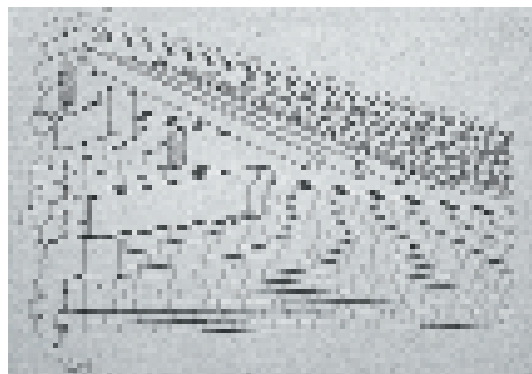


Fig. 21 - Gino Chierici, costruzione di una tettoia, in „La casa senese al tempo di Dante”, BSSP, XXVIII, 1921



palazzo Pubblico, per citare l'edificio che detta lo standard dell'architettura civile senese del Trecento, o, per menzionare un bel esempio di un palazzetto primo trecentesco, nell'edificio in via di Camollia, 151-153.

*Arpioncini da parati*<sup>39</sup>. Fissati direttamente al di sotto delle cornici d'avanzale, messi in lunghe file uno accanto all'altro, avevano evidentemente la sola funzione di tenere i parati per la decorazione delle facciate. Sono gli unici ferri che hanno una funzione solo di rappresentazione e di decoro. Si sono conservati pochi (figg. 12, 14, 17), ad esempio nella facciata del palazzo Pubblico, ma soprattutto nelle facciate del Quattrocento: siano costruzioni del Quattrocento gotico, come il palazzo Bardi nel Casato, oppure del Quattrocento anticheggiante, come il palazzo Paltoni Piccolomini<sup>40</sup> o il palazzo Venturi in via dei Pellegrini<sup>41</sup>.

### Conclusione

Riassumendo, ai ferri di facciata – e questo è un aspetto affascinante, forse anche sorprendente – erano affidati vari compiti all'interno di un "sistema" tridimensionale, un "sistema facciata" che caratterizzava le strade del periodo medioevale e rinascimentale, fino al XVI secolo. Ormai scomparso e a noi, oggi, estraneo, questo sistema precedeva quel fenomeno bidimensionale e fisso che chiamiamo "facciata"<sup>42</sup>. Era un sistema flessibile, molto adattabile alle necessità quotidiane, multifunzionale, nel quale la esigenza pratica della protezione delle aperture aveva prevalso fino circa alla metà del XV secolo. In questo contesto, anche ai ferri di facciata spettava innanzitutto una analoga funzione pratica. Per fissare e regolare la posizione degli sportelli di legno, delle tende esterne e delle finestre impannate servivano i vari arpioni (anche bracciali) da tenda e gli erri, probabilmente anche i bracciali sollevabili. Per la costruzione delle tettoie erano usati tra l'altro ganci di ferro a

reggere le travi trasversali che sostenevano la parte superiore delle tettoie (figg. 21, 22).



Fig. 22 - Palazzo Tolomei, ganci per la costruzione di una tettoia e arpioni da tenda, 1270-1272

Abbiamo visto che alla funzione protettiva di un elemento potranno essere abbinate ulteriori funzioni pratiche. Il migliore esempio sono gli erri che servivano anche da portafiaccole-portabandiera e le cui stanghe portavano i più vari oggetti e perfino animali domestici (figg. 12, 17).

È ovvia, poi, la funzione originaria degli arpioni da cavallo a campanella, i quali nella seconda metà del XV secolo diventano esemplari per la sovrapposizione della funzione rappresentativa a quella pratica, sia in chiave araldica, sia in quella simbolica, nonché allegorica (figg. 7, 8, 9). Vedremo nella seconda parte del presente articolo che questo cambiamento si rispecchia anche in un significativo sviluppo stilistico.

Durante il XVI secolo, infine, l'uso dei ferri diventa sempre più raro perché il processo del ridimensionamento del sistema facciata avviato nel tardo XIII secolo si sta per concludere. Spariscono i ganci per la costruzione delle tettoie, gli arpioni da cavallo, gli erri – pochi restano tra gli archi delle logge cinquecentesche –, i portafiaccole-portabandiera, alla fine rimane qua e là solo qualche arpione da tenda. La funzione protettiva delle aperture è affidata esclusivamente alle finestre impannate, poi, dal XVIII secolo, finalmente alle finestre di vetro, e il decoro parietale si concentra sugli elementi architettonici e sul colore. Dal XVI secolo in poi, la facciata diventa un elemento puramente architettonico.

---

*Matthias Quast*, storico dell'arte e collaboratore della Biblioteca Hertziana di Roma e del Kunsthistorischen Institutes di Firenze, è autore di accurati studi sull'architettura antica, con particolare riferimento alle vicende estetiche e funzionali delle facciate dei palazzi.

---

<sup>39</sup> Cfr. Schiaparelli, *La casa fiorentina*, I, p. 61.

<sup>40</sup> Cfr. sopra, sotto *arpioni da cavallo a campanella*, palazzo Bandini Piccolomini, con nota 15.

<sup>41</sup> Si veda sopra, nota 37.

<sup>42</sup> Cfr. Quast, "Per una definizione".

# Pietro Lorenzetti, Jacopo della Quercia e gli altri Grandi maestri per un itinerario autunnale alla ricerca di 'capolavori ritrovati' in undici musei senesi

di GABRIELE FATTORINI

Mentre nella Siena dei Nove scompariva Duccio e iniziava a splendere l'astro di Simone Martini, il giovane Pietro Lorenzetti dipingeva un delizioso polittico per la chiesa di Monticchiello: l'antico baluardo senese verso la Val di Chiana che oggi è noto soprattutto per le rappresentazioni del 'teatro povero'.

La pala d'altare lorenzettiana era divisa in cinque scomparti e, oltre alla consueta Madonna col Bambino al centro, mostrava le effigi del titolare della chiesa (il francese san Leonardo) e di tre sante martiri (Agata, Caterina d'Alessandria e forse Margherita d'Antiochia). Nel Settecento, o forse anche prima, questo insieme fu tuttavia smembrato e, mentre l'immagine mariana rimase a Monticchiello (per essere poi custodita, ormai da qualche anno, nel vicino Museo Diocesano di Pienza), gli altri pannelli finirono sul mercato antiquario, con destinazione finale Firenze e addirittura Le Mans.

L'occasione di rivedere, l'una accanto alle altre, le tavole che costituirono il polittico di Monticchiello si presenta ora dopo secoli nel Museo Diocesano di Pienza, dove la raffinatissima e toccante *Madonna col Bambino* (già apice emotivo della recente rassegna senese su Duccio) è raggiunta dalla *Sant'Agata* del Musée de Tessé di Le Mans e dai *Santi Leonardo, Caterina d'Alessandria e Margherita* (?) del Museo Horne di Firenze, a mostrare uno dei primi grandi capolavori gotici di Pietro Lorenzetti.

Di poco precedente alla rilevante commissione del polittico per la pieve di Arezzo (voluto nel 1320 dal vescovo Guido Tarlati), il complesso pittorico di Monticchiello lascia ben intendere, nella ricercatezza delle

cromie, nelle espressioni di certi personaggi e nella straordinaria resa di alcuni scorci, quanto Pietro Lorenzetti avesse saputo affinare il proprio sostrato ducresco guardando alla scultura di Giovanni Pisano e alla pittura di Giotto, che poté conoscere a fondo lavorando – sempre nel secondo decennio del Trecento – al grande ciclo per il transetto della basilica inferiore di Assisi.

Il polittico di Monticchiello è una delle molte opere che compongono *Capolavori ritrovati in terra di Siena. Itinerari d'autunno nei Musei Senesi*, singolare mostra-itinerario che dal 24 settembre 2005 al 9 gennaio



1. Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino*, Pienza, Museo Diocesano



2. Pietro Lorenzetti, *Sant'Agata*, Le Mans, Musée de Tessé



3. Pietro Lorenzetti, *Santi Leonardo, Caterina d'Alessandria, Margherita (?)*, Firenze, Museo Horne



4. Vaso antropomorfo della media età del bronzo, Perugia, Museo Archeologico Nazionale

2006 coinvolge ben undici musei della provincia di Siena. Questo evento espositivo, organizzato dalla Fondazione Musei Senesi con il contributo finanziario della Fondazione Monte dei Paschi di Siena, si presenta – proprio in ragione del suo frazionamento in undici tappe – come un percorso alla ricerca di antiche radici, nel nome di quel concetto di ‘museo diffuso’ che oggi trova innumerevoli estimatori e ha uno dei suoi esempi migliori proprio nel territorio della provincia di Siena.

L'intento dell'iniziativa è assai semplice: contestualizzare nei luoghi di origine una serie di reperti antichi e opere d'arte dei secoli XIV e XV che, nella maggior parte dei casi, sono oggi conservati lontano dalla terra per cui nacquero. Da ciò scaturisce non solo un itinerario geografico che conduce dalla Val d'Elsa al capoluogo, dalle Crete e dalla Val d'Arbia alla Val di Chiana, ma pure un viaggio nel tempo che, attraverso la lunga e stratificata storia del territorio senese, risale dalla Preistoria fino al

Quattrocento. Per poco più di tre mesi è infatti possibile scoprire, nei musei partecipanti all'iniziativa, opere che per lo più sono emigrate in seguito a vicende curiose e talvolta sconcertanti, ma delle quali il ricordo, molto spesso, è ancora vivo tra gli abitanti della nostra provincia.

Il ‘viaggio nel tempo’ ha la sua tappa più lontana a Cetona, dove il Museo Civico per la Preistoria espone un vaso antropomorfo della media età del bronzo ritrovato verso il 1930 da Umberto Calzoni nella ‘città preistorica’ di Belverde; da questo sito (oggi divenuto parco archeologico) provengono i reperti esposti nella sede museale, cui si aggiunge temporaneamente questo rarissimo manufatto, contraddistinto dalla singolare decorazione che tende a imitare le fattezze di un volto umano.

La civiltà etrusca trova invece un vero e proprio capolavoro a Chianciano Terme, dove torna al Museo Archeologico un notevole cratere attico a figure rosse che fu rinvenuto dal canonico Dei nella necropoli

della Pedata (non lontano da Chianciano) e appartiene oggi al Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra. Giudicato, al momento della scoperta, secondo per qualità solo al celebre vaso 'François', il cratere rappresenta l'opera eponima del così detto 'Pittore di Ginevra', il quale fu attivo intorno alla metà del V secolo a.C. e illustrò quest'opera con una intensa scena di *Amazzonomachia*.



5. 'Pittore di Ginevra', cratere attico con *Amazzonomachia*, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire

Un ennesima testimonianza etrusca è poi presentata nel Museo Archeologico di Colle di Val d'Elsa: un'urna in tufo con una commovente figura di infante proveniente dalla grande raccolta del Museo Guarnacci di Volterra. Rinvenuta nella necropoli del Casone (presso Monteriggioni) e databile tra la fine del II e il I sec. a.C., essa era parte del corredo funebre della famiglia dei *Calisna Sepus*, la cui tomba fu oggetto dei giovanili studi di Ranuccio Bianchi Bandinelli.

Da Villa Corsini a Firenze giungono poi a Sarteano (nel Museo Civico Archeologico) le statue dei filosofi *Epicuro* ed *Ermarco*; sono due sculture in marmo, databili tra la seconda metà del I sec. d.C. e gli inizi del II, che replicano originali greci e furono eseguite per un importante edificio termale della zona di Sarteano.

Significativo è quindi il nucleo di opere

dovuto alla grande scuola senese del Trecento e del Quattrocento e che comprende anche altri fondi oro, oltre al politico lorenzettiano di Monticchiello. Nel Museo del Tartufo, ospitato al piano terreno del castello di San Giovanni d'Asso, fa infatti il suo ritorno dalla Donazione Contini Bonacossi di Firenze un bel trittico del ducresco Ugolino di Nerio, che fino agli inizi del Novecento fu conservato nella vicina chiesa di San Pietro in Villore. A San Gimignano, nella sala di Dante del Palazzo Comunale, è invece protagonista Bartolomeo Bulgarini: pittore raffinatissimo, anche se non troppo noto, che fu il maggiore maestro attivo a Siena dopo la peste del 1348. Lo si intende bene dal politico dipinto per i domenicani sangimignanesi verso il 1353 (e oggi appartenente alla collezione Salini), nel quale si riconosce un personale e formidabile connubio di elementi duceschi, lorenzettiani e martiniani.

Pure l'imponente *Madonna col Bambino* scolpita in marmo verso il 1340 da Agostino di Giovanni (padre del Giovanni che fu l'architetto del 'Duomo nuovo' di



6. Ugolino di Nerio, *Madonna col Bambino*, Firenze, Donazione Contini Bonacossi, particolare del trittico di San Pietro in Villore



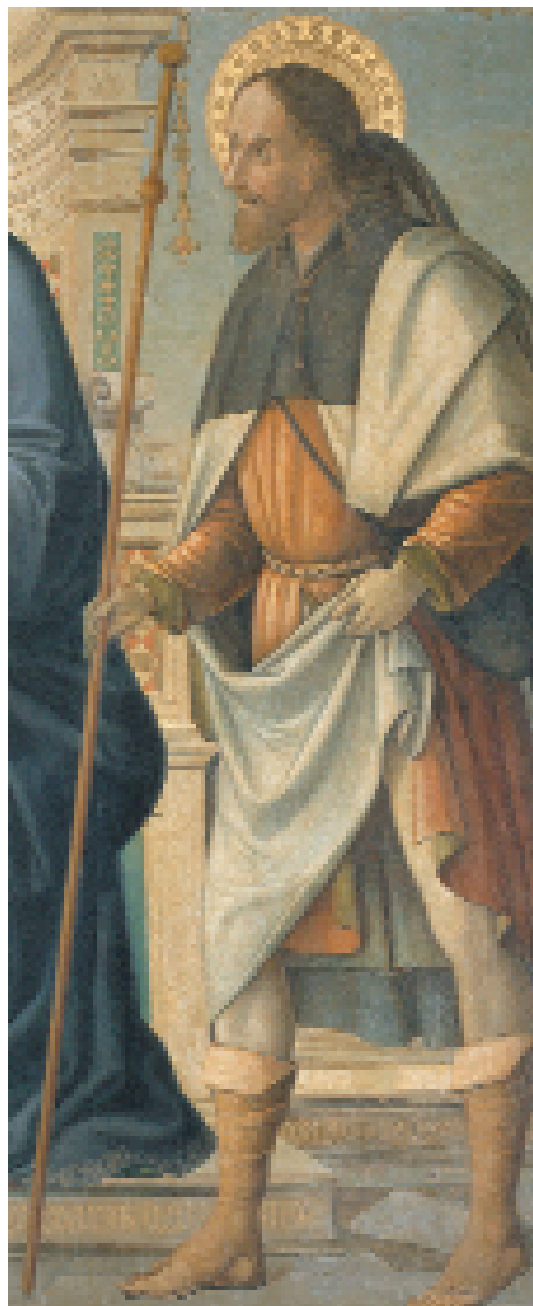


7. Agostino di Giovanni, *Madonna col Bambino*, Berlino, Staatliche Museen

Siena) e che rientra temporaneamente a Montepulciano (nel Museo Civico) da Berlino (Staatliche Museen) rappresenta un emblematico documento artistico della grande stagione gotica vissuta a Siena nel Trecento, proseguita poi nel secolo successivo in un singolare intreccio con le prime esperienze rinascimentali. E proprio di ciò dà ben conto in pittura la bellissima pala del 'Maestro dell'Osservanza' del Museo d'Arte Sacra di Asciano, che un nuovo documento ancora agli anni 1437-1439 e della quale si è voluto sottolineare la bellezza con un particolare allestimento. Se il riconoscimento dell'autore di questa stupenda raffigurazione di domestica intimità è ancora dibattuto tra il giovane Sano di Pietro e altri pittori del Quattrocento senese, nel Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia di Buonconvento si presenta invece un'opera dell'ormai rinascimentale Pietro Orioli, della quale è stato possibile ricostruire l'intera vicenda. È una pala raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco* che fu voluta da Andrea Piccolomini (nipote di Pio II e fratello di Pio III) per la cappella del vicino fortilizio di Castel Rosi, come *ex-voto* per essere scam-

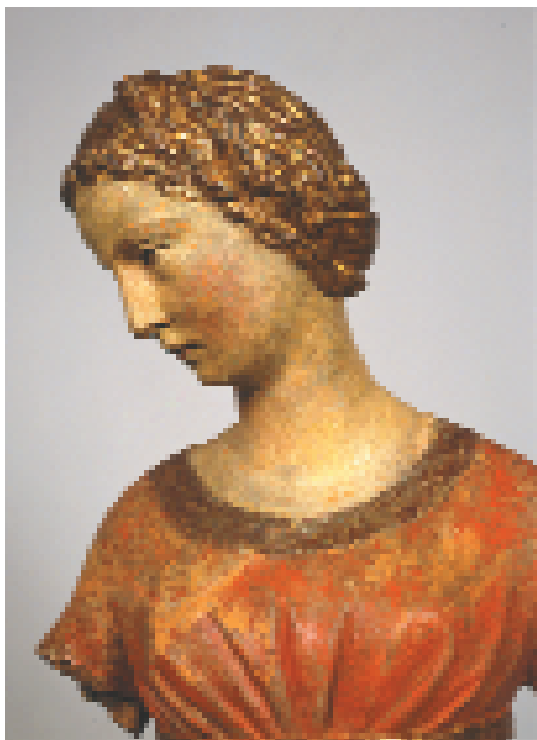
pato alla peste del 1486. Dipinta di lì a poco da Pietro Orioli, il pittore senese maggiormente attratto dalle novità di Piero della Francesca, la tavola si presenta oggi come velata nei suoi luminosi colori a causa di un intervento di restauro condotto nel 1856 da Francesco Brogi, che volle adattarne la cromia alla predilezione ottocentesca per dipinti antichi ingialliti dal tempo.

Anche l'*Annunciazione* lignea che dal Rijksmuseum di Amsterdam torna a Pienza (nel Museo Diocesano) porta i segni di un



8. Pietro Orioli, *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*, Siena, Capitolo del Duomo, particolare





9. Jacopo della Quercia, *Vergine annunciata*, Norcia, Museo della Castellina, particolare



10. Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, Siena, collezione Salini

restauro storicizzato e realizzato intorno al 1925-1927 dal 'pittore di quadri antichi' Icilio Federico Joni o dal mercante Elia Volpi. Tale intervento, pur snaturando la policromia, non ha tuttavia alterato la legiadria dell'intaglio delle due sculture, realizzate verso il 1420-1425 da Francesco di Valdambrino: uno dei maggiori interpreti della scultura del gotico 'internazionale' in Toscana nei primi decenni del Quattrocento, che fu peraltro buon amico di Jacopo della Quercia.

E a Jacopo è dedicata la sezione senese della mostra, ospitata nella Pinacoteca Nazionale e intesa a sottolineare la familiarità del grande scultore con la tecnica della terracotta, riscoperta agli inizi del secolo XV da Filippo Brunelleschi e Donatello. Le opere esposte documentano bene le varie fasi della carriera quercesca: la giovanile e inedita *Annunciata* del Museo della Castellina di Norcia è infatti databile al tempo del celebre sepolcro di Ilaria del Carretto, nel primo decennio del Quattrocento, mentre la strepitosa *Madonna col Bambino* seduta della collezione Salini (tanto simile a certe composizioni

donatelliane) fu modellata nel decennio successivo, quando Jacopo realizzava la *Fonte Gaia*. Risale infine agli anni in cui lo scultore lavorava al fonte battesimale di Siena (1427-1429) la bella *Madonna col Bambino* a mezzobusto dell'oratorio di San Bernardino, presentata dopo un restauro che ne ha recuperato l'antica policromia.

Visitare la mostra nelle sue diverse sedi non significherà soltanto scoprire una serie di opere selezionate che rendono bene conto della ricchezza del patrimonio archeologico e storico-artistico della terra di Siena, ma pure approfondire la conoscenza di un territorio capace sempre di meravigliare, e prendere dimestichezza con musei che solo per definizione sono 'di provincia'. Essi custodiscono infatti al loro interno tesori degni delle maggiori istituzioni museali italiane ed estere, che tuttavia troppo spesso ignoriamo o dimentichiamo, perché magari li abbiamo troppo vicino a casa, tanto da non sentirne il fascino e l'attrazione. Con questa iniziativa espositiva, la Fondazione Musei Senesi dichiara invece l'ambizione di promuovere, incoraggiare e fare vivere i musei della nostra terra.



11. Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, Siena, oratorio di San Bernardino

*Chi voglia saperne di più sulle vicende delle opere esposte, può fare riferimento al catalogo della mostra Capolavori ritrovati in terra di Siena. Itinerari d'autunno nei Musei Senesi, curato da Luciano Bellosi, Gabriele Fattorini e Giulio Paolucci, ed edito da Silvana Editoriale.*

# La resistenza senese a Montalcino. 1555-1559

di DUCCIO BALESTRACCI

La domanda è quasi d'obbligo: ha un senso ricordare e celebrare la resistenza della Repubblica Senese che, nel 1555, si ritirò in Montalcino dove sopravvisse altri quattro anni? Apparentemente, di quell'episodio si sa tutto. Forse sarebbe più giusto dire che si conoscono tutti i "fatti", ma l'ultimo atto della guerra di Siena può ancora meritare di essere preso in considerazione e analizzato per collocarlo nell'epoca in cui si svolse; per capire quale genere di guerra si sia combattuta in questa plaga di Toscana alla metà del Cinquecento.

La guerra di Siena è, in qualche modo e a onta dell'epoca nella quale si svolge, una guerra che presenta ancora caratteristiche, per così dire, "medievali". È, se vogliamo, l'ultimo atto perfettamente conseguente di una storia iniziata, per quanto se ne sa, nel XII secolo, fatta di continui tentativi da parte di Firenze e di Siena di sopraffarsi l'una con l'altra, in una prima fase, e degli sforzi di Siena di resistere a Firenze quando i rapporti di forza si sbilanciano in netto favore di quest'ultima.

La guerra del 1552-1559 è ancora una guerra "medievale" fatta di fuorusciti e esuli che combattono nel campo avverso a quello della città che li ha cacciati, ma non ci sfugge che essa è anche una guerra che comincia a presentare le caratteristiche del conflitto "moderno", con le tecniche di assedio che, ora, prevedono l'uso delle artiglierie e il ricorso alle mine e alle contromine; che vede lo sviluppo del bastione angolare per resistere proprio alle artiglierie; che vede, sul campo di battaglia, declinare l'uso della spada in favore delle armi lunghe (le lance e le picche grazie alle quali si sviluppano le tecniche di combattimento del "quadrato"); che vede una trasformazione del ruolo della cavalleria utilizzata in proporzione minore rispetto al passato, e

comunque con una funzione più elastica e rapida di quanto non si potesse permettere la medievale cavalleria pesante.

Se non è giusto enfatizzare più di tanto il peso delle artiglierie leggere sul campo di battaglia, è altrettanto vero che proprio gli anni a metà del Cinquecento vedono svilupparsi l'uso del moschetto, più pesante del vecchio archibugio; più lento e laborioso a ricaricarsi, ma con una potenza di fuoco che gli permette di trapassare una corazza a distanza di duecento-duecentoquaranta passi.

La guerra d'assedio che si combatte sotto le mura di Siena, prima, e di Montalcino, dopo, riporta in auge il ruolo delle milizie civiche, mai del tutto cancellate ma ampiamente ridimensionate, nell'ultimo medioevo, in favore degli eserciti di professionisti. Una studiosa della Montalcino cinquecentesca come Lucia Carle ricorda che proprio l'assedio rimette in primo piano la presenza di artigiani che sanno usare le armi, magari quelle stesse armi che un secolo dopo questi avvenimenti – scrive la studiosa – ancora i visitatori potevano vedere orgogliosamente esposte nelle botteghe degli eredi di chi, allora, aveva difeso la sua libertà.

La resistenza del 1555-1559, se è indubbio che ha un peso enorme per la storia e la memoria di Siena, non ne ha minore per la storia e la memoria di Montalcino. Chi si opponeva agli Imperiali e ai Fiorentini dall'alto delle mura ilcinesi non cooperava soltanto a difendere l'autonomia senese ma, al tempo stesso, sottolineava con forza la propria identità e la propria tradizione. Montalcino terra di libertà era già una endiadi presente nel mito fondante di questo castello, secondo la leggenda che lo voleva eretto dagli esuli di Roselle distrutta dai Saraceni nel X secolo. Ora, la resistenza contro gli imperiali non faceva altro che ridare smalto e attualità a quel mito.

Non è senza significato, del resto, che la guerra abbia contribuito non poco a sviluppare il culto civico della Madonna del Soccorso, protettrice della città, che sarebbe stata determinante nel 1553, grazie a una sua apparizione, per indurre don Garcia da Toledo ad abbandonare l'assedio di Montalcino.

Eppure, beninteso, non tutto è eroico e sfolgorante in questa storia. Dietro le quinte della ripulitura che nei secoli è stata fatta dell'episodio, traspare la difficoltà di una piccola città alle prese con un assedio duro e con la presenza, non meno problematica, di soldati stranieri fra le sue mura: traspaiolo, dalle storie montalcinesi, i timori che la comunità venga schiacciata dai problemi quotidiani della guerra: che i soldati (definiti "barbari" in qualche caso) prevarichino la popolazione locale; che si impadroniscano delle ricchezze dei cittadini (i quali infatti provvedono a nasconderle); che possano infastidire le ragazze del luogo (le quali, infatti, sono subito rinchiusi dentro l'ospedale); che possano mettere le mani sulle scorte alimentari. Microstorie di un non piccolo disagio che fa da contrappunto alle pagine eroiche, come si evince dagli attenti studi, ancora una volta, di Lucia Carle.

Eppure, quello che resta di una storia fatta anche di antierismo è, alla fine, solo lo sfolgorante aspetto della difesa della libertà. Un'operazione di maquillage fatta dai posteri? Forse sì, e forse no. Colpisce che Montaigne, alcuni decenni dopo questi episodi, quando vuole recarsi a Montalcino a onorare le tombe dei francesi lì sepolti, ricordi nel suo *Giornale di Viaggio* che qui ancora ci si ricordi della guerra, di chi ci ha combattuto, e che si parli dei francesi con commozione. Rimozione da parte dei montalcinesi? Potrebbe essere. Esagerazione da parte dello scrittore? Possibile. Memoria di una grande pagina di storia vissuta dalla comunità a dispetto delle difficoltà? Credo proprio di sì. Mi domando quanti, all'epoca, fra i senesi e i montalcinesi avrebbero potuto condividere gli accenti accorati di un pisano che, nel 1499, quando la sua città resisteva anch'essa ai fiorentini, sosteneva "Noi con fermo e costante animo defendia-

mo e defenderemo questa città insino al sangue e ad la morte, soportando ogni cosa dura, difficile e extrema per salute di quella e nostra: perché ogni buon cittadino è obbligato così fare. Misera e meschina è quella repubblica che per la sua dignità e conservazione non ha li suoi cittadini parati per morire". È analizzando questa lettera e altre lettere simili che Michele Luzzati ha potuto definire in un suo studio la guerra di Pisa *Una guerra di popolo*. Lo stesso concetto credo possa applicarsi alla resistenza senese e montalcinese del 1555-59.

Che cosa rappresentò questa guerra e, soprattutto, che cosa rappresentò la sua conclusione?

Per Siena e per i senesi, è noto, costituì il coronamento del mito del comune libero (in altri tempi si disse, sbagliando, "democratico") che si piega solo con la forza nei confronti del più forte, qui costituito da un principe (in altri tempi si disse, sbagliando, "tiranno"). Anzi, la conclusione eroica aiutò (e ancora ampiamente aiuta) a dimenticare che la fine di Siena ebbe, sì, come elemento congiunturale la guerra e l'assedio, ma che fu frutto, non meno, della strutturale instabilità politica e dell'incapacità della città di darsi governi e istituzioni collettivamente condivisi.

Fuori di Siena, la fine della guerra fu salutata, all'epoca, come il trionfo dei Medici e su questa falsariga ancora oggi l'episodio è frequentemente letto. Non si celebra più, certo, il trionfo di un principe, ma lo si è sostituito con il trionfo e la nascita di una regione. In questo modo, ancora oggi, si sente dire che il 1559 segna la "nascita della Toscana".

Può darsi.

Di fronte a questo, come a episodi simili, ci si può (anzi: ci si deve) rapportare con il necessario distacco degli storici che non giudicano né si lasciano coinvolgere emotivamente ma, semplicemente, analizzano. È certo ancora valido l'assunto gramsciano espresso in una famosa pagina dei *Quaderni* dove si legge che, per quanto possa dispiacere, fra Maramaldo e Francesco Ferrucci è il primo il portatore della modernità e il costruttore dello Stato moderno, mentre il

secondo, con il suo sacrificio generoso, non fa altro che difendere un passato “oscurantista”.

Giusto.

Ma per quanto Maramaldo abbia portato “tempi moderni” non sfugge che lo fece prevaricando la libertà della repubblica di Firenze. È nella logica della storia, del resto, e nessuno se ne scandalizza. Va benissimo, quindi, considerare la fine della Repubblica di Siena l’atto di nascita della Toscana. Ma, siccome un atto vale un altro, personalmen-

te resto affezionato a un diverso episodio “aurorale”: il decreto con il quale un granduca di Toscana (un Lorena, non un Medici) duecento anni dopo questi episodi stabili che – prima fra tutte le nazioni e gli Stati dell’epoca – la Toscana aboliva la pena di morte. Come toscano (e come senese) mi identifico molto di più in questo episodio per rivendicare una identità regionale diversa dalle altre e basata su un fatto orgogliosamente condiviso.



Veduta di Montalcino in un antico rilievo.



TERZO CENTENARIO DELLA MORTE DI  
PIRRO MARIA GABBRIELLI (1° APRILE 1643 - 19 DICEMBRE 1705)

Siena, Accademia dei Fisiocritici, 23 gennaio 2006



Foto Laudisa

*L'iniziativa prevede una riflessione sul personaggio e sulla sua rilevanza nell'ambito della scienza fra Sei e Settecento, un momento teatrale con proiezione di immagini e lettura di testi relativi a Gabrielli, la presentazione di un video a scopo didattico e di un volume con una antologia di opere inedite di Gabrielli, pubblicata per l'occasione per mettere adeguatamente in luce pensiero e attività dello scienziato senese. Inoltre sarà inaugurata una mostra sulle vicende dell'Accademia dei Fisiocritici, fondata dal Gabrielli nel 1691, che sarà visitabile fino al 30 settembre 2006.*

# Pirro Maria Gabbrielli e l'Accademia dei Fisiocritici

di MARIO DE GREGORIO

Questo Anno Fisiocritico non poteva che aprirsi sotto il segno di Pirro Maria Gabbrielli, scomparso nel 1705. Un omaggio doveroso, nel terzo centenario dalla morte, al fondatore dell'Accademia, ad uno scienziato a tutto campo, moderno e lungimirante, che con l'istituzione dei Fisiocritici, tradusse in pratica, alla fine del secolo XVII, l'esigenza di testimoniare direttamente nel tessuto sociale il passaggio ad una nuova, generale, nozione di conoscenza scientifica. Una consapevolezza maturata nella progressiva diffusione di un sapere diverso e concreto, mai fine a sé stesso, e di una ricerca scientifica utile e mirata, lontana dai richiami dell'esoterico e dell'esclusività degli iniziati. Origina da lui, da quell'uomo di scienza che coltivò in pieno e con passione indomabile, anche di fronte alle strenue resistenze della Chiesa, i sogni, i travagli e le incertezze scientifiche del suo tempo, la storia di un sodalizio che ha fatto storia anche fuori di Siena, attraverso un lungo impegno in favore della sperimentazione e della pubblicizzazione della scienza, ponendosi fin dagli inizi come riferimento certo per quanti hanno guardato nell'arco di tre secoli, giustamente, alla ricerca scientifica come partecipazione collettiva, come confronto serrato, continuo, motivato e condiviso.

In Gabbrielli, in tutta la sua versatile attività, la verità diviene risultato, prodotto di un processo sperimentale scandito nel tempo, che si trasmette da un luogo ad un altro, da una scienza all'altra, da individuo ad individuo, suscettibile di continui avanzamenti e perfezionamenti. Per questo i suoi scritti, il suo carteggio, le sue realizzazioni sono solcate continuamente da riscontri, citazioni, dubbi. Per questo l'Accademia da lui creata con il domenicano Elia Astorini nel marzo 1691 si ispira al metodo del confronto fra pari e prende il nome di Fisiocritici, cioè giudici della natu-

ra, con lo scopo – come veniva dichiarato nelle primitive *Costituzioni* – “di scrutinare ed indagare con giudizio i segreti della natura e quasi come giudici ributtare dalle scienze naturali ciò che è falso per meglio apprendere quello che è vero”. Per questo veniva scelta come insegna del nuovo sodalizio la pietra di paragone, usata per distinguere l'oro e l'argento vero dal falso. E per questo sarebbe stato scelto come motto della nuova Accademia il verso 482 del *De rerum natura* di Lucrezio: *veris quod possit vincere falsa*.

È questa strada che Gabbrielli, laureato in filosofia e medicina nel 1668, insegna e pratica anche, nel corso di una lunga attività didattica e di sperimentazione, la botanica, la logica, la mineralogia, la farmacia, la cronologia, l'astronomia, la geologia, la fisica, la geografia in una prospettiva totalizzante dell'impegno culturale e scientifico che appartiene ai protagonisti di quella svolta della cultura e della scienza che adesso viene unanimemente riconosciuta come epocale.

Nell'opera di Gabbrielli e nel metodo attribuito fin dagli inizi ai Fisiocritici – partecipazione collettiva ad un dibattito scientifico ineludibile – c'è molto della nuova scienza maturata nel passaggio di due secoli decisivi per l'età moderna. C'è, palese, il diverso approccio ad un mondo che andava ricostruito dopo che la rivoluzione scientifica aveva messo in crisi certezze secolari, demolito convinzioni e frantumato miti che sembravano inamovibili. La scoperta di un teorema come l'osservazione di un effetto fisico, la provocazione sperimentale di un fenomeno come la costruzione di uno strumento non hanno significato – sembrano dirci gli incontri e le relazioni accademiche – se non trovano riscontro nel riconoscimento e convincimento di altri scienziati, se non si inseriscono in un piano di lavoro coerente, ma soprattutto

comune e condiviso.

L'esperienza fisiocritica non nasce nel vuoto: l'esigenza di sostituire l'ormai insufficiente edificio aristotelico (ma anche quelli complementari tolemaico e galenico) fa parte del patrimonio intellettuale di molti. A Siena, a metà del secolo XVII, Ascanio Venturi Gallerani, uno dei maestri di Gabbrielli, predicava già il verbo antiaristotelico, in corrispondenza con altri allievi di Galileo. E non era solo, con lui c'erano Calvisi, Minetti, Grifoni; c'era insomma tutta una schiera di "irregolari", guardati spesso con sospetto dalle gerarchie ecclesiastiche che, nell'antiaristotelismo, furono chiamati non solo ad accogliere e diffondere le nuove idee, ma a produrle a pieno titolo.

L'Accademia dei Fisiocritici di Gabbrielli raccoglie e organizza tutto questo; rappresenta lo sforzo di un'intera classe intellettuale che fra '600 e '700 anticipa il futuro, divulgando, avvicinando alla ricerca e in certo modo facendo toccare con mano i progressi di un sapere scientifico nuovo, che era prima di tutto rivolto contro un passato di rigidi e scontati schematismi, di ineluttabilità ed anche di superstizioni e di fanatismo.

Gabbrielli e gli altri accademici riuniti sotto l'insegna della pietra di paragone rappresentano in questo senso la dimostrazione operosa e significativa del nuovo rapporto tra scienza e accademie, tra rivoluzione scientifica del XVII secolo e nuovi modi di produzione e di trasmissione della cultura: un aspetto decisivo del cambiamento della cultura europea che determinerà l'assetto dei secoli successivi e, davvero, dell'epoca attuale. Nell'ingresso della scienza in accademia vengono a maturazione tutte le pulsioni e i caratteri di novità che quel secolo aveva annunciato. Da quando insomma produzione e trasmissione della cultura divengono sinonimi, inconcepibili l'una senza l'altra.

I Fisiocritici sono in prima linea in questa rivoluzione. A questa Accademia si iscriveranno i maggiori scienziati europei fra Sei e Settecento. Ma non è solo nei nomi che risiede la sua grandezza. Risiede più ancora nell'originalità di un contributo scientifico che la condusse alle origini a dibattere e fare scuola su questioni decisive come la circola-



Ritratto di P. Maria Gabbrielli in una stampa settecentesca.

zione del sangue, la generazione, i tumori, ma anche la previsione di terremoti, le meteoriti, la sperimentazione di nuovi farmaci nel superamento del galenismo e negli esordi della chimica. Scelte coraggiose, fatte nel nome di una moderna libertà della ricerca scientifica che, comprensibilmente, non sempre saranno giudicate allineate all'ortodossia religiosa, ma che costituiranno l'humus su cui, nel 1761, i Fisiocritici pubblicheranno il primo volume dei loro *Atti*, dedicato all'allora rivoluzionario metodo terapeutico dell'innesto del vaiolo arabo.

L'intento del fondatore era la sintesi dell'approccio alla "nuova scienza". Un'Accademia che, al di fuori della tradizionale prassi *ex cathedra*, rendesse disponibili i risultati del "moderno" dibattito intellettuale e scientifico. Che servisse a dimostrazioni, sperimentazioni, ad un diverso approccio alla pratica medica. Un'Accademia, come recitavano i primi *Capitoli* – "fondata sulle ragioni, nuove esperienze, lungi dalle dispute otiose e contentiose". E programma veramente europeo, testimonianza di una circolazione del sapere e dell'informazione dai caratteri modernissimi, ancora decisamente

# Giovanni Niccolò Bandiera, 1695-1761:

Alla ricerca di un grande figlio di Siena,  
tra i Rozzi “accademico scartato”

di MARIA LUDOVICA LENZI e GRAZIA PERRONE



«Il dì 26 Febbraio 1694 (1695, n.d.r.) nacque Giovanni Niccola Vittore nostro figlio a hora 21¼ si battezzò il dì 1° Marzo detto nella Pieve di Rapolano...» così scrisse nelle *Memorie della casa Bandiera* il medico universitario Giulio Girolamo Bandiera, uno dei 12 fondatori a Siena nel 1691 dell'Accademia dei Fisiocritici.

Giovanni Niccolò apparteneva ad una ragguardevole famiglia senese. Il nonno Francesco Bandiera infatti, divenuto notaio a Siena, nel 1665 ebbe l'incarico di Cancelliere dell'Estimario e in seguito, nel 1675 quello di coadiutore della Cancelleria de' Paschi. Sposato nel 1651 con Orsola Mantellini ebbe undici figli, di cui il settimo fu proprio Giulio Girolamo, padre del nostro Giovanni Niccolò. Il trasferimento di tutta la famiglia Bandiera da Rapolano alla città di Siena, risale proprio a quel nonno intraprendente.

Giovanni Niccolò, dopo aver qui compiuto studi di filosofia e diritto, si laureò in giurisprudenza all'Università di Siena e praticò la professione forense. Nel 1714 vestì l'abito talare di Sant'Agostino con il nome di frate Deodato: «Il dì 20 Agosto 1714/ Giovanni nostro figlio detto giorno prese l'abito di S. Agostino col nome di frate Deodato insieme con altri 3 giovani (...)» e il dì 28 Marzo 1719 Giovanni Niccola nostro figlio celebrò la sua prima messa nella chiesa delle moniche di San Bastiano...» Così continuava a scrivere il padre con dovizie di particolari: «A dì 7 giugno 1721 Giovanni Niccola nostro figlio si partì di Siena detto giorno, et andò a Roma et il dì 28 detto entrò ad abitare e convivere nella casa di San Girolamo della Charità...». A Roma dunque Padre Bandiera si dedicò allo studio

delle lettere latine e “volgari”, della storia sacra e civile e delle “facoltà teologiche” ponendosi a stretto contatto con il mondo intellettuale romano dell'epoca. Si può supporre che Padre Bandiera fosse ammirato dall'ambiente intellettuale di Roma per le sue notevoli doti, come si registrava da parte dei suoi familiari: «Era egli di sommo talento, studiosissimo e cultissimo e perciò in Roma stimato ed amato assai».

Attratto dal movimento preilluministico, Bandiera nei suoi scritti, e in particolare nella *Declamazione contro la poesia*, manifestò la propria considerazione nei confronti di Pierre Bayle e della sua opera principale: il *Dictionnaire historique et critique*, pubblicato a Rotterdam nel 1697. Bayle vi esaminava problemi di storia, filosofia, scienze natura-



Frontespizio della biografia di Agostino Dati  
scritta dal Bandiera.

li e religione alla luce di una “ratio” critica e spregiudicata. Il 17 Agosto 1726 Padre Bandiera scriveva una lettera ad un amico senese, l'erudito Uberto Benvoglianti, il quale nel 1712 era stato condannato dal Sant'Uffizio per le sue ardite posizioni anticlericali e contrarie al potere temporale del papato, le cui controverse origini si facevano risalire all'Alto Medioevo. Riferendosi a Bayle il nostro Autore affermava: «Ed io vo dirvi che non ho trovato opera d'oltramontano che m'abbia soddisfatto quanto questa. Io ci trovo che di tutto ed in ogni genere di scienza ci si fa giudizio che persuade il lettore (...) Direi opera che, tutto che empia, piena di rei principi e sparsa d'assai abili paralleli colle cose nostre più sante, non toglie d'essere dottissima e giudiciosissima.»<sup>1</sup>

Occorre ricordare che in Toscana, il clima era ancora ostile alle nuove tendenze “illuministiche e filosofiche”, considerato che il Granduca Cosimo III dei Medici, fin dal 1691 aveva inviato alle Università del suo Granducato un decreto con cui imponeva l'insegnamento della filosofia aristotelica e il bando della filosofia democritea, giudicata “scienza dei libertini”.

Nel 1725 Padre Bandiera, dopo essersi rammaricato della difficoltà, per un senese non nobile, ad essere ammesso nell'Accademia degli Intronati, scrisse un'altra lettera a Benvoglianti, pregandolo di intercedere nei suoi confronti, per esservi accolto. Il 23 gennaio 1728 egli finalmente fu ammesso tra gli Intronati con il nome di “imbrogliato”<sup>2</sup>. Il 10 luglio 1754 lo studioso si iscrisse anche all'Accademia dei Rozzi di Siena, dove prese l'appellativo di “scartato”. Inoltre fu aggrega-

to ad altre Accademie fiorentine e romane.

Nel 1726 Padre Bandiera si era recato per alcuni mesi in visita a Napoli, dove aveva conosciuto importanti magistrati e uomini di cultura come: l'abate Biagio Garofalo, il filosofo Paolo Mattia Doria e l'erudito Matteo Egizio. Grazie a loro, incontrò nella città partenopea anche Giovambattista Vico. Dal resoconto di quel soggiorno, nelle lettere scritte a Benvoglianti, si nota l'entusiasmo dell'Autore per la cultura e l'ambiente napoletano, ma anche le sue perplessità su Vico, per il fatto che criticava le opere filosofiche francesi “vantandosi di non avere mai voluto apprenderne la lingua”<sup>3</sup>.

Nel 1750 a Bandiera fu conferita una cattedra di teologia nell'Università di Torino, ma Papa Benedetto XIV (1675-1758)<sup>4</sup>, suo protettore, lo convinse a rimanere a Roma, assegnandogli una pensione: «...sù la sua borsa privata e gli diede pure qualche altro onorifico soccorso»<sup>5</sup>. Certamente il rapporto biografico tra Bandiera e Benedetto XIV è ancora tutto da scoprire. Ma possiamo notare alcune significative convergenze culturali, a cominciare dalla laurea in teologia e diritto, comune a entrambi i due uomini di Chiesa.

Fin da vescovo e cardinale nella sua città natale di Bologna, Prospero Lambertini (futuro Papa Benedetto XIV) si era occupato dell'Istituto di Scienze e dell'Università, dando impulso agli studi di anatomia e fondando una cattedra di chirurgia. Al contempo, nella cura degli aspetti pastorali e istituzionali ecclesiastici, aveva pubblicato opere che rivelavano « suggestioni della più matura cultura cattolica del primo Settecento.»<sup>6</sup> Divenuto Papa nel 1740, dimostrò un parti-

<sup>1</sup> Bruna Talluri, *Giovanni Niccola Bandiera e il “Dictionnaire” di Pierre Bayle*, in: “Studi Senesi”, Nava, Siena, 1960, p. 495 sgg. Cfr. anche Giuliano Catoni, *Bandiera Giovanni Niccolò*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. V, Treccani, Roma, 1963.

<sup>2</sup> Luigi Sbaragli, “I tabelloni” degli Intronati, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, XLIX, Lazzeri, Siena, 1942, p. 256; Mario De Gregorio, *Accademia dei Rozzi. L'archivio dell'Accademia*, Protagon, Siena, 1999, p. 40; Biblioteca Comunale degli Intronati, (Ms. A. II 43), *Nome dei Rozzi viventi nel 1756*, c. 118 r.

<sup>3</sup> Fausto Nicolini, *Una visita di Giovanni Niccola Bandiera a Giovambattista Vico*, in: *Bullettino Senese di Storia Patria* cit., XXIII, 1916, p. 225.

<sup>4</sup> Fu Benedetto XIV ad assegnare la pensione a G.N. Bandiera ed a trattenerlo a Roma, non Clemente XII come erroneamente hanno scritto diversi biografi del Padre (U. Benvoglianti, A. Lombardi, ecc.) Infatti papa Clemente XII morì nel 1740 e solo nel 1750 fu affidata la cattedra di teologia a Torino. Cfr. Volker Reinhardt, *Papa Clemente XII e Papa Benedetto XIV*, in: *Le grandi famiglie italiane*, Neri Pozza, Vicenza, 1996.

<sup>5</sup> Giammaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, vol. II, Bossini, Brescia, 1758, p. 212-213.

<sup>6</sup> Mario Rosa, *Benedetto XIV*, in: *Enciclopedia dei Papi*, vol. III, Treccani, Roma, 2000, p. 447 sgg.



colare spirito conciliativo, mantenendo comunque un sapiente rigore tradizionalistico, nella politica concordataria che realizzò, in anni di conflitti, con gli stati dei sovrani italiani ed europei, e perfino con quelli protestanti, come Federico II di Prussia. In questa chiave va letta la corrispondenza epistolare che tenne con i “despoti illuminati” del tempo e addirittura con il “miscredente” Voltaire! Perfino l’anticlericale Carlo Botta si esprime positivamente nei confronti di Benedetto XIV, affermando che: «...nessun Papa era salito al seggio di Roma, che per ingegno e per prudenza non fosse come Lambertini da paragonarsi (...) dotto, amico dei dotti visse e gli protesse, e gli sollevò, e sotto l’ombra sua gli raccolse». Sicuramente all’ombra di questo pontefice fu raccolto con favore anche il senese Giovanni Niccolò Bandiera. Li accomunava, nelle tensioni provocate dalle opposte letture “estensive” o “restrittive” delle regole, la ricerca del “giusto e lecito”, che non era solo equilibrata mediazione, ma soprattutto apertura e volontà di proseguire il confronto mediante un ulteriore approfondimento intellettuale.

Dunque, nel breve periodo di pace della metà del Settecento, Padre Bandiera poté fruire dello splendore artistico e culturale del pontificato lambertiniano, che vide la fondazione di numerose Accademie, l’incremento della Biblioteca Vaticana, il restauro di chiese e antichi monumenti romani, come il Colosseo, la diffusione della passione per l’archeologia, l’arte antiquaria e l’erudizione storica<sup>7</sup>. L’Europa intera ammirò Benedetto XIV, il Papa moderato, umano e ridente, quando celebrò il Giubileo del 1750, estendendolo a tutto il mondo cattolico.

Pochi anni dopo la scomparsa del suo alto protettore, anche il nostro Autore morì a Roma, nell’Oratorio di San Girolamo della Carità, il 1° febbraio 1761.

Per quanto riguarda le opere di Giovanni Niccolò Bandiera, dobbiamo ricordare la notevole raccolta di biografie di autori senesi, intitolata: *Biblioteca Senensis, sive Memoriae Scriptorum Senensium cura, et studio Johannis Nicolai Bandiera Senensis Presbyteri Oratorii Sancti Hieronymi Charitatis*.

In quest’opera miscellanea, una delle Autrici ha scoperto la prima biografia in latino del celebre medico e botanico senese Pietro Andrea Mattioli, attribuibile a Padre Bandiera e divenuta oggetto di un suo saggio storico: *Intorno a un’inedita biografia in latino di Pietro Andrea Mattioli (prime note)*, pubblicato negli *Atti dell’Accademia delle Scienze di Siena detta de’ Fisiocritici*<sup>8</sup>.

Padre Bandiera infatti voleva comporre un’ampia *Biblioteca di Scrittori Senesi*, come aveva scritto nella biografia che pubblicò di Agostino Dati, e in quella che lasciò inedita di Enea Silvio Piccolomini, poi Papa Pio II. Ma l’enorme mole di materiale raccolto, riguardante gli scrittori senesi, rimase allo stato di abbozzo, ad eccezione del lungo saggio biografico in due libri sulla vita di Agostino Dati, pubblicato nel 1733<sup>9</sup>.

Nel 1740 Giovanni Niccolò Bandiera pubblicò la sua opera più importante: *Il Trattato degli Studj delle donne*, stampato a Venezia sotto pseudonimo di Accademico Intronato e dedicato alla Procuratessa Elisabetta Cornaro Foscari, cognata del Doge di Venezia, Marco Foscari<sup>10</sup>.

Ma, nonostante che nella *Storia Letteraria*

<sup>7</sup> Un illustre esempio della cultura erudita del tempo è in: AA.VV., *Giovanni Antonio Pecci un accademico senese nella società e nella cultura del XVIII secolo. Atti del Convegno (Siena 2-4-2004)*, a cura di Ettore Pellegrini, Accademia Senese degli Intronati Accademia dei Rozzi, Siena, 2004.

<sup>8</sup> Maria Ludovica Lenzi, *Intorno a un’inedita biografia in latino di Pietro Andrea Mattioli (prime note)*, in: *Gli Atti dell’Accademia delle Scienze di Siena detta de’ Fisiocritici. La Complessa Scienza dei Semplici. Atti delle celebrazioni per il V centenario della nascita di Pietro Andrea Mattioli*, Serie XV, Tomo XX, Tipografia Senese, Siena, 2004, p. 1-16.

<sup>9</sup> J. Nicolai Bandierae / de / Augustino Dato / libri duo / ad / J. Vincislaum / Piccolomineum / Aragonium / S. R. I. Principem // Romae, M. D. CCXXXIII / typis Joannis Zempel propè Montem Jordanum. / Superiorum permissu. Su questo libro cfr. le considerazioni di Maria Ludovica Lenzi, *Intorno a un’inedita biografia in latino di Pietro Andrea Mattioli (prime note)* cit., p. 6.

<sup>10</sup> Giovanni Niccolò Bandiera, *Trattato / degli studj / delle / donne, / in due parti diviso, / opera / d’un’ Accademico Intronato, / dedicata a Sua Eccellenza / La N.D. Procuratessa / Lisabetta Cornara / Foscari. // In Venezia, MDCCXL, / Appresso Francesco Pitte-ri. / Con licenza de’ Superiori.*

*d'Italia*, pubblicata nel 1973 dall'editore Vallardi, Giulio Natali abbia definito questo voluminoso studio pedagogico «il più ampio sulla materia che si abbia in Italia nel XVIII secolo» (p. 135), ancora oggi molte opere del nostro Autore sono rimaste inedite e il suo *Trattato* è stato valorizzato solo da pochi specialisti. *Gli Studj delle donne*, sono divisi in due tomi “poderosi e dotti” come li definisce lo storico Luciano Guerici nella sua antologia su: *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento*.<sup>11</sup> Tra gli argomenti del *Trattato*, nella prima parte si ricordano: le conversazioni nei salotti favorite dagli studi e dalla socievolezza, con le esortazioni e gli incitamenti per le donne studiose. Ma anche le limitazioni, secondo il criterio del “buon raziocinio”. Riguardo le materie e i contenuti didattici, Padre Bandiera si poneva sulla base di una considerazione di perfetta uguaglianza delle donne con gli uomini, seguendo non solo il punto di vista spirituale della tradizione cristiana, ma anche quello “cartesiano” dell'uguaglianza intellettuale della mente. Il nostro Autore lottava contro le posizioni di alcuni scienziati “anatomisti” che affermavano, con assoluta certezza, l'infermità intellettuale delle donne, a causa del loro cervello di piccola dimensione, considerato come una malformazione congenita. Un tema così scottante era stato affrontato nella famosa disputa del 1723 presso l'Accademia dei Ricovrati, poi pubblicata nel 1729, presso Manfrè a Padova, a cura di Giovanni Antonio Volpi, col titolo: *Discorsi / Accademici / di varj autori viventi / Intorno agli Studj / delle Donne; / La maggior parte recitati / nell' Accademia / de' Ricovrati / di Padova / dedicati a S. E. / La Sig. Procuratessa / Elisabetta Cornaro Foscari*<sup>12</sup>. Alla disputa partecipò anche una studiosa senese impor-

tante: Aretafila Savini de' Rossi, scrittrice di commedie e “pastorella” in Arcadia col nome di Larinda Alagonia. La combattiva intellettuale senese, nella sua *Apologia in favore degli Studj delle Donne* dedicata “ad un cavaliere”, contestò la teoria secondo la quale le donne avrebbero un cervello inadatto “allo studio delle Scienze e delle Belle Arti”. Inoltre sostenne con energia il diritto all'istruzione per tutte le donne: nobili, ricche o lavoratrici.<sup>13</sup> Una fanciulla prodigio era presente all'accusa disputa padovana e qui pubblicò la sua *Orazione Accademica nella quale si mostra che gli Studj delle Arti liberali non disdicono affatto alle donne*. Era Maria Gaetana Agnesi (1718-1799), destinata a diventare, con il suo libro di *Istituzioni Analitiche* un'esperta matematica a livello europeo, tanto che venne chiamata da Papa Benedetto XIV ad insegnare alla cattedra universitaria di Bologna. Ma lei rifiutò, per dedicarsi all'assistenza delle donne povere e anziane, ricoverate presso il pio Albergo Trivulzio di Milano. Perciò Maria Gaetana Agnesi ancora oggi è ricordata come “la scienziata santa”.

Nella sua tesi di laurea sul: *Trattato degli Studj delle donne* di Giovanni Niccolò Bandiera, l'altra Autrice, analizzando tutte queste vicende, evidenzia la stretta connessione tra lo studio pedagogico di Bandiera e la precedente disputa di Padova, e sottolinea come la dedica di entrambe le opere sia rivolta alla stessa nobildonna veneziana, Elisabetta Cornaro Foscari.

La seconda parte del *Trattato* di Padre Bandiera illustra le discipline a cui le donne devono applicarsi. Tra queste c'erano le lingue vive, anche straniera, insieme alle lingue morte: il latino, il greco e l'ebraico antico, secondo il dettame della più alta tradizione umanistica Cinquecentesca, che risale al

<sup>11</sup> Luciano Guerici, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Tirrenia, Torino, 1987, p. 159 ss. Per un inquadramento storico più generale, cfr. B. Anderson e J. P. Zinsser, *Nelle corti e nei salotti*, in: AA.VV., *Le donne in Europa*, vol. 3, Laterza, Bari, 1993.

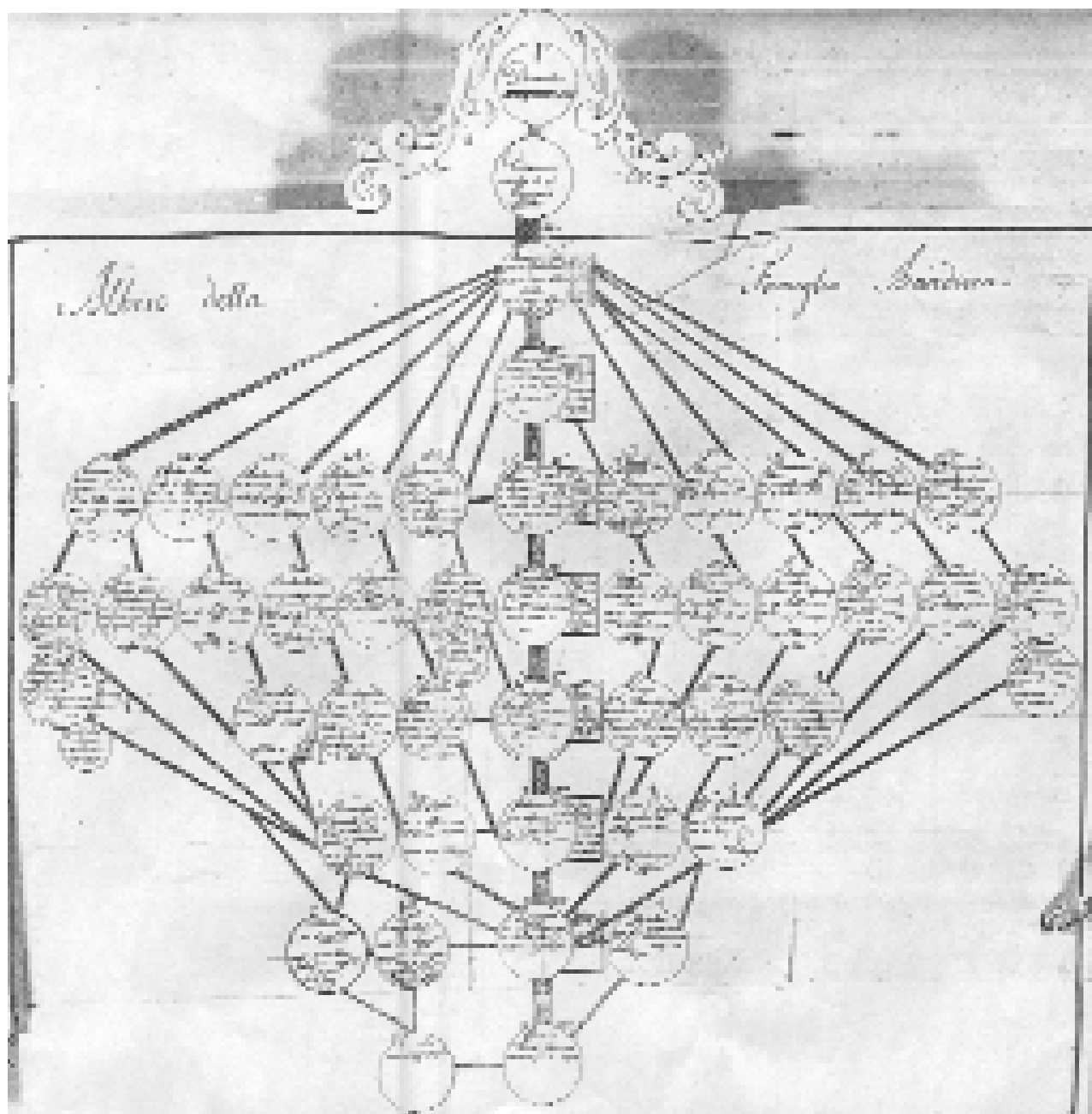
<sup>12</sup> G. B. Gerini, *Una discussione sugli studi delle donne in Italia nella prima metà del secolo XVIII*, in: *Scrittori pedagogici italiani nel secolo decimottavo*, Paravia, Torino,

1901. Sulla situazione culturale delle donne nelle epoche precedenti, cfr.: AA.VV., *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di Gabriella Zarri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1996.

<sup>13</sup> Rachele Farina e Maria Teresa Sillano, *La pastorella d'Arcadia contesta...*, in: AA.VV., *Esistere come donna*, Mazzotta, Milano, 1983, p. 27 sgg.

fondamento erasmiano dell'impostazione "trilingue" per l'Università di Lovanio<sup>14</sup>. Sulla stessa linea umanistica si possono collocare i frequenti richiami di Padre Bandiera a trattati come l'*Institutio Foeminae Christianae* (1523) di Jean Luis Vives (1492-1540), che rappresenta una delle sue fonti principali. La curiosità verso la contemporanea cultura illuminista (perfino atea),

insieme al mantenimento saldo delle radici della tradizione umanistico-cristiana rinascimentale, permisero a Padre Bandiera di proporre un programma di studi per le donne ardito e anticipatore. Tutto ciò fa di questo Autore non solo un uomo di profonda fede, ma anche una gloria letteraria di Siena e d'Italia, gloria ancora da riscoprire appieno e da divulgare.



Genealogia della famiglia Bandiera in un antico manoscritto.

<sup>14</sup> Léon E. Halkin, *Erasmus*, Laterza, Bari, 1989, p. 74: "Certamente Erasmo colloca l'ebraico tra le tre lingue indispensabili alla formazione del teologo ideale".

Su questi aspetti cfr. le note di Maria Ludovica Lenzi, *Intorno ad un'inedita biografia in latino* cit., p. 7 sgg.

# Una donna in cattedra

di ENZO BALOCCHI

La mattina di martedì 9 marzo 1906, alle ore otto, i cinque iscritti al primo anno della Facoltà di Medicina di Siena videro un po' sorpresi entrare in aula (nell'antica sede dell'Accademia dei Fisiocritici) una signorina trentacinquenne, immaginiamola "in capelli" e in un severo abito grigio scuro. Era la loro nuova insegnante di "Zoologia, Anatomia e Fisiologia Compare", la professoressa Rina Monti incaricata dell'insegnamento di quella disciplina e in attesa del concorso per una cattedra universitaria da professore straordinario.

Quello di Rina Monti è un nome che diverrà famoso poiché è quello della prima donna in assoluto a salire, in Italia, su una cattedra universitaria. Possiamo fantasticare sull'ammirazione, la meraviglia e la sorpresa dei cinque ventenni ragazzi che saliranno a sette l'anno successivo: proprio la "piccola" Università di cui alcuni hanno nostalgia anche oggi, e che erano abituati alle autorevoli barbe – con l'eccezione di qualche mento all'inglese – dei loro signori e chiarissimi professori uomini. Se la studiosa sarà stata altresì, e perché no, anche carina l'avranno pure ammirata.

Per due consecutivi anni accademici – con semplicità indicati come scolastici – la Monti insegnò a Siena e poi volò sulla cattedra: prima su quella di Sassari, poi nella sua Pavia e infine nella nuova Statale di Milano. Era nata il 16 agosto 1871 e morì il 26 gennaio 1937 come apprendiamo dall'Enciclopedia Italiana, il D.B.I. è ancora lontano dalla lettera M. Curiosamente le nostre italiane leggi, che furono assai restrittive e diffidenti per l'altra metà del cielo sia per i diritti civili che per quelli pubblici, non proferivano verbo, forse considerandolo impossibile, sull'accesso all'insegnamento superiore. E così la ragazza di Arcisate, in quel di Varese, poté studiare a Pavia con Golgi, Pavesi, Maggi e si inoltrò coraggiosamente e un po' spavalda nell'arduo cammi-

no della ricerca e della carriera accademica. Coraggio e fiducia tuttavia appaiono anche nei suoi Maestri che l'avviarono allo studio e alla speranza di una meta fino ad allora mai raggiunta da una donna.

Il 1908 è un anno importantissimo per tutte le numerose donne oggi cattedratiche, ricercatrici, assistenti, borsiste e via dicendo: una di loro aprì la pista partecipò ad un concorso e lo vinse ("fu messa in cattedra dai suoi professori" così era e così è). Erano anni di ribollente femminismo specie in Gran Bretagna, ma anche in Italia si susseguivano congressi femminili, laici e cattolici, con tante rivendicazioni, congressi accolti e commentati in genere dai sorrisetti ironici dei fogli moderati: per votare avevano soltanto da attendere una quarantina d'anni e l'avessero immaginato chissà che disperazione, tuttavia il fiume era talmente impetuoso e inarrestabile che persino una legge elettorale fascista, mai applicata, prevedeva il voto almeno per certe categorie di donne che appaiono in quell'epoca in alcune consulte municipali e per curiosità aggiungiamo che in quel tempo le prime donne elette furono quelle al parlamento Finlandese nell'Impero dello czar autocrate, quasi un ossimoro politico e nel 1911 la prima donna fu eletta allo Storting del giovane regno di Norvegia; e sempre nel 1911 Madame Curie faticò non poco per essere ammessa all'Accademia delle Scienze dell'Institut de France.

Ritorniamo alla nostra Rina, un po' senese. Dunque ad anno già in corso il consiglio della Facoltà di Medicina si aduna il 12 febbraio 1906; riportando il testo del verbale si gusta anche una prosa d'antan "seduta del 12 febbraio 1906 presenti il prof. Biondi preside ed i proff. i Raimondi, Funaioli, Bocci, Barduzzi, Gucci, Bernabei, Sclavo, Patella, Barbacci, Bianchi, Falaschi e Lussana segretario. Scusano l'assenza i Proff. i Spediacci, Mirto e Centanni".

Lussana è stato promosso ordinario e ci si congratula con lui; si discute di assenze abusive degli studenti e si comunica una lettera del professore Sclavo al Preside “nella quale lo prega di intervenire presso gli studenti perché non si assentino dalle lezioni come avrebbero mostrato intenzione a partire dal 12 corrente”. Gli studenti avrebbero promesso. Quindi “il Preside comunica una ministeriale nella quale si partecipa che il Prof. Coggi fu nominato straordinario stabile a partire dal 16 gennaio presso la regia università di Modena. La Facoltà spiacevole di perdere un sì esimio collega gli fa i migliori auguri per il suo avvenire scientifico. Vengono presentate tre domande: l’una del Dr. Giuseppe Mazzei delle RR. Scuole Superi di Agricoltura e Veterinaria e del Museo Civico [non si indica la sede] di Storia Naturale che domanda l’apertura del concorso al posto di professore straordinario di Zoologia e Anatomia Comparata. La 2<sup>a</sup> della D.ressa Rina Monti libera docente presso la Regia Università di Pavia e domanda di ottenere l’incarico fino ad esaurimento del concorso già deliberato dalla Facoltà di Sassari. La terza del D.re Felice Supino libero docente nell’Università di Roma e domanda pure di ottenere l’incarico dell’insegnamento della Zoologia e Anatomia comparata. La Facoltà delibera di domandare al Superiore Ministero l’apertura del concorso straordinario per la cattedra di Zoologia, Anatomia e Fisiologia Comparata in modo che possa essere espletato in tempo utile perché l’eletto possa occupare la cattedra al principio del venturo anno scolastico 1906-07. La Facoltà dopo aver votato ad unanimità l’apertura del concorso a straordinario prima di passare all’esame delle domande presentate per incarico decide di interrogare la Sig.na Monti se intende mantenere la sua domanda date queste nuove condizioni create dalla deliberazione della Facoltà.”

Rina Monti confermò la sua richiesta nelle nuove condizioni e fu scelta per l’incarico di insegnamento. Ci sembra notevole che in ordine “all’esser donna” non si riferiscano né osservazioni né tantomeno si pongano veti, ironie i severi professori non

se ne consentivano e se ci furono non vennero certo riportate a verbale. Infatti la Monti il primo giugno del 1906 chiede alla Facoltà un giudizio sull’insegnamento svolto che fu favorevolissimo, tanto che il Rettore Barduzzi nel discorso inaugurale dell’anno accademico tenuto l’11 novembre 1906 la definì “esimia cultrice di Scienze Naturali”. E nel discorso dell’8 novembre 1908 lo stesso Rettore Barduzzi “saluta Rina Monti che per prima in Italia è poi salita quale professore straordinario alla stessa cattedra nella Regia Università di Sassari. Anche a Lei i nostri ringraziamenti e i nostri auguri”.

Il 7 dicembre 1907 la Facoltà (Preside Sclavo, presenti Bianchi, Mirto, Simonetta, Bernabei, Funaioli, Centanni, Lussana, Bardoni, Falaschi, Novato, Longo, Biondi, Barduzzi, Raimondi, Ruffini – evidentemente i concorsi erano stati tutti espletati –) riceve la comunicazione dal Ministero e la nomina del professore Diamare a straordinario di Zoologia “dopo di che si dà lettura di una lettera della professoressa Rina Monti di ringraziamento e la Facoltà esprime il parere di mandargli un saluto, un ringraziamento e un augurio”.

La Monti assume quindi la direzione del Laboratorio di Anatomia Comparata e di Zoologia e ha una dotazione di duemilaseicentolire all’anno; l’Aiuto nel 1906-1907 è il dottore Gaetano Bigotti, l’anno successivo il dottore Corrado Lopez, l’insergente è Rutilio Panti che diverrà notissimo a Siena come imbalsamatore e impagliatore.

La signorina Monti – che abita alla pensione Chiusarelli – nella prima lezione riasume il programma già svolto dal predecessore professore Gorgi e delinea il disegno generale per la seconda metà dell’anno; svolgerà venticinque lezioni l’ultima il 23 maggio ed alcune lezioni sono sottolineate come “dimostrazioni”. Nel 1907 inizia il 17 gennaio – evidentemente continuavano alcuni impegni a Pavia – terrà quarantuno lezioni terminando il 17 maggio. Le lezioni si svolgevano ai Fisiocritici il primo anno dalle 8,30 alle 9,30, lunedì, mercoledì, venerdì, il secondo anno dalle 8,00 alle 9,00 martedì, giovedì e sabato. Come



abbiamo detto, la disciplina della Monti era prevista al primo anno di Medicina e la eccezionale incaricata tenne lezione prima a cinque e poi a sette matricole tutte uomini: alcune donne erano tuttavia iscritte ai corsi successivi di Medicina e di Farmacia, solitarie studentesse universitarie, oltre ovviamente le iscritte alla scuola di Ostetricia. Forse qualcuna fuori corso o per curiosità andò a qualche lezione per ascoltare una donna in cattedra. Sarà stato un non piccolo incoraggiamento per tutte quelle studentesse che, immagino, fossero disinibite e progressiste.

La Monti appare meritevolissima della cattedra certo diligente nella didattica (dai libretti delle lezioni risulta puntuale e mai assente), ma soprattutto feconda nella ricerca: come avveniva nella consuetudine di quel preziosissimo documento che fu nel tempo l'Annuario Accademico - prezioso anche per la storia della comunità senese - che da anni purtroppo non si pubblica più, l'incaricata Monti fa pubblicare nel volume 1905-1906 l'elenco dei suoi lavori, che sono ben 43, alcuni nelle lingue tedesca e francese e il primo risulta pubblicato nel 1892 quando la Nostra aveva appena ventun'anni; nell'annuario successivo appare un solo lavoro, ma durante l'incarico a Siena la Monti partecipa al convegno dei naturalisti che si tiene a Milano e presenta una relazione "sulla circolazione della vita nei laghi". Diviene accademico ordinario della Regia Accademia dei Fisiocritici di Siena dal 10 aprile 1906 al 27 aprile 1907 e, zelante e studiosa, pubblica una memoria sul sistema nervoso centrale degli insetti con tavole illu-

strative, argomento in cui si era cimentata ben quindici anni prima.

I mesi senesi passeranno presto e poi Rina Monti spiccherà il volo, dopo il quasi obbligato passaggio sassarese, per la grande e famosa sede di Pavia e successivamente per la Statale di Milano nella capitale lombarda. Dopo la sua morte il Rettore Pepere scrisse: "fulgidissimo esempio di una operosità geniale in ammirevole continuità di pensiero e di indefesso lavoro tradotto in un imponente corpo di indagini e di interpretazioni particolarmente nel campo della linneologia italiana di cui è considerata la fondatrice".

La sua ascesa scientifica e la sua vita non ci interessano ormai più e ci possiamo solo augurare che abbia ricordato con piacere gli anni senesi tutti occupati con l'attesa dell'esito del concorso; attesa sempre un po' angosciante e soprattutto allora per una donna. La Siena che la Monti vide, chissà se fuggevolmente o meno in qualche ora di riposo, era già la città post-mostra del 1904, più vivace e intraprendente, anche se la piccola Università senese era ben lontana dall'ambiente patavino, tuttavia qualche grande Maestro transitò e qualcuno rimase. Soprattutto il nostro Ateneo dimostrò di non essere stato chiuso e retrogrado quando chiamò una donna ad insegnare e i professori senesi videro giusto sol che si legga quanto riporta la *Treccani* sulla Monti, purtroppo ignorando l'incarico senese comunque messo in luce dall'*Illustrazione Italiana*, che diede notizia con gran rilievo della sorprendente ascesa di una donna su una cattedra universitaria.

# La Cappella di San Sebastiano in Camparboli ad Asciano

di SILVIA RONCUCCI

Un'atmosfera di generale soddisfazione ha segnato la presentazione del volume *San Sebastiano in Camparboli, storia e restauro di una cappella viaria ad Asciano*, edito dal Lions club Crete senesi, un compiacimento leggibile nei volti di tutti coloro che hanno partecipato all'evento, rappresentanti della Soprintendenza ai beni artistici di Siena e Grosseto, del Lions Club e semplici cittadini del paese di Asciano in cui, grazie soprattutto all'intraprendenza collettiva, negli ultimi anni si sono susseguiti eventi culturali che hanno fatto parzialmente uscire il centro delle Crete senesi dal torpore in cui si trovava immerso.

L'iniziativa di ripristino della chiesetta viaria, segnata da anni di totale incuria, fu intrapresa nel 1998 da vari gruppi culturali ascianesi che con il sostegno dell'amministrazione comunale dettero vita al progetto "un dono per Asciano", finalizzato a rafforzare e deumidificare la struttura muraria della cappella ed effettuare di conseguenza il restauro degli affreschi in essa conservati. Dopo sette anni di lavori, che videro aziende e privati cittadini collaborare a stretto contatto con la Soprintendenza, finalmente l'8 gennaio 2005, in occasione della festa di san Sebastiano, *La Madonna Assunta* dipinta da Benvenuto di Giovanni e il figlio Girolamo di Benvenuto è tornata visibile al pubblico.

La chiesetta dedicata ai santi Sebastiano e Fabiano, ubicata nel borgo medievale di Camparboli risalente al XII secolo, è collo-

cata nel punto d'incontro di due strade che nel passato dovettero avere una rilevanza non indifferente e che conducono l'una al centro del paese e l'altra alla chiesa di san Niccolò<sup>1</sup>.

Si tratta di una struttura semplicissima, una capanna in mattoni e travertino di pianta rettangolare in origine più larga ed alta e dotata di un piccolo campanile a vela, che all'esterno porta i segni di vicende edilizie successive, in particolare dell'esistenza nel passato di una facciata più avanzata di quella attuale in cui ora compare un arco in mattoni originariamente aperto<sup>2</sup>.

La presenza di questo edificio e dei preziosi affreschi interni è testimonianza della ricchezza economica e culturale che caratterizzò il paese di Asciano tra il XIII e il XV secolo, dovuta alle vivaci attività agricole e imprenditoriali e alla costante presenza di illustri famiglie di nobili e mercanti e istituzioni religiose autorevoli a cui si lega in parte anche la commissione degli affreschi della cappella.

Nel dipinto sulla parete di fondo, vera e propria pala di altare affrescata su muro, la Vergine assunta si libra su una nuvola al di sopra della sua tomba vuota, attorniata da un tripudio di angeli e profeti che la accolgono in cielo insieme a Dio padre, mentre in basso si vedono da sinistra a destra san Sebastiano, con le frecce che ne causarono la morte, san Tommaso, nell'atto di ricevere la cintola comprovante l'avvenuta assunzione, e la patrona del paese, sant'Agata, con

<sup>1</sup> Per notizie sullo sviluppo storico del borgo cfr. BARLUCCHI 2005, in *San Sebastiano in Camparboli...*, pp. 17-20.

<sup>2</sup> PARENTI 2005, in *San Sebastiano in Camparboli...*, pp. 21-37.



Asciano, San Sebastiano in Camparoli, *La Madonna Assunta*,  
Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto

gli attributi delle tenaglie e dei seni recisi. Sopra Dio Padre compare la colomba dello Spirito Santo che divide la Vergine annunciata e l'arcangelo Gabriele, cornici clipeate inquadrano le tre figure.

L'affresco precede cronologicamente i dipinti laterali in cui compaiono santa Lucia, con il pugnale simbolo del suo martirio, san Girolamo, recante in mano il suo testo, e san Rocco, in abiti da pellegrino. Sotto la prima e ultima figura compare la data 1497, riferibile quindi con sicurezza a questi soli due dipinti realizzati verosimilmente dalla bottega di Benvenuto<sup>3</sup>, autore, insieme al figlio, del dipinto principale, che conserva ancora (e i restauri lo hanno messo in evidenza) la suddivisione delle giornate di lavoro. Benvenuto si riservò la parte sotto la centina e le figure di angeli laterali mentre lasciò la Vergine, i cherubini che la attorniano e le figure sottostanti al figlio, che probabilmente realizzò queste ultime più tardi, addirittura dopo gli affreschi votivi del 1497, come l'analisi stilistica e tecnica dimostrerebbero.

La tecnica di Benvenuto, fatta di sottili pennellate sovrapposte tipiche della pittura su tavola e ben visibili nei dettagli, ad esempio le barbe di alcune figure maschili, è tipica del momento di passaggio tra lo stile più rigido delle opere iniziali del maestro, di gusto fiammingo, e quello morbido della tarda maniera influenzata da Francesco di Giorgio Martini, maniera da cui si discosta il più energico Girolamo<sup>4</sup>. Tra le figure spic-

ca la graziosa immagine di sant'Agata, frutto dell'opera di Girolamo, che si distingue dalle piatte immagini di san Tommaso e Sebastiano<sup>5</sup>.

La composizione dell'affresco preannuncia lo schema adottato da Benvenuto e Domenico nelle tavole di analogo soggetto che i due artisti avrebbero dipinto successivamente, ambedue destinate a conventi francescani osservanti. Si tratta del dipinto realizzato da Benvenuto nel 1498 per il Convento della Grancia presso Grosseto, ora nella collezione Benucci di Roma, e quello di Girolamo per l'Osservanza di Montalcino, del 1500 circa, attualmente presso il locale Museo Civico<sup>6</sup>.

La Vergine assisa attornata da un fitto gruppo di figure infatti anticipa quella che compare nell'opera paterna, il sarcofago parallelo alle figure e la minore volumetria dei personaggi, si veda in particolare la ieratica figura di Dio padre, riportano invece alla tavola del figlio<sup>7</sup>.

Poco si sa sulla committenza degli affreschi nell'oratorio ascianese. Il pisano Leonardo di Pasquale, che richiese l'affresco con i santi Lucia e Rocco, abitò ad Asciano e fece dipingere le figure dei due santi taumaturghi a mo' di ex voto in seguito ad una fortuita guarigione, così come Pier Anselmo Tolomei, committente dell'altro dipinto votivo, che viveva tra Asciano e Siena e che volle così sciogliere il voto della moglie Cornelia scampata alla peste.

Il ricorso a numerose figure di santi lega-

<sup>3</sup> Secondo Maria Cristina Bandera le figure nei tre tondi in alto sono da riferirsi ad un membro della bottega di Benvenuto, mentre quelle delle pareti laterali in parte ricordano, nelle forme arrotondate dei volti, lo stile di Girolamo, anche se la figura di *San Girolamo* imita alla lettera il *Sant'Andrea* realizzato dal padre nello Spedale di Santa Maria della Scala nel 1870 (in merito cfr. BANDERA 1999, nota 148 p. 208).

<sup>4</sup> Per notizie sugli affreschi restaurati e la cronologia della loro realizzazione cfr. ALESSI 2005, in *San Sebastiano in Camparoli...*, pp. 38-43.

<sup>5</sup> BANDERA 1999, p. 187. In realtà questo è uno dei pochi giudizi positivi che la studiosa dà sull'opera dato che in generale riprende, pur mitigandolo, la valutazione negativa di Cavalcaselle. Bandera ritiene

che i tre santi siano opere di Girolamo, anche Cecilia Alessi riporta tutta la parte sottostante la Madonna alla fase tarda della produzione di Girolamo, date le somiglianze con la pala per la collegiata di Sinalunga e la tavola frammentaria con quattro santi n. 370 della Pinacoteca Nazionale di Siena.

<sup>6</sup> Per notizie su queste opere ed un confronto tra esse cfr. BANDERA 1999, pp. 184-187 e 242. La studiosa nota che il dipinto del figlio, benché riprenda chiaramente lo schema paterno, risulta più in linea con le novità cinquecentesche, soprattutto nella parte centrale dove compare la Vergine non più ieraticamente assisa ma in piedi, angeli dagli atteggiamenti più vari, figure distribuite con maggiore respiro spaziale, panneggi e volti dilatati.

<sup>7</sup> Ibidem p. 187 e 214.

ti ad eventi epidemici (non solo san Sebastiano ma anche san Rocco e santa Lucia) sostiene l'ipotesi della commissione degli affreschi come ringraziamento in seguito alla scampata peste del 1496, rimane da capire perchè come luogo di realizzazione dei dipinti fu scelto il sacello di Camparboli, che comunque, nonostante la decadenza di tale borgo a fine Quattrocento, pare essere ancora in grande auge come luogo di devozione<sup>8</sup>.

Gli interrogativi su quest'opera, raccolta nella comunità ascianese con grande calore, sono ancora molti ma, come ha dichiarato con entusiasmo Cecilia Alessi durante la presentazione dei risultati dei restauri, la ricerca delle relazioni tra fatti, personaggi e

istituzioni ascianesi del tempo è continua e, per fortuna, sempre aperta a nuovi, interessanti esiti.

#### BIBLIOGRAFIA:

Avvertenze dell'autrice: la bibliografia sui due artisti è sterminata, in questo breve articolo ho preso in considerazione gli ultimi testi in merito presupponenti la bibliografia precedente.

AA.VV., *San Sebastiano in Camparboli, storia e restauro di una cappella viaria ad Asciano*, Firenze, grafica La Nave, 2005, pp. 60, volume edito dal Lions Club Crete senesi.

BANDIERA MARIA CRISTINA, *Benvenuto di Giovanni*, Milano, Federico Motta editore, pp. 271.



Asciano, Esterno della Cappella di San Sebastiano in Camparboli.



# Un concerto tra le Crete

di ETTORE PELLEGRINI

L'antichissima pieve romanica di Santo Stefano a Cennano si è trasformata per una sera in una magica *concert hall*, dove si sono esibiti il clavicembalista Skip Sempé, il violista Josh Cheatham e la violinista Jane Peters.

La chiesa di Cennano, adagiata in una delle dolci colline che dividono la val d'Orcia pientina dalle crete di Montisi, non lontano da Castelmuzio e dal suggestivo monastero olivetano di Santa Anna in Camprena, presenta un pregevole impianto architettonico, nelle forme tipiche del Romanico che maestranze lombarde avevano introdotto nel contado senese dopo il XII sec. Giunta fortunatamente abbastanza integra fino ai giorni nostri, sviluppa tre navate nettamente scandite dalla rotonda simmetria degli archi, mentre una grande arcata introduce la sezione absidale. All'esterno i conci di arenaria gialla, regolarmente squadrati, conferiscono all'edificio una sua particolare luminosità, perfettamente e singolarmente intonata ai colori dominanti nella campagna circostante.

Nella prima parte del concerto Sempé e Cheatham hanno eseguito musiche di Marin Marais e Louis Couperin per clavicembalo e viola da gamba, efficace espressione di quella cultura barocca francese che trae solide radici dal gusto italiano di Frescobaldi. Successivamente Jane Peters ha offerto una brillante ed applauditissima *performance* suonando la Partita in re minore di Joan Sebastian Bach, la cui esuberante Ciaccona finale attesta la somma arte del compositore nell'abbinare un denso contrappunto alle armonie più raffinate.

I tre musicisti, assai apprezzati in Europa e in America, hanno offerto un'eccellente prova di virtuosismo strumentale ed hanno confermato la sagacia musicale ed organiz-

zativa del celebre violinista olandese Philippe Herreweghe. Insieme ad alcuni amici residenti nel cuore delle Crete, egli ha infatti promosso il loro concerto quale direttore artistico di una breve ma intensa stagione musicale che si è svolta nei primi giorni di agosto ad Asciano, Santa Anna in Camprena, Castelmuzio e San Quirico d'Orcia, dove si sono esibiti artisti come lo stesso Herreweghe, Catherine Puig, Marc Loopuyt, Matthias Spaeter e complessi come il Quartetto Turner e il Collegium Vocale Gent.

Alla base di questa iniziativa va posto l'entusiasmo organizzativo di un nutrito gruppo di signori stranieri, soprattutto belgi e francesi, da tempo presenti nella campagna senese, dove hanno scelto di trascorrere periodi di riposo se non addirittura di risiedere stabilmente: persone affascinate dalla bellezza e dalla colta storicità del territorio, e pure accomunate dall'amore per l'arte, che hanno trovato nel conte Carol van Wonterghem e in Philippe Herreweghe coordinatori sensibili e capaci. Molti di loro sono apprezzati musicisti che collaborano con la celebre orchestra sinfonica francese *Champs Elysees* e in occasione del loro soggiorno toscano partecipano con passione ai concerti organizzati da Herreweghe anche per onorare la terra che li accoglie in uno scenario di tanta incomparabile bellezza.

Ecco, dunque, un'altra magia che si perfeziona tra il verde e l'oro delle colline senesi, capaci di offrire anche nei luoghi meno conosciuti e solo apparentemente meno importanti *performance* artistiche di assoluto livello internazionale; nonché un gruppo inatteso di persone il cui amore per le Crete rappresenta un ulteriore, significativo riconoscimento di questo affascinante dono della natura.

# La vetrata di Duccio, stile, iconografia, indagini tecniche, restauro

Chi si aspettava che il convegno di studi sulla vetrata di Duccio per il Duomo di Siena, tenutosi il 29 Settembre nelle sale del Santa Maria della Scala, sarebbe stato una semplice celebrazione della paternità ducessa della grandiosa opera d'arte, sarà rimasto favorevolmente colpito dai brillanti interventi degli studiosi di provenienza internazionale e formazione assai diversificata che hanno preso la parola durante il congresso.

La vetrata dell'abside del Duomo era stata a lungo riferita erroneamente a Jacopo di Castello in base ad un documento del 1369 pubblicato da Gaetano Milanesi. Era doverosa perciò una conferma dell'attribuzione dell'opera al maestro senese, recata da Luciano Bellosi e Alessandro Bagnoli<sup>1</sup> che hanno ribadito la paternità ducessa tramite il confronto con altre opere dell'artista, semplificato dai recenti restauri, e ricordato naturalmente il merito da riconoscere a Enzo Carli che per primo ha formulato tale ipotesi. Sono poi seguiti stimolanti interventi che hanno collocato in un'ottica internazionale e allo stesso tempo profondamente radicata nella cultura italiana e senese l'opera di Duccio, senza per altro negarne l'unicità.

Unica nel genere è la forma di oculus con armatura lignea, che la differenzia dai rosoni in pietra traforati tipicamente nordici e contemporaneamente la uniforma ad una tradizione anglo-francese (sono state ad esempio sottolineate analogie con alcune aperture oculari della cattedrale di Canterbury)<sup>2</sup>, unico il palese predominio della figura del progettista e pittore rispetto a quella del maestro vetraio, l'assenza di riusi di soluzioni formali, la dettagliata rifinitura di un'opera destinata ad una collocazione tanto elevata<sup>3</sup>, benché sia stato sottolineato come il procedimento tecnico usato da Duccio compaia anche nella trattatistica medievale<sup>4</sup>. Peculiare e quasi miracolosa infine la pressoché totale autenticità dell'opera, nonostante i vari spostamenti e i restauri secolari, quelli trecenteschi e della fine del seicento fino ai pesanti lavaggi subiti negli anni Quaranta del Novecento<sup>5</sup>.

Tipicamente centro-italiana è la composizione del vetro (notevole in particolare l'affinità con quello della cattedrale di Orvieto<sup>6</sup>), mentre è chiaramente legata alla dedizione mariana di Siena l'iconografia che conclude il ciclo di coronamento alla pala della

<sup>1</sup> Un'opera di importanza ineguagliabile per la storia dell'arte italiana e La vetrata di Duccio, considerazioni sul restauro, sono stati rispettivamente gli interventi dei due studiosi.

<sup>2</sup> Madeline Caviness con il contributo *The Glazed oculus, from Canterbury to Siena. Composition and context* e Sebastian Strolb con l'intervento *The challenges of restoring an Oculus Window* si sono soffermati in modo particolare sul rapporto fra la vetrata ducessa e gli esempi europei.

<sup>3</sup> L'unicità della vetrata e il suo rapporto con analoghe opere italiane precedenti e non è stata analizzata da Frank Martin in *La vetrata di Duccio, osservazioni stilistiche e formali*. Considerazioni sulla peculiarità della tecnica pittorica sono state fatte anche da

Camillo Tarozzi in *La vetrata di Duccio: problemi di tecnica e conservazione*.

<sup>4</sup> In particolare negli scritti del Monaco di Zagan (prima metà del Quattrocento) e di Teofilo (1120-1140) analizzati da Bianca Silvia Tosatti in *Intorno alla vetrata ducessa. Qualche confronto con le fonti sulle tecniche*.

<sup>5</sup> Allo studio dei documenti sull'opera con particolare attenzione a quelli relativi ai restauri si sono dedicati Andrea Giorgi e Stefano Moscatelli in *Fonti documentarie e storia dell'arte: la vetrata ducessa nel Duomo di Siena*.

<sup>6</sup> Sottolineato dall'intervento di Marja Mandera e Maria Pia Riccardi *La provenienza del vetro usato per la vetrata di Duccio: un approccio interdisciplinare*.

Maestà con le scene del *Seppellimento della Vergine*, la *Vergine assunta in mandorla* e l'*Incoronazione* a cui assistono Evangelisti e i santi patroni Ansano, Savino, Crescenzo e Bartolomeo, al quale nella celebre pala Duccio preferirà il meno popolare Vittore<sup>7</sup>. Un culto tutto senese, ancora lontanissimo dal ricevere un riconoscimento ufficiale, legato alle tante leggende sulla Vergine, dalla *Legenda aurea* fino allo scritto dello Pseudo Melitone che l'artista sembrerebbe seguire alla lettera, com'è stato osservato da Roberto Guerrini, e in contemporanea vicino all'iconografia mariana della cultura d'oltralpe (si pensi ad esempio alle tante raffigurazioni medievali del tema della Vergine in mandorla o del seppellimento e incoronazione di Maria nelle cattedrali francesi)<sup>8</sup>.

Opera caratterizzata da continuità ed eccezionalità, la vetrata ducessa ha assunto

durante il convegno molteplici volti, da capolavoro del pittore senese di fine Duecento foriero di grandi novità formali, a documento insigne del culto dei patroni cittadini, a imponente oggetto d'arte vetraria: tanto più delicato in quanto tale e quindi bisognoso di rimanere nel suggestivo ambiente ritagliatogli dall'architetto Marco Borgogni nel Museo dell'Opera del Duomo - o, meglio, modificato per poterlo accogliere in modo adeguato - una volta scartata l'ipotesi di tentare la ricollocazione in situ anche per rendere il capolavoro più accessibile alla visione degli studiosi.

Questo perché, come accade spesso, a conoscenze consolidate si sono aggiunte novità affascinanti che rendono lo studio della vetrata questione ancora aperta.

(S.R.)

#### IL PROGRAMMA DEL CONVEGNO

Il convegno si è svolto in due giornate, venerdì 14 e sabato 15 settembre 2012, presso il Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Le giornate sono state dedicate alla vetrata di Duccio, con una serie di interventi che hanno affrontato diversi aspetti della sua storia, della sua iconografia e della sua conservazione. I relatori sono stati: Roberto Guerrini, Francesco Scorza, Alessandra Bazzani, Maria Antonietta Di Stefano, Alessandra Bazzani, Maria Antonietta Di Stefano, Alessandra Bazzani, Maria Antonietta Di Stefano.

Il convegno si è svolto in due giornate, venerdì 14 e sabato 15 settembre 2012, presso il Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Le giornate sono state dedicate alla vetrata di Duccio, con una serie di interventi che hanno affrontato diversi aspetti della sua storia, della sua iconografia e della sua conservazione. I relatori sono stati: Roberto Guerrini, Francesco Scorza, Alessandra Bazzani, Maria Antonietta Di Stefano, Alessandra Bazzani, Maria Antonietta Di Stefano, Alessandra Bazzani, Maria Antonietta Di Stefano.

<sup>7</sup> L'analisi delle figure dei patroni di Siena è stata fatta da Francesco Scorza Barcellona nel suo intervento *I santi Patroni di Siena, da Ansano a Maria Assunta*. Lo studioso ha ricordato anche la sostituzione nella Maestà di Vittore con Bartolomeo, collegata forse al bisogno di esaltare la figura di Maria che rendeva necessario eliminare un santo "scomodo", troppo

celebre da rischiare di mettere in ombra la Vergine in favore di uno adatto inoltre alla recente vittoria di Monteperti.

<sup>8</sup> L'intervento del prof. Guerrini ha riguardato *Transito e Assunzione della Beata Maria Vergine nella Maestà della Vetrata di Duccio*.

# Guidoriccio “bozzetti eccezionali”

di PIERO TORRITI già Soprintendente per i beni artistici e storici delle provincie di Siena e Grosseto

È questo il titolo di uno dei molti articoli in cui si parla della “sensazionale” scoperta di un antiquario palermitano, che dentro un antico libro avrebbe trovato niente meno che i disegni preparatori del celeberrimo affresco con Guidoriccio da Fogliano, da sempre attribuito a Simone Martini e considerato uno dei capolavori della pittura senese. Importanti giornali, reportages televisivi ed anche alcuni esponenti del mondo culturale senese hanno, infatti, dato ampio risalto a questa notizia, presentata in genere con toni acritici e troppo frettolosamente presa per oro colato, segnalando il ritrovamento di cinque pergamene dipinte a tempera raffiguranti particolari di affreschi esistenti nella sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena, una delle quali, appunto, ripropone il Guidoriccio.

Secondo lo scopritore, sulla base di perizie paleografiche e del parere di autorevoli studiosi, la figura del cavaliere potrebbe costituire il bozzetto originale da cui sarebbe nato l'affresco e portare nuova acqua al mulino di quei critici che vogliono sottrarre a Simone la paternità della pittura e riferirla, piuttosto, a un maestro senese del Quattrocento se non addirittura più tardo.

Senza entrare nell'ormai annosa polemica sollevata da Gordon Moran e Micheal Mallory, ritengo tuttavia che sia necessario esprimere alcune considerazioni in funzione di una corretta critica d'arte e per rispetto della storia.

Conosco da tempo i cinque disegni, dei quali possiedo buone riproduzioni fotografiche. Confesso che tali opericcioli, che qualcuno ha indicato come “recuperate dall'interno di libri antichissimi, nascosti in quelle pagine da secoli” – una frase che mi

sembra uscita proprio dal libro antichissimo delle favole – mostrano con evidenza una qualità d'infimo ordine, quasi all'altezza di uno scolare delle elementari o poco più. E questa non è solo la mia opinione, ma quanto hanno affermato tutti coloro ai quali ho mostrato le relative foto: dal dr. Bruno Santi, già Soprintendente di Siena, alla dr.ssa Anna Maria Guiducci, direttrice della Pinacoteca Nazionale, dal prof. Luciano Bellosi, noto docente presso la nostra Università e massimo esperto col dr. Alessandro Bagnoli in merito alla cultura artistica di Simone Martini, al dr. Gianni Mazzoni, che di falsi se ne intende assai come attestano i suoi scritti e come conferma la sua accurata direzione della bella mostra sul falso in Arte, tenutasi lo scorso anno al Santa Maria della Scala.

Tutti ritengono che i disegni in parola appartengano ad un'epoca assai più recente, inquadrabile tra il XVIII e il XIX secolo, e che siano stati eseguiti da un modesto “dilettante”, che, forse per confondere gli sprovveduti, volle aggiungere sul retro frasi poco comprensibili, la data del 1442 – che appare del tutto casuale – ed il nome di un certo “Bartalo” ignoto ai più.

Secondo alcuni esperti in materia di incisioni la serie di questi disegni potrebbe addirittura aver rappresentato la preparazione grafica per le stampe di corredo a libri pubblicati appunto tra Sette ed Ottocento.

D'altra parte, basta osservare, ad esempio, il particolare con la testa di Guidoriccio per riconoscervi una stentata ed incerta mano esecutiva, quasi infantile. Dunque non possono essere questi i bozzetti per l'affresco, la cui qualità – sia o no Simone – resta altissima.

Forse per interessi commerciali, l'antiquario palermitano che ne è il proprietario, ha da tempo cercato di valorizzare queste sue piccole pergamene acquarellate, ma , mi sembra, con scarsi risultati. Se fossero davvero risalenti al XV sec., quanti collezionisti e quanti musei di tutto il mondo si sarebbero già mossi per acquisire tali eccezionali, rarissimi reperti storico artistici? Pezzi talmente eccezionali che il nostro Ministero per i Beni Culturali avrebbe dovuto subito sottoporli a notifica secondo le vigenti norme di legge per la tutela dei beni artistici.

Ammesso e non concesso che i disegni

in parola appartengano veramente al 1442, ciò confermerebbe che l'affresco con Guidoriccio già allora esisteva nella sala del Mappamondo, mentre appare problematico dimostrare che fosse stato dipinto in quegli anni, perché non è possibile che verso la metà del XV sec., quindi in pieno Rinascimento, e specialmente in Toscana si continuasse a dipingere secondo forme di stile puramente gotico, allora considerato vecchio e barbaro, non più in linea col gusto degli accorti committenti senesi.

Se così fosse sarebbe radicalmente sconvolta una parte importante della Storia dell'Arte e del costume.



Uno dei cinque disegni con la figura di Guidoriccio.

*Alla Mostra dell'Antiquariato svoltasi a Cortona nel mese di Settembre, l'esposizione delle pergamene da parte dell'antiquario palermitano, ha riacceso la polemica.*

*Si è replicato alle tesi esposte dal Prof. Torriti e la stampa è tornata a parlare del caso, in vero non sempre a proposito e certamente senza portare prove o documentazioni definitive circa la pretesa assegnazione ai disegni di una funzione preparatoria per l'affresco.*

*Chi scrive questa breve nota ha visto le piccole opere dal vero e non può non concordare con la giusta smentita sostenuta da Torriti.*

*Giova infine ricordare l'autorevole parere del Prof. Antonio Paolucci – riportato da La Nazione (6/9/05) a p. 6 - secondo il quale i disegni sono effettivamente del Quattrocento, ma ciò non prova che siano i disegni preparatori dell'affresco.*



# Tempo perso

di MENOTTI STANGHELLINI

Sono convinto che oggi giorno trattare di cose legate alla lingua sia inutile: il popolo è sovrano e parla come gli pare. Basta ricordare le campagne, frequenti e strenue, combattute anni indietro sulla carta stampata contro “attimino”. Molti di quei linguisti valorosi non sono più vivi e vegeti, quella parola oscena sì, e continua a imperversare dappertutto. Hai voglia di dire al colto e all’inclita che deriva da “atomo”, e come tale a sminuzzarla è pericolosa, tanto più in comuni come i nostri, dove le reazioni nucleari sono rigorosamente proibite da disposizioni e leggi di colore rosso-verde.

Ma non è certo solo “attimino” quello che non va nell’italiano dei nostri tempi. La cosa strana è che gli Accademici della Crusca si stropicciano le mani tutti contenti, ripetendo che la situazione da noi è molto migliorata rispetto al passato: ora gli italiani si capiscono fra loro come non era mai successo prima. Molto sarà merito della televisione, ma se ormai la nostra lingua di tutti i giorni è ridotta a non più di trecento o quattrocento parole, c’è poco da essere allegri. E almeno fosse bella. Basta accendere il televisore e ascoltare un programma qualsiasi basato su chiacchiere di politica, di economia, di calcio, di culinaria eccetera, per essere investiti da una marea di avverbi fra cui predominano “sicuramente”, “chiaramente”, “veramente”, “assolutamente”, “sostanzialmente” e via dicendo. Ora non basta più dire “sì” e “no”. Preferiti sono “esatto” e “perfetto”, ma se proprio si vuole usare “sì” e “no”, davanti è di rigore mettere “assolutamente”, sennò si passa per gente di concisione spartana e quasi beota.

Quello che meravaglia e colpisce di più è l’uso insistito e assillante di “chiaramente” e “sicuramente” in un tempo come il nostro, in cui di chiaro e di sicuro c’è rimasto poco. Un’altra parola che ha preso e sta prendendo piede sempre di più è “comunque”, validamente affiancata negli ultimi mesi da “in

realtà”, “in effetti” e “in verità”: in certi programmi di mezz’ora o poco più ho sentito farne scialo smisurato da esperti di economia, alcuni dei quali laureati in università di prestigio e molto capaci nel loro settore. Se a questo si aggiunge il fatto che ormai la massa dei parlanti usa aggettivi quasi solo al grado superlativo assoluto, con l’orda dei “bellissimi”, “tantissimi”, “pochissimi” e via scorrendo, che ne segue, il tutto infiocchettato da “così tanto” e “talmente tanto” (fino a non molto indietro “tanto” bastava e avanzava), allora viene fatto di pensare: va bene, le lingue non sono statiche, ma qui si cambia troppo e troppo alla svelta. O c’è qualcosa che non va nell’aria o le nuove generazioni, con il loro modo frenetico di vivere e di seguire sempre nuove mode e nuovi andazzi, finiscono per guastare tutto quello che toccano. Di certo si lascia parlare in eccesso per motivi vari chi prima di tutto dovrebbe imparare a perfezionare i propri mezzi espressivi con un po’ di senso della misura e del pudore.

Troppi quando vedono un microfono se ne impadroniscono e cercano di mettersi in mostra, convinti di poter dire cose di rilievo, mentre “in realtà” dietro le loro parole ci sono solo espressioni formulari e “sostanzialmente” il nulla. Che bisogno c’è di affidare la cronaca di una partita di calcio a vari addetti, che forse si intendono di calcio, ma molto meno di lingua italiana? Eppoi tutte quelle smitragliate di parole finiscono per stancare e nauseare. Un solo commentatore basta e avanza: ancora non si è capito che la parola prende rilievo da certe pause necessarie, da certi silenzi. Altrimenti diventa solo rumore che non significa niente.

Non si contano intrattenitori vari e giornalisti televisivi, talvolta anche quelli della carta stampata, che non sanno distinguere fra “le file” e “le fila”, che usano “riempo”, “riempe” e “inquietante” al posto delle forme corrette, un imperfetto osceno come

“soddisfava”, seguito a ruota dal passato remoto “soddisfò” per “soddisfece”, che pronunciano “viòlo” invece di “violo”, che infarciscono i periodi di eleganti “diciamo”, “devo dire”, “voglio dire”. Sarebbe bene che tu non dicessi niente, ma visto che in molti casi sei pagato benino, almeno impara a parlare meno e meglio, e soprattutto a eliminare dall’inizio del discorso quello splendido “per quanto riguarda”, variato dai più acculturati in “per quanto attiene” o “per quanto concerne”, e infilato nei periodi a piene mani e in modo maldestro.

Quale mai razza di sintassi si nasconde sotto la frase “Per quanto riguarda il dollaro, oggi è salito”? Se si prova a fare l’analisi logica, viene fuori che è una costruzione a senso. O non è meglio cominciare dal soggetto? Che bisogno c’è poi di dire “la quotazione per quanto riguarda il dollaro”? Un povero ragazzo che negli anni futuri dovrà fare l’analisi logica, come farà a orizzontarsi sui complementi sottostanti a tutti questi “per quanto riguarda” usati a sproposito?

Ma forse fra qualche anno l’analisi logica non si farà più, o forse, per rendere tutto più facile, si introdurrà il nuovo complemento di “per quanto riguarda”. Questa brutta espressione, che in passato si è usata poco o niente affatto, rimarrebbe disoccupata se tanta gente imparasse a usare le preposizioni.

Tuttavia sempre più mi convinco che per maneggiare bene *di a da in con su per fra tra* sono necessarie quelle frasi di latino, noiose e a volte anche un po’ stupide, che prima delle riforme scolastiche davano manforte alla lingua italiana. Genitori, pedagogisti e politici hanno voluto rendere tutto più facile e meno pesante, e ora se ne vedono e se ne sentono le conseguenze.

Non parliamo poi della pronuncia, con quelle vocali che soprattutto per influsso

delle parlate meridionali stanno diventando sempre più aperte, quelle *s* e quelle *z* che stanno sonorizzandosi sempre di più. Meno male che ancora la *z* sorda resiste validamente nella parola più amata dagli italiani, che comincia per *ca*. Lo stesso idioma senese, famoso in passato per essere, se non il più corretto, almeno uno dei più “bellini” fra quelli toscani, sta diventando sempre più sbracato e poco attraente: non solo l’aspirazione della *c* intervocalica si è fatta più marcata, ma i più giovani hanno preso a mangiarsi la *t* più dei pratesi. Talvolta sulle televisioni locali mi imbatto in vecchi filmati degli anni ’50 e ’60. Molti intervistati erano popolani che a mala pena avranno finita la scuola elementare. La loro era una lingua sotto certi aspetti difettosa, però viva, ricca, attraente: ascoltarli parlare dava piacere e nelle loro espressioni colorite si avvertivano i legami con la storia e la cultura della vecchia Siena. Quella di “tantissimi” studenti e laureati dei nostri tempi fa spesso un po’ schifo, e questo rende scettici sui vantaggi della cultura di massa. Che senso hanno scuole e università pletoriche e costose? Se l’industria perde colpi e quanto di essa rimane serve a pagare per lo più cassa integrazione e disoccupati cronici, la scuola e l’università non possono rimanere a lungo come sono ora, con uno sviluppo incontrollato per le materie e le facoltà umanistiche. Molti si dovranno contentare dei lavori che la società offre e che vengono rifiutati. Il futuro non è roseo. Creare posti di lavoro inutili, da retribuire con la maggiorazione delle tasse e del debito pubblico, è stata la soluzione del passato. Ci vogliamo riprovare?

Scusino i lettori se ho scritto alcune cose da vecchio brontolone, ma mi sono lasciato trasportare dalla lingua, che talvolta finisce per battere dove il dente duole.

# Un'occasione che Siena non deve perdere

Il comune di Siena ha recentemente e meritoriamente acquistato la Biblioteca del Prof. Giuliano Briganti, critico e storico dell'arte tra i maggiori in Italia nel secolo scorso. Il fondo librario, di altissimo valore scientifico e antiquario, viene molto opportunamente ospitato nel Santa Maria della Scala, dove non appena classificato e ordinato sarà messo a disposizione degli studiosi, che potranno così avvalersi di quasi 30.000 volumi di Storia dell'Arte e di argomento affine, compresi libri di alta epoca, raccolte di stampe antiche e importanti riviste. Tra queste la collezione dell'autorevole Burlington Magazine è una delle pochissime complete oggi esistenti in territorio italiano, insieme con altri periodici di non minore importanza.

Quasi contemporaneamente l'Opera del Duomo ha ultimato la collocazione in appositi locali di un altro ingente fondo librario: la biblioteca privata di Enzo Carli, che il grande studioso ha donato al benemerito ente cittadino. Anche in questo caso si tratta di volumi di Storia dell'Arte e di materie afferenti a questa disciplina per oltre 10.000 titoli; tra i quali spicca la straordinaria serie di monografie, saggi e articoli pubblicati da Carli, che hanno contribuito in modo determinante alla definitiva consacrazione internazionale della cultura artistica senese.

Ma a Siena si trova anche un terzo rilevante fondo librario di Storia dell'Arte, lasciato allo Stato da un altro apprezzato cultore di questa materia, il celebre critico Cesare Brandi. Non so esattamente dove attualmente si trovino i volumi che avevano dato corpo alla sua biblioteca, ma non mi meraviglierei che si trovassero ancora chiusi nei cartoni in qualche locale di Villa Brandi.

L'occasione da non perdere è quella di aggregare i tre fondi in un'unica, grande biblioteca specialistica di Storia dell'Arte,

che per quantità e qualità dei volumi potrebbe così esprimere un potenziale culturale di assoluto livello mondiale, fino a collocarsi tra le prime biblioteche europee di settore. Sarebbe un formidabile punto di riferimento non solo per gli studenti del nostro Ateneo, ma anche per ricercatori e studiosi di ogni parte del mondo, i quali potrebbero trovare a Siena un approvvigionamento culturale che solo poche città europee sono oggi in grado di offrire (quindi con non modesti vantaggi anche economici per la città).

È evidente che la sede ideale di questa super biblioteca potrebbe essere individuata solo nelle ampie sale del Santa Maria della Scala, che acquisirebbe così un motivo in più per sviluppare concretamente e significativamente la sua polifunzionalità istituzionale al servizio della cultura.

Proprio i grandi spazi dell'antico Ospedale senese favorirebbero la collocazione dei tre fondi in locali separati: ognuno potrebbe così mantenere la sua identità originaria e lo stesso titolo di proprietà, non essendo infatti obbligati a vendere gli attuali proprietari dei volumi e potendone cedere il mero possesso a titolo di comodato.

Inoltre, presso la Santa Maria è già operativo il personale che gestirà il fondo Briganti e che potrebbe occuparsi anche dei fondi annessi senza ulteriori aggravii di spesa.

Pur ipotizzabili, non dovrebbero però verificarsi conflitti con la Biblioteca Comunale degli Intronati, la cui configurazione interdisciplinare in funzione di un'erogazione culturale di carattere generale non verrebbe ridimensionata da un ente così specialistico e nemmeno con la Biblioteca della Facoltà di Lettere, che potrebbe anzi dedicarsi con maggiore efficacia al sostegno librario delle altre discipline cui sovrintende.

Non c'è dubbio, dunque, che l'aggregazione di questi fondi librari porterebbe alla

cultura in generale e a Siena in particolare notevoli benefici. Primo tra tutti quello di ridare nuova linfa vitale alle tre biblioteche, altrimenti destinate – nel migliore dei casi – alla passiva conservazione dell'esistente. Nella nuova dimensione potrebbero invece tornare a vivere e crescere grazie a un fondo librario comune, costituito con l'acquisto di opere mancanti e di nuove edizioni, con la ricezione di altri lasciti librari, con l'aggiornamento delle riviste. A Siena non dovrebbe essere difficile trovare un consorzio di enti disposti a finanziare un'impresa molto più grande di quanto verrebbe a costare.

In altre realtà cittadine un'esigenza tanto banale quanto evidente come quella di migliorare l'organizzazione del sapere cogliendo un'opportunità così eccezionalmente favorevole sarebbe subito stata notata e assecondata. Purtroppo lo stesso non si può dire nel nostro caso, ma fa piacere pensare che se ne sia comunque parlato tra le pagine di *Accademia dei Rozzi*, il periodico di un'istituzione antica e da sempre capace di svolgere un ruolo non marginale per la crescita culturale e sociale di Siena.

(E.P.)



# Indice

PIERO TOSI, <i>Università, ricerca, innovazione, sviluppo</i> . . . . .	pag. 3
MARIA MONICA DONATO, <i>Buon Governo: una lettura</i> . . . . .	» 7
MATTHIAS QUAST, <i>Un patrimonio dimenticato: i ferri di facciata senesi. - Parte I: Tipologia funzionale</i> . . . . .	» 21
GABRIELE FATTORINI, <i>Pietro Lorenzetti, Jacopo della Quercia e gli altri grandi maestri per un itinerario autunnale alla ricerca di 'capolavori ritrovati' in undici musei senesi</i> . . . . .	» 31
DUCCIO BALESTRACCI, <i>La resistenza senese a Montalcino. 1555-1559</i> . . . . .	» 37
MARIO DE GREGORIO, <i>Pirro Maria Gabbrielli e l'Accademia dei Fisiocritici</i> . . . . .	» 41
MARIA LUDOVICA LENZI - GRAZIA PERRONE, <i>Giovanni Niccolò Bandiera, 1695-1761: Alla ricerca di un grande figlio di Siena, tra i Rozzi "accademico scartato":</i> . . . . .	» 43
ENZO BALOCCHI, <i>Una donna in cattedra</i> . . . . .	» 48
 <b>Eventi</b>	
SILVIA RONCUCCI, <i>La Cappella di San Sebastiano in Camparoli ad Asciano</i> . . . . .	» 51
ETTORE PELLEGRINI, <i>Un concerto tra le Crete</i> . . . . .	» 55
S. R., <i>La vetrata di Duccio, stile, iconografia, indagini tecniche, restauro</i> . . . . .	» 56
 <b>Fuori dal Coro</b>	
PIERO TORRITI, <i>Guidoriccio "bozzetti eccezionali"</i> . . . . .	» 58
MENOTTI STANGHELLINI, <i>Tempo perso</i> . . . . .	» 60
E. P., <i>Un'occasione che Siena non deve perdere</i> . . . . .	» 62