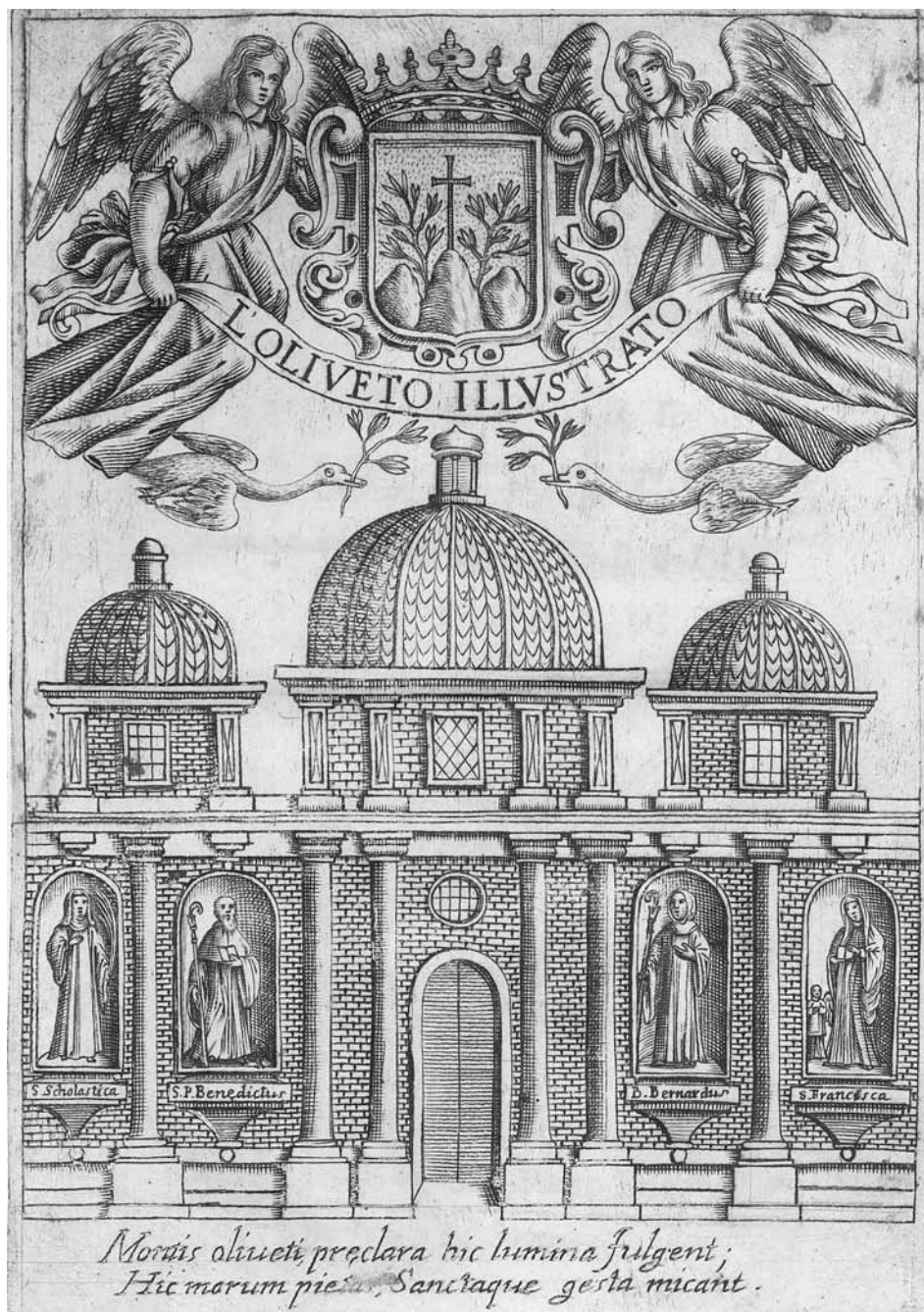




ACCADEMIA DEI ROZZI



Nel corso del 2009 sono stati celebrati due personaggi toscani che hanno lasciato una profonda impronta nella storia: il primo vivendo una straordinaria esperienza di spiritualità monastica e l'altro guidando la scienza con intelligente curiosità ad evolvere le prospettive del mondo.

Siena ha festeggiato la santificazione di Bernardo Tolomei, il fondatore dell'Ordine Benedettino Olivetano e del monastero di Monte Oliveto Maggiore, già chiamato "beato" a soli tre mesi dalla morte, avvenuta nel 1348 per il contagio della peste contratto mentre stava curando gli ammalati colpiti dal morbo. In suo onore è stato corso il Palio d'agosto vinto dalla contrada della Civetta (non poteva andare diversamente, visto che Bernardo è Santo Coprotettore della Contrada, nel cui territorio i Tolomei possedevano l'avito palazzo di famiglia).

Pisa ha invece organizzato un'importante mostra di documenti storici, antichi strumenti scientifici e celebri opere d'arte per ricordare Galileo Galilei 400 anni dopo l'effettuazione dei suoi primi esperimenti astronomici: evento centrale di questo 2009 definito ANNO GALILEIANO al fine di rendere i dovuti onori al grande scienziato pisano.

Ma un filo sottile lega Galileo anche a Siena e all'Ordine Olivetano, perché in questa città, generosamente accolto dall'Arcivescovo Ascanio Piccolomini, egli trascorse parte della detenzione a cui era stato condannato dal tribunale del S. Uffizio per le sue teorie astronomiche. Proprio a Siena lo Scienziato poté continuare la sua attività di ricerca e scrivere un trattato, circondato da molti amici, tra i quali un giovane monaco olivetano: Vincenzo Renieri, che, ricevuti importanti incarichi dal Maestro, si sarebbe consegnato alla storia della scienza come uno dei suoi principali seguaci.

Anche ACCADEMIA DEI ROZZI intende ricordare queste carismatiche figure con il testo integrale redatto da don Réginald Grégoire O. S. B., Postulatore della Causa di Canonizzazione del Beato Bernardo Tolomei per il Concistoro Pubblico Ordinario tenuto da Benedetto XVI il 21 febbraio 2009 in Vaticano, e con un saggio dello studioso olivetano Don Celso Bidin, che descrive la vita e le opere scientifiche di Vincenzo Renieri, corredandole con una interessante nota sulla presenza di Galilei a Siena.

Come ricorda il frontespizio di un raro volume veneziano del 1684: L'OLIVETO ILLUSTRATO, nell'antico cenobio continuano a risplendere, con la fiamma della spiritualità, quei valori esemplari di fratellanza e solidarietà che anche a Galileo, pur condannato dalle alte sfere ecclesiastiche, non avevano fatto mancare la sincera amicizia, l'ammirazione e il sostegno di tanti uomini di chiesa.

COMPENDIUM

VITAE, VIRTUTUM ac MIRACULORUM

necnon Actorum

in CAUSA CANONIZATIONIS

BEATI

BERNARDI TOLOMEI

FUNDATORIS

CONGREGATIONIS S. MARIAE MONTIS OLIVETI O.S.B.

(1272-1348)



E TABULARIO

CONGREGATIONIS DE CAUSIS SANCTORUM

BEATO BERNARDO TOLOMEI

ABATE FONDATORE DELLA CONGREGAZIONE DI S. MARIA DI MONTE OLIVETO, DELL'ORDINE DI S. BENEDETTO

I Padri Cardinali, i Patriarchi, gli Arcivescovi, i Vescovi e quanti parteciperanno al prossimo Concistoro troveranno in questo *Compendium* il profilo biografico del Beato Bernardo Tolomei. Abate Fondatore della Congregazione di S. Maria di Monte Oliveto, dell'Ordine di S. Benedetto, nonché le tappe principali della Causa di beatificazione e di canonizzazione, e la Conferma di culto concessa da Innocenzo X (24 novembre 1644), Urbano VIII (4 dicembre 1645) e rinnovata da Clemente XI (4 dicembre 1713).

I VITA E OPERE

a) Giovinezza

Bernardo Tolomei nacque a Siena da Mino dei Tolomei e, secondo una tradizione seicentesca, da Fulvia Tancredi, il 10 maggio 1272. Ricevette al battesimo il nome di Giovanni. Sarebbe stato educato presso i Frati Predicatori, nel Collegio di S. Domenico di Camporegio, in Siena: fu promosso cavaliere (*miles*) da Rodolfo d'Asburgo († 1291). Studiò materie giuridiche nella sua città di origine: inoltre vi faceva parte della Confraternita dei Disciplinati di Santa Maria della Notte, attivi nell'Ospedale della Scala, al servizio dei ricoverati. Una progressiva quasi totale cecità provocò la rinuncia ad una carriera pubblica.

b) Esperienza eremitica

Per realizzare in modo più assoluto il proprio ideale cristiano ed ascetico, nel 1313, insieme a due concittadini impegnati nella mercatura e nel commercio (Patrizio di Francesco Patrizi † 1347;

Ambrogio di Nino Piccolomini † 1338), nobili senesi anch'essi appartenenti alla predetta confraternita, allontanandosi da Siena, si ritirò in Accona, possedimento della sua famiglia, a circa 30 km. a sud-est della città. In quella regione Giovanni (che nel frattempo aveva assunto il nome di Bernardo, per venerazione nei confronti del santo abate cistercense) insieme con i suoi compagni condusse vita eremitica. La vita penitente di questi laici eremiti si caratterizzava per la preghiera, il lavoro manuale e il silenzio.

Verso la fine del 1318 o all'inizio del 1319, immerso nella preghiera, ebbe la percezione oculare di una scala sulla quale vide salire, aiutato dagli angeli, dei monaci vestiti di bianco, attesi da Gesù e Maria. Il cronista olivetano Antonio da Barga (nel 1450 ca.) assicura che Bernardo chiamò gli altri fratelli ed essi pure videro il segno della volontà divina nei loro riguardi, nella visione della "scala di Giacobbe" (*Cronaca*, 6: ed. I PADRI OLIVETANI, *Per una rinnovata fedeltà. Fonti olivetane. I più importanti documenti, le più antiche cronache e le più rilevanti testimonianze letterarie*, a cura di C. FALCHINI, Bose 2003, p. 187).

Non erano sacerdoti: però, a testimonianza di Antonio da Barga, "essi facevano celebrare i divini misteri da presbiteri devoti, da loro conosciuti" (*Cronaca*, 5; ed. cit., p. 185).

Il Cardinale Bertrando di Poyet, legato di Giovanni XXII (1316-1334) allora residente in Avignone, venne a controllare l'osservanza del gruppo (tra il 1316 e il 1319), per verificare il loro rispetto della *Costituzione* 23 del II Concilio di Lione (1274) che proibiva la creazione di nuovi Ordini religiosi, e pertanto vietava la redazione di nuove Regole e Costituzioni. Quindi si proibiva l'istituzione di comunità indipendenti dal vescovo e si imponeva l'adozione di una Regola già approvata dalla Chiesa. Il legato, dopo aver verificato la situazione di Bernardo e dei suoi compagni, "fu pieno di venerazione e li esortò benevolmente a sottomettersi agli ordini del primate cattolico" (*Cronaca*, 4: ed. cit., p. 185).



D. Fratta e G. Benedetti, Bernardo Tolomei cura gli appestati durante l'epidemia del 1348, incisione su rame.
La stampa correda l'edizione della vita di B. Tolomei scritta da A. Bossi e pubblicata a Bologna da Lelio della Volpe nel 1746.

c) *Fondazione del Monastero di S. Maria di Monte Oliveto*

Per consolidare la posizione giuridica del suo gruppo, Bernardo, con Patrizio Patrizi si recò dal vescovo di Arezzo Guido Tarlati di Pietramala (1306 ca. - 1327), nella cui giurisdizione si trovava in quel tempo Accona. Ne ottenne un decreto di erezione per il futuro monastero di S. Maria di Monte Oliveto, da istituire “*sub regula sancti Benedicti*” (26 marzo 1319), con alcuni privilegi ed esenzioni. Tramite un legato (il monaco Giovanni dell'abbazia benedettina del Sasso in diocesi di Arezzo), il vescovo accolse la loro professione monastica (ed. C. FALCHINI, *op. cit.*, pp. 69-74). Scegliendo la Regola di S. Benedetto, Bernardo accettò il cenobitismo benedettino: nel desiderio di onorare la Madonna: i fondatori indossarono un abito bianco (*Cronaca*. 5 c 7: *ed. cit.*, pp. 186.188-189).

Il 1 aprile 1319 nacque il Monastero di Santa Maria di Monte Oliveto Maggiore, con la posa della prima pietra della chiesa. Gli eremiti divennero monaci secondo la Regola di S. Benedetto, pur con alcuni mutamenti istituzionali. L'elemento più caratteristico dell'evoluzione istituzionale fu la temporaneità dell'ufficio abbaziale: l'abate eletto doveva essere confermato dal vescovo di Arezzo (documento episcopale 28 marzo 1324). Quando si dovette eleggere un abate, Bernardo riuscì ad allontanare la scelta dei monaci a causa della propria infermità visiva: perciò si scelse Patrizio Patrizi primo abate (1 settembre 1319). Per altre due volte fu eletto un abate: Ambrogio Piccolomini (1 settembre 1320), Simone di Tura (1 settembre 1321).

d) *Abate fino alla morte*

Il 1 settembre 1322, Bernardo non poté più opporsi al desiderio dei suoi confratelli e divenne il quarto abate del monastero di cui era fondatore, funzione di governo ricoperta fino alla morte. Un atto del 24 dicembre 1326 attesta che il cardinale Giovanni Caetani Orsini († 1339), legato della Sede Apostolica, dispensò dal difetto visivo l'a-

bate Bernardo per convalidare l'avvenuta elezione. Da Avignone, Clemente VI approvò la Congregazione già formata da 10 monasteri, con tre Bolle firmate il 21 gennaio 1344 (*Significant Vestrae Sanctitati*: segnalazione dell'avvenuta fondazione e richiesta di privilegi pontifici: *Vacantibus sub religionis*: approvazione canonica della nuova comunità: *Sollicitudinis pastoralis, officium*: facoltà di erigere nuovi monasteri in Italia; ed. C. FALCHINI, *op. cit.*, pp. 83-93). Per quella incombenza, Bernardo non si era recato personalmente in Avignone, ma vi aveva inviato i monaci Simone Tendi e Michele Tani.

Una prova significativa della personalità spirituale di Bernardo consiste nel fatto che i monaci, pur avendo stabilito di non rieleggere l'abate al termine del suo mandato annuale, misero da parte tale disposizione e per ventisette anni consecutivi fino alla morte lo vollero nell'ufficio abbaziale, rielegendolo alla scadenza di ogni anno. Un altro atto di fiducia nella paternità di Bernardo si ebbe nel Capitolo Generale (4 maggio 1347) quando i monaci gli concessero la facoltà di disporre tutto senza dover previamente consultare il Capitolo e i fratelli, confidando che avrebbe agito in conformità alla volontà di Dio e per la salvezza di tutti (testo in C. FALCHINI, *op. cit.*, pp. 95-96).

Bernardo tentò almeno due volte di lasciare l'ufficio abbaziale, nel 1326 e nel 1342, dichiarando al legato pontificio e a giuristi di non essere sacerdote e di aver soltanto gli Ordini minori, adducendo l'avvenuta dispensa - per svolgere la funzione abbaziale - motivata da una persistente infermità visiva. Ma il suo governo fu dichiarato pienamente legittimo anche secondo le norme canoniche dell'epoca. Per assicurare l'avvenire della sua opera, Bernardo ottenne da Clemente VI, il 21 gennaio 1344, l'approvazione pontificia della nuova Congregazione benedettina, detta “S. Maria di Monte Oliveto” (*ed. cit.*, pp. 91-93). In questo modo, Bernardo è l'iniziatore di un determinato movimento monastico benedettino.

e) Santità di vita e morte

Bernardo lasciò ai suoi monaci un esempio di vita santa, di pratica delle virtù in grado eroico: fu un'esistenza dedicata al servizio degli altri e alla contemplazione, a giudizio del primo cronista olivetano conosciuto, il monaco Antonio da Barga († 1452). A proposito di Bernardo, Antonio asserisce: "*Hic monasteriis et monachis, Deo favente, ampliavit ordinem. Fuit enim per omnia vir valde mirabilis et sanctus: dedit quoque patrimonii sui omnem substantiam monasteriis: qui etiam profectus est Avinionem pro confirmatione ordinis*" (ed. P.M. LUGANO, *Chronicon Montis Oliveti (1313-1450)*, Florentiae 1901, pp. 20-21). Elencando gli abati, Antonio scrive: "*Hic fuit doctus vir, et mortuus est in officio abbatius anno Domini millesimo trecentesimo quadragesimo octavo, tempore magne pestis, quando mortui sunt de fratribus nostri numero LXXXII, ut in libro fratrum mortuorum continetur. Et sepultus est Senis, in Monasterio Sancti Benedicti*" (ed. cit., pp. 32-33).

Durante la Grande Peste (1348), Bernardo lasciò la solitudine di Monte Oliveto per recarsi nel monastero di S. Benedetto a Porta Tufi, in Siena. Nella città, il morbo era particolarmente grave. Assistendo i suoi monaci colpiti dall'infezione altamente contagiosa, morì egli stesso vittima della peste, con 82 monaci (20 agosto 1348).

f) Eredità spirituale

Questo eroe di penitenza e martire di carità non passò inosservato, come constatò Pio XII in una Lettera inviata all'Abate Generale D. Romualdo M. Zilianti l'11 aprile 1948, in occasione dell'imminente sesto centenario della morte del Beato. Il venerato abate fu sepolto nelle vicinanze della chiesa del monastero senese. Tutti i cadaveri degli appestati furono deposti in fosse comuni, fuori della chiesa. Purtroppo, le ricerche dei corpi delle vittime della peste non ottennero alcun risultato, anche in epoca contemporanea (2003), a Siena e nella stessa abbazia di Monte Oliveto Maggiore (chiesa e dintorni del monastero).

Di Bernardo rimangono 48 lettere e una omelia. Le *lettere* rivelano il suo temperamento e consentono di percepire la sua umiltà, la sua sensibilità, il suo spirito ecclesiale e comunitario, la sua prudenza ed energia nel governo (cfr. lettera 34), la sua conoscenza della S. Scrittura (ed. C. FALCHINI. *op. cit.*, pp. 317-364). *L'omelia* è piuttosto un sermone moraleggiante che invita alla santità (testo *ibid.*, pp. 365-368).

Segni eloquenti della sua devozione mariana rimangono la dedicazione della chiesa di Monte Oliveto Maggiore alla Natività di Maria Vergine: e l'abito bianco.

g) Il culto e la fama di santità

Il culto del b. Bernardo risale al tempo stesso del suo decesso.

Destinatario di venerazione mentre era ancora in vita, Bernardo ricevette presto riconoscimenti pubblici della sua santità. Gli innumerevoli miracoli che fiorirono da allora sulla sua tomba composero un ripetuto inno di ringraziamento. A soli circa tre mesi dalla morte, un atto giuridico pubblico lo chiama "beato": è la scheda di professione monastica, emessa il 26 novembre 1348, del monaco Antonio Amiragli d'Arezzo, il quale si impegna nella vita claustrale "a lode e reverenza dell'onnipotente Gesù Cristo e della gloriosa Vergine Madre sua, nonché del beato Benedetto e del beato Bernardo".

La sua fama di santità è testimoniata dal papa senese Pio II (Enea Silvio Piccolomini). Nel 1462, in occasione di un incontro con la comunità di Monte Oliveto, Pio II asserì di essersi recato "dove si veneravano le sue reliquie" (cfr. Pio II *Commentarii*, X, Francoforte 1614, p. 262: "*quorum ossa religiose colunt*"). La visita pontificia sarebbe avvenuta anche nel monastero di S. Benedetto in Siena, dove le reliquie sarebbero rimaste almeno fino al 1555, quando, con l'arrivo dei soldati spagnoli dell'imperatore Carlo V, il monastero fu abbattuto dalle autorità cittadine per evitare che le forze nemiche ne facessero un avamposto contro la città.



Le due incisioni si trovano in antiporta alle biografie di Bernardo Tolomei scritte rispettivamente da Gregorio Lombardelli (Lucca, 1659) e Bonaventura Tondi (Napoli, 1683).

II “ITER” DELLA CAUSA

a) Conferma del culto

Un Processo Ordinario si svolse a Siena negli anni 1632-1643, in riferimento al culto “*ab immemorabili*”, il 4 dicembre 1645 i monaci olivetani ottennero dalla S. Congregazione dei Riti, con disposizione di Urbano VIII, l’approvazione del suo culto “*ab immemorabili*” (26 novembre 1644: 16 settembre 1645: 4 dicembre 1645; 4 dicembre 1713).

Nel 1673, per concessione di Clemente X, la festa fu fissata al 20 agosto, con Ufficio (con Primi Vespri e Ottava) e Messa propria. Nel 1680, la commemorazione religiosa del 20 agosto fu spostata al 19 agosto, a causa della concomitanza con la festa dell’abate cistercense S. Bernardo di Clairvaux.

b) Riconoscimento delle virtù eroiche

Il 24 agosto 1647 si iniziò il complesso iter preparatorio del riconoscimento delle virtù del Servo di Dio Bernardo Tolomei. Il 6 aprile 1680, era stato deciso l’inserimento del nome nel *Martirologio Romano*.

Benedetto XIV (1740-1758), nella sua opera *De Servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione* (IV. § 2. e 3. n.7: ed. Prato 1839. t. IV. p. 451), tenendo presente la Causa di Bernardo, notò che tanta solennità di culto (compreso l’inserimento del nome nel *Martirologio Romano*, il 6 aprile 1680) gli è stata concessa perché fondatore di un Istituto monastico e, come tale, propagatore della religione. Il 31 agosto 1768 il Papa Clemente XIII approvò l’eroicità delle virtù del Beato Bernardo.

Gli avvenimenti che sconvolsero gli Ordini religiosi e anche i monaci olivetani, complessivamente dalla seconda metà del secolo XVIII fino al secolo XIX, non consentirono di condurre allora a termine il Processo di canonizzazione. La restaurazione della Congregazione olivetana iniziò lentamente dalla seconda metà del secolo XIX.

Dopo il Concilio Vaticano II la memoria dell’Abate fondatore di Monte Oliveto continuò ad essere celebrata il 19 agosto in tutta la Confederazione benedettina (e anche nell’arcidiocesi di Siena e in Toscana), nonché presso le Suore Oblate della Congregazione benedettina di Monte

Oliveto, di Tor de' Specchi in Roma, spiritualmente affiliate alla Congregazione di S. Maria di Monte Oliveto dal 1445, ad opera di santa Francesca Romana.

c) *In vista della canonizzazione*

La *Positio super Causae re assumptione* fu approvata nel 1968 dalla Sacra Congregazione dei Riti. In vista della canonizzazione del Beato, il Postulatore consegnò un carteggio relativo all'asserita guarigione miracolosa del diciottenne Giuseppe Rigolin, allora probando presso il monastero olivetano S. Prospero in Camogli. Colpito da una sindrome influenzale all'età di 18 anni nei giorni 9-11 settembre 1946, rapidamente la sintomatologia dolorosa si localizzò in sede addominale. Il medico attestò la presenza di "iperpiressia per appendicite acuta con peritonite diffusa e stato generale compromesso": si sconsigliò l'esecuzione di qualsiasi intervento chirurgico, ritenuto all'epoca unico rimedio terapeutico per quella situazione, in un'epoca pre-antibiotica: la prognosi fu definita infausta e a breve termine (48 ore). Tutti i presenti si rivolsero all'intercessione del Beato Bernardo. Contrariamente alle previsioni, nella notte tra il 15 e 16 settembre scomparvero i dolori addominali, cessò la febbre e il vomito; il malato era guarito inaspettatamente, dopo aver superato uno stato settico senza alcuna terapia.

Negli anni 2002-2003 presso la Curia di Genova fu celebrata una Inchiesta diocesana, che fu riconosciuta giuridicamente valida con decreto del 3 ottobre 2003.

La Consulta Medica del 14 ottobre 2004 fu concorde nel dichiarare che la guarigione fu molto rapida, completa e duratura, non spiegabile scientificamente per la risoluzione immediata dello shock settico.

Superato felicemente l'esame di due successivi Congressi Peculiari dei Consultori Teologi (25 gennaio 2005 e 28 giugno 2005) si tenne la Sessione Ordinaria dei Padri Cardinali e Vescovi in data 20 maggio 2008,

nella quale i Padri Cardinali e Vescovi riconobbero come miracolo la guarigione del giovane Giuseppe Rigolin e, come tale, da attribuire all'intercessione del beato Bernardo Tolomei. Il Santo Padre Benedetto XVI, il 3 luglio 2008, approvava le conclusioni dei Padri Cardinali e Vescovi ed autorizzava la Congregazione delle Cause dei Santi a promulgare il decreto sul miracolo.

III

DECRETUM

CONFIRMATIONIS CULTUS
AB IMMÉMORABILI TEMPORE

DECRETUM SUPER CONFIRMATIONE CULTUS. Congregatio Olivetana supplicavit declarari utrum constet, quod in causa Servi Dei Bernardi de Tholomeis eius fundatoris sit in aliquo contraventum Decretis Sacrae Universalis Inquisitionis, attento quod constet de Immemorabili eius cultu ad hoc, ut possit ad ulteriora procedi. Et S. Congregatio proponente Eminentissimo et Reverendissimo D. Cardinali Franciotto censuit constare, causam praedictam esse in casu excepto in Decretis Sacrae Romanae et Universalis Inquisitionis.

Die 26 novembris 1644. (CONGREGAZIONE DELLE CAUSE DEI SANTI, Archivio, *Registrum*, 1592-1654. p. 716).

In Sacra Rituum Congregatione habita die 16 septembris 1645 fuit propositum dubium, an Causa Venerabilis Servi Dei Bernardi Ptholomei sit in casu excepto per decreta Urbani Octavi, ita ut possit procedi ad ulteriora: eadem Congregatio affirmative respondit si Sanctissimo videbitur. Quam dictae Congregationis sententiam die 4 decembris Sanctitas Sua approbavit. Die 16 septembris 1645.

(Ib., *Registrum*, 1592-1654. p. 730).

A don Réginald Grégoire O. S. B., Postulatore della Causa di Canonizzazione di Bernardo Tolomei, ACCADEMIA DEI ROZZI esprime la sua gratitudine per aver concesso la pubblicazione del COMPENDIUM ed è riconoscente a Roberto Donghi O.S.B. Oliv. per la preziosa collaborazione.



LA RICCA RASSEGNA DELLE BIOGRAFIE DI BERNARDO TOLOMEI

Di Roberto Donghi, O.S.B. Oliv.

PAOLO CARPENTIERI (+ 1642), olivetano: *B. Bernardi Ptolomaei Congregationis S. Mariae Montis Oliveti conditoris libri quinque*; Napoli, Cavalli, 1642; 8°, pp. (44) 248 (28), ill.

DOMENICO BECCOLI (1613-1650), olivetano: *IL DESERTO TRIONFANTE. Vita del Beato Bernardo Tolomei da Siena Fondatore della Religione di Monte Oliveto*; Venezia, Valvasene, 1645; 16°, pp. 234, ill.

PIETRO MARCELLINO ORAFFI (1613-1650), olivetano: *VITA DEL B. BERNARDO TOLOMEI FONDATOR DELL'ORDINE DI MONTE OLIVETO. Sotto la Regola di San Benedetto. Raccolta di tutti gli autori approvati, & articolati nel Processo per la di lui Canonizzazione*; Venezia, Giunti e Baba, 1650; 8°, pp. (24) 276, ill.

GREGORIO LOMBARDELLI (+ 1613), domenicano: *VITA DEL BEATO BERNARDO TOLOMEI SENESE, Abbate & Istitutore de' Monaci Olivetani dell'Ordine di S. Benedetto... Et hora data in luce da D. Bernardino Paccinelli Senese, Monaco di Mont'Oliveto*; Lucca, Paci, 1659; 8°, pp. (44) 178, ill.

BONAVENTURA TONDI (1631-1695), olivetano: *IL CIGNO DEL PARADISO*; Napoli, Porfile, 1683; 8°, pp. 187 (28), ill. Dello stesso Aut.: *Vita del Beato Bernardo Tolomei da Siena*, in "L'Oliveto Illustrato", Venezia, Giunti e Baba, 1684; pp.16-24, ill. e *NITRIA IN ACCONA*; Trevigi, Righettinum, 1693; 12°, pp. 248, 16, ill.

CARLO ANTONIO OLIVA (1658-1708), olivetano: *VITA B. BERNARDI PTOLOMEI CONGREGATIONIS OLIVETANAE FUNDATORIS*; Verona, de Merulis, 1699; 8°, pp. 85.

GERMANICO TOLOMEI: *VITA B. BERNARDI PTOLOMEI Congregationis Olivetanae Fundatoris...*; Siena, Bonetti, 1710; 8°, pp. (12) 308.

ALESSANDRO BOSSI (1706-1761), olivetano: *DELLA VITA DEL BEATO BERNARDO TOLOMEI Fondatore della Congregazione di S. Maria di Monte Uliveto...*; Bologna, della Volpe, 1746; 8°, pp. (18) 155, ill.

La statua di San Bernardo scolpita da Giuseppe Silini nel 1802 per la facciata della chiesa di San Cristoforo a Siena.
(Foto F. Lensini)

ANONIMO: *Ristretto della vita del Beato Bernardo Tolomei Fondatore de' Monaci Benedettini della Congregazione di Monte Oliveto*; Roma, Salvioni, 1823; 16°, pp. 44, ill.

JOSEPH TREICH: *Vie du B. Bernard Ptolémée Fondateur de la Congrégation des Bénédictins-Olivetains et Notice sur cette Ordre récemment établi en France*; Saint-Gaudens, d'Abadie, 1871; 8°, pp. IV, 150.

ANONIMO: *Vie du Bienheureux Bernard Ptolomée Fondateur de la Congrégation Bénédictine de Mont-Olivet par un moine privat*; Toulouse, L. Hébrail, Durand & Delpuech, 1878; 16°, pp. 92.

BERNARD MARECHAUX (1849-1927), olivetano: *Vie du Bienheureux Bernard Ptoloméi Fondateur de la Congrégation de N.-D. de Mont-Olivet de l'ordre de Saint Benoit*; Paris, Libr. De Saint -Paul, 1888; 8°, pp. XLVII, 298, ill. Trad. in italiano di T. Barbetti, Siena, San Bernardino, 1890. Ed. abbreviate in italiano e francese nel 1895, 1896, 1927 e 1948.

GIOVANNI BATTISTA REVELLI, canonico: *Il Cigno di Monteoliveto*; Savona, Soc. per la diffusione gratuita de' buoni libri, 1907. A. XXXIX – Disp. II; 16°, pp. 28.

MODESTO SCARPINI (1886-1964), olivetano: *Beato Bernardo Tolomei*; Roma, San Paolo, 1939; 8°, pp. 69.

CLETO CAMPOLI, olivetano: *Il Beato Senese Bernardo Tolomei Fondatore dei Benedettini a Monte Oliveto Maggiore*; Siena, Cantagalli, 1948; 8°, pp. 31, ill. Altro vol. dello stesso Autore: *Giovanni Bernardo Tolomei un benedettino uomo di Dio e del prossimo*; Matera, Montemurro, 1973; 16°, pp. 19.

ARMANDO DONATELLI, olivetano: *Giovanni Bernardo Tolomei un Cavaliere dell'Impero Padre di Monaci*; Rapallo, Canessa, 1967; 8°, pp. 125, ill. Altri edizioni dello stesso Autore: 1976, 1977, 1999.

STANISLAO MARIA AVANZO, olivetano: *Fratello Bernardo di Monte Oliveto. Bernardo Tolomei iniziatore e protagonista del Movimento Monastico Benedettino di Monte Oliveto*; Siena, Cantagalli, 1990; 8°, pp. 139, ill. Altro tit. dello stesso Autore nel 1999.

LUIGI GIOIA: *Bernardo Tolomei e lo spirito della famiglia monastica di Monte Oliveto*; Siena, Cantagalli, 2005; 8°, pp. 177 (testo in francese ed inglese). Lo stesso nel 2009 con il tit.: *San Bernardo Tolomei*.

Lo studio integrale di R.Donghi con il titolo: Il Beato Bernardo Tolomei nell'Archivio di Monte Oliveto Maggiore, in "L'Ulivo", a. XXIII – 2003, pp. 45-57.



Massimo Lippi, Statua di San Bernardo Tolomei, il giorno dell'inaugurazione nel piazzale antistante l'abside della Chiesa abbaziale di Monte Oliveto Maggiore (8-9-2009).



L'olivetano Don Vincenzo Renieri allievo di Galileo Galilei

di DON CELSO BIDIN, O.S.B. OLIV.

La presenza di Galilei a Siena nel 1633

Galileo Galilei il 23 luglio 1633 da Siena scriveva ad Andrea Cioli in Firenze "...fatta poi, per alcuni miei rispetti, nuova istanza dal medesimo S. Ambasciatore, fui rimesso qui in Siena, nell'Arcivescovado, dove sono da quindici giorni in qua tra gli inesplicabili eccessi di cortesia di questo Ill.mo Arcivescovo".

Tutti conosciamo che dopo la condanna Galileo non scontò la sua reclusione romana nelle prigioni del S. Uffizio, ma a Villa Medici, per gentile concessione del Papa, che presto lo autorizzò a prendere la propria villa "in luogo del carcere"; e in attesa dell'autorizzazione definitiva di poter raggiungere Firenze fu per sei mesi ospitato presso l'Arcivescovo di Siena Ascanio Piccolomini.

Fu probabilmente il Palazzo delle Papesse, a Siena, il luogo dove dal 9 luglio 1633 fu ospitato Galileo con amore e premure fraterne. Il bel plesso quattrocentesco divenne così anche un luogo di rilevante significato storico scientifico per tutta la città.

Teofilo Gallaccini, lettore di logica e matematica nello Studio Senese, nella sua opera *Monade Celeste o vero Trattato di Cosmografia*, oggi conservata manoscritta presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ricorda sei osservazioni telescopiche della Luna effettuate dalla loggia del palazzo nel mese di agosto 1633. Come riferisce Gallaccini, i presenti osservarono con Galileo "...il corpo lunare non haver la superficie eguale ed uniforme; ma essere simigliante alla Terra". L'episodio assume un particolare significato proprio perché successivo alla condanna galileiana.

La permanenza senese dello scienziato fu proficua anche sotto il profilo della fisica sperimentale. Come ricorda lo stesso Galileo a Elia Diodati in una sua lettera del 7 marzo 1634, "...in Siena in casa di Monsig. Arcivescovo (...) composi un trattato di argomento nuovo, in materia di meccaniche, pieno di molte speculazioni curiose e utili". Si tratta come sappiamo dei *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, pubblicati a Leida nel 1638.

Galileo rimase a Siena, sempre in regime di detenzione, fino al 15 dicembre 1633, ma in questo tempo si gettò a testa bassa in una discussione sulle cause delle trombe d'acqua, ammettendo l'esistenza del vuoto "...se non naturale, almeno violento.." e contraddicendo ad un altro principio cardine della fisica aristotelica: *l'horror vacui*, la ripugnanza della natura al vuoto.

Dalla città di Siena ci fu anche una denuncia anonima al Sant'Uffizio contro di lui e contro l'Arcivescovo Piccolomini per la condotta sconveniente tenuta a Siena, ma fortunatamente non ebbe alcun seguito.

La vita di Vincenzo Renieri

"Addì 30 maggio 1606 nacque in Genova, ed al fonte battesimale ricevette il nome di Gio. Paolo, che mutò in quello di Vincenzio entrando nell'Ordine Olivetano". Le «Familiarum Tabulae» dell'Ordine ce lo dicono a Roma nel 1623, dal 1624 al 1625 in Arezzo, dal 1626 al 1629 in Ascoli Piceno, dal 1630 al 1631 a Monte Oliveto, dal 1632 al 1633 a Siena, dove conobbe Galileo Galilei e poté anche assistere alle ricerche dello scienziato. Proprio in quel





Fra' Giovanni da Verona, Strumenti astronomici, Abbazia di Monte Oliveto Maggiore

secondo semestre del 1633, a Siena, fu di grande sostegno a Galileo, proprio quando egli iniziava l'ultimo decennio della sua vita.

Una tradizione vallombrosana vuole che lo stesso Galileo Galilei fosse stato avviato allo studio negli anni 1575-1578, presso i Vallombrosani di S. Trinita a Firenze e forse vestendo l'abito di novizio a Vallombrosa; è certo che molti monaci gli furono accanto con lettere di grande considerazione, soprattutto nelle vicende del suo processo, come il cassinese Benedetto Castelli e altri religiosi che furono devoti testimoni degli ultimi anni di vita del maestro.

Non fa meraviglia che lo studio dell'astronomia sia stato particolarmente diffuso nei monasteri: anche l'olivetano don Vincenzo Renieri, risiedendo a San Benedetto a porta Tufi di Siena, nel 1633, poteva contemplare gioiosamente la splendida tarsia astronomica della sfera armillare e dell'astrolabio che Fra Giovanni da Verona aveva intagliato nel 1515 per quello stupendo coro.

Grazie allo studio della matematica che il ventisettenne monaco olivetano aveva fino ad allora coltivato, in quel semestre del 1633 poté far parte della cerchia dei discepoli di Galileo. Infatti, sfogliando i volumi relativi agli amici e corrispondenti dello scienziato nella nota edizione curata da A. Favaro (Firenze, Barbera, 1890-1939), incontriamo anche il nostro Renieri e ne cogliamo il valore, dal momento che Galileo Galilei finì con l'affidargli tutti i materiali delle sue osservazioni e dei suoi calcoli sui Pianeti Medicei per definirne le tavole dei moti medi.

Con queste tavole però - abbiamo appena bisogno di dirlo - non hanno alcuna relazione le *Tabulae Mediceae secundorum mobilium universales*, che il giovane monaco diede alla luce in Firenze nel 1639. Il prestigioso incarico affidatogli da Galileo, che aveva anche pensato di mandarlo in Olanda per dimostrare agli Stati Generali di quel paese l'attuabilità della sua proposta in materia di determinazione della longitudine in mare, gli diede l'opportunità d'esser frequentemente ospite del maestro nella sua

villa fiorentina del Gioiello e di stringere una collaborativa amicizia anche con Vincenzo Viviani, forse il principale seguace di Galileo.

Da lungo tempo don Vincenzo aspirava alla lettura matematica in un pubblico Studio, ed intanto aveva dovuto contentarsi d'una privata in Genova. Mancato ai vivi il Peri e rimasta vacante quella di Pisa, con l'appoggio del principe Leopoldo de' Medici e di Galileo vi fu eletto nel 1640, e confermato nel 1644, con l'incarico aggiuntivo d'insegnare il greco, del quale era stato parecchi anni innanzi lettore nelle scuole del suo Ordine in Monte Oliveto. Mancò ai vivi il 5 novembre 1647.

Le sue carte furono trafugate e delle molte lettere scrittegli da Galileo ne sono pervenute fino a noi solo due - una di queste per via indiretta.

Le Opere

Basta leggere l'elenco delle opere di Don Vincenzo Renieri per constatare la sua buona cultura letteraria ed apprezzare l'acuta intelligenza scientifica per la quale gli fu conferita nel 1640, a Pisa, la stessa cattedra di matematica che avevano occupato Galilei e l'abate Castelli. In questo ambito poté incrementare la sua attività di ricerca e, nel 1641, sperimentare dalla torre pendente le leggi sulla velocità della caduta dei gravi, i cui principi erano stati enunciati da Galileo nei *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attenenti alla meccanica ed ai movimenti locali*, pubblicati a Leida nel 1638.

Lo stesso Galileo, dopo la perdita della vista, si giovò della collaborazione dell'abate olivetano, in particolare nella prosecuzione degli studi sui satelliti di Giove. Il giovane allievo, divenuto così depositario degli appunti e degli scritti del maestro collaborò con lui alla definizione e al perfezionamento delle tavole dei moti *degli astri medicei e delle effemeridi*, le tabelle che indicano l'ora in cui si verificano i principali fenomeni celesti.

L'opera scientifica più importante del Renieri fu edita a Firenze nel 1639 con il titolo:

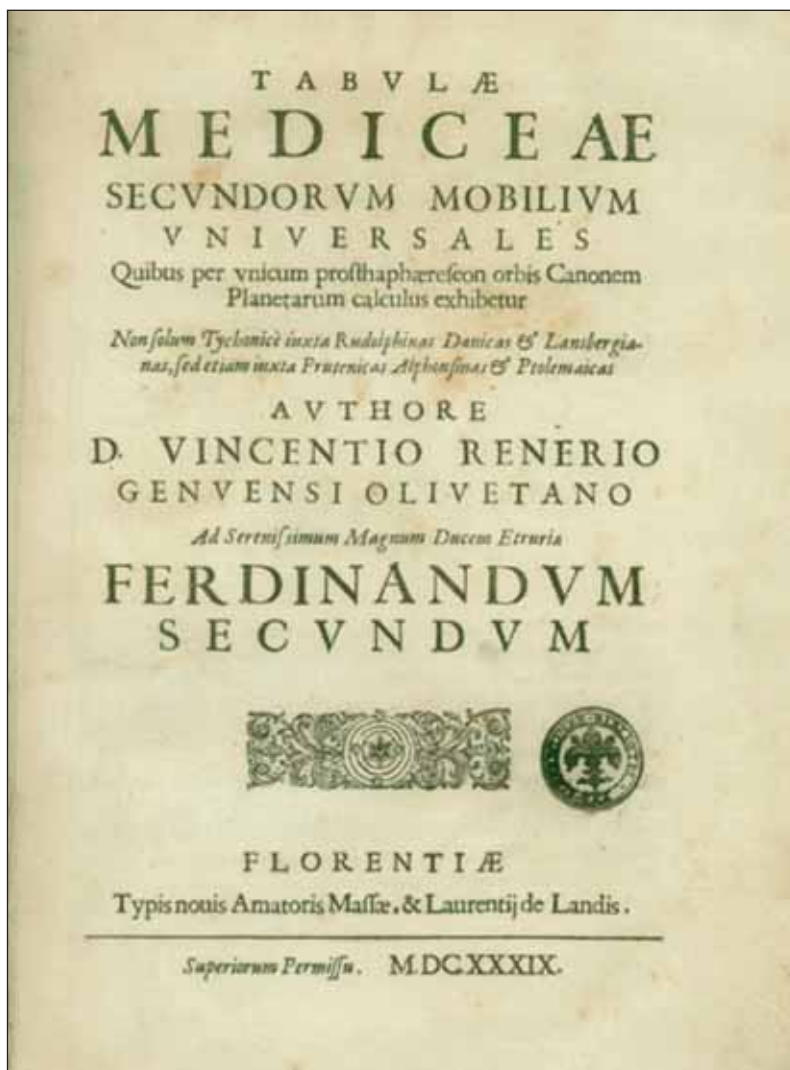
Tabulae medicae secundorum mobilium universales quibus per unicum prosthaphaerecon orbis canonem planetarum calculus exhibetur non solum Tychonice iuxta Prutenicas Alphonsinas Danicas et Lansbergianas sed iuxta Prutenicas Alphonsinas et Ptolemaicas.

Florentiae, Typis novis Amatoris Massae, & Laurenti de Landis. MDCXXXIX

Si tratta di un compendio di tavole numerico-astronomiche che aggiornano il complesso di tavole astronomiche compilate nei secoli precedenti. L'opera riveduta ed ampliata con nuove aggiunte - in particolare sulle eclissi di sole e di luna, nonchè sul movimento dei pianeti - fu ripubblicata nel 1647, l'anno in cui Renieri morì, col titolo *Tabulae motuum coelestium universales Serenissimi Magni Ducis Etruriae Ferdinandi II auspiciis primo editae et Medicae nuncupatae: Nunc vero auctae, recognitae.*

Non pochi motivi d'interesse offre pure l'elenco dei documenti riscoperti recentemente presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: 72 manoscritti che si riferiscono a studi ed a lettere del giovane monaco genovese. Tutte le opere sono state catalogate ed elencate in ordine cronologico con il titolo dell'*incipit*, così da ricordare in modo scientifico il suo lavoro e metterlo proficuamente a disposizione degli studiosi.

Da questo elenco, consultabile presso la Biblioteca fiorentina, sono stati estratti alcuni titoli di particolare interesse:



Anno 1635, *Adone: Favola tragica boschereccia.* (Firmato all'ill.mo Sig. Antonio Giulio Brignole Sale).

Anno 1639, *Tabulae medicae secundorum mobilium universales quibus per unicum prosthaphaerecon orbis canonem* (cit.).

Anno incerto, *Frammenti e calcoli astronomici.*

De triangulorum analisi.

Teoremi di geometria.

Della geometria pratica.

Trattato di Geometri Pratica

Frammento di geometria.

Prolusione ad un corso di matematica.

Prolusione al libro V di Euclide.

Frammenti e calcoli astronomici.

Trattato sulle fortificazioni.



Le Lupe gargolle del Palazzo comunale: osservazioni a margine di un restauro

di VERONICA RANDON

“Chi entri nel vasto salone terreno di Palazzo comunale a Siena, scorge vaga nell’ombra calata dalle nude volte, una forma di belva scagliarsi dal moderno piedistallo di pietra, contro l’invisibile preda, ululando, e involontariamente arretra davanti a quell’espressione potente della feroce anima medievale nel simbolo romano del Comune di Siena...” Con questa immagine di forte suggestione dantesca Adolfo Venturi nel 1923 apriva il suo importante intervento dedicato alle due lupe marmoree, site nel grande atrio del Palazzo Comunale, il cui recente restauro offre oggi un inedito spunto di studio ed approfondimento¹.

Provenienti dal registro sopraelevato della facciata dell’edificio, le due imponenti sculture fungevano originariamente, come ancora evidente dall’ampia scanalatura tutt’oggi visibile sul collo e sul dorso, alla raccolta e al deflusso delle acque piovane.

L’emblema della lupa che allatta i gemelli si lega alle mitiche origini di filiazione romana di Siena. Secondo la leggenda riportata nella quattrocentesca *Cronaca degli Aldobrandini* stilata dal fittizio “Tisbo Colonnese”, il più antico nucleo cittadino

sarebbe sorto infatti ad opera di Senio e Ascanio, nipoti di Remo che, in fuga dall’urbe, avrebbero portato appresso il palladio romano, assumendolo quale simbolo della città da loro fondata. Come tuttavia dimostrato da Roberto Guerrini e Marilena Caciorgna, grazie all’esame comparato di fonti letterarie ed esempi figurativi, i secondi sembrano in modo significativo precedere cronologicamente le prime, attestando pertanto una precedenza della tradizione figurale su quella scritta².

In un recente studio Silvia Colucci ha inoltre rilevato come, almeno a partire dalla fine del XIII secolo, si assista ad una progressiva proliferazione di esemplari lapidei di Lupe con i gemelli collocati su colonne o in prossimità dei fornicelli delle porte a sottolineare i punti di maggiore interesse del contesto urbano³. Lo stretto connubio tra Siena e il proprio emblema civico sembra tuttavia toccare nel corso del Trecento e dei primi decenni del secolo successivo il proprio culmine nella definizione del corredo scultoreo esterno del Palazzo Comunale, edificio simbolo per antonomasia dell’identità cittadina. Nonostante i manufatti attualmente osservabili *in situ* non corrispondano più agli originali, ma siano per la

¹ A. Venturi, *Giovanni Pisano e le lupe del Palazzo Pubblico di Siena*, in “L’arte”, XXVI, (1923), pp. 187-189, in part. p. 187. L’intervento sui due gruppi statuari trecenteschi, finanziato dal Soroptimist club di Siena, è stato condotto dalla restauratrice Laura Kraus nei mesi di ottobre e novembre dell’anno 2008.

² M. Caciorgna, R. Guerrini, *Imago urbis. La lupa e l’immagine di Roma nell’arte e nella cultura senese come identità storica e morale*, in *Siena e Roma*. Raffaello,

Caravaggio e i protagonisti di un legame antico, catalogo della mostra a cura di B. Santi e C. Strinati, (Siena Santa Maria della Scala Palazzo Squarcialupi 25 novembre 2005-5 marzo 2006), Siena 2005, pp. 99-118.

³ S. Colucci, ‘Columna quae lupa gestat in cacumine’: di alcune sculture senesi trascurate o dimenticate (secc. XIII-XVII), in: *Sacro e profano nel Duomo di Siena*, “Quaderni dell’Opera” (X-XI-XII), a cura di M. Lorenzoni, 2008, pp. 1-65.

maggior parte frutto di sostituzioni con copie effettuate nel corso dei secoli, appare infatti ancora immediatamente percepibile l'insistito ricorrere all'elemento della Lupa con i gemelli in connotazione esornativo-simbolica.

Oltre alle due fiere poste in origine 'sulle cantonate della Marcolina', è possibile difatti menzionare gli otto doccioni disposti sui due ordini del coronamento della Torre del Mangia, i due bassorilievi che fronteggiano l'emblema del Capitano del Popolo sulla lunetta del portale destro, opera di Agostino di Giovanni, e la lupa bronzea di Giovanni e Lorenzo di Turino, già sulla colonna antistante l'edificio, ed attualmente conservata presso il Museo Civico.

Tra tali effigi un posto di netta evidenza spetta, tuttavia, alle due frammentarie gargolle provenienti dalla porzione soprelevata del corpo centrale del palazzo, giustamente annoverate dalla critica tra le più precoci rappresentazioni della lupa senese in ambito cittadino.

La loro stretta correlazione iconografica e simbolica all'edificio per il quale sono state create è resa evidente dalla folta messe di figurazioni, che le vedono effigiate, contestualmente ad esso, nel corso dei secoli. Le due fiere, dalle membra smagrite e le fauci aperte protese in avanti, appaiono infatti già precocemente quali elementi caratterizzanti nella rappresentazione del palazzo realizzata verso il 1450 da Sano di Pietro nella *Predica di San Bernardino in Piazza del Campo* (Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana). La nitida visione dell'edificio comunale ne restituisce un'immagine altamente suggestiva, che evidenzia dettagli, oggi purtroppo perduti. Le Lupe sono poste su men-

sole aggettanti e presentano ancora integre le orecchie marmoree, allo stato attuale mancanti in quanto inserite come elementi a se stanti nell'incavo che ancora ne conserva gli alloggiamenti.

Tra le più antiche menzioni letterarie riferibili alle gargolle del Palazzo Comunale è possibile annoverare quella di Sigismondo Tizio che, nel suo *excursus* sulla costruzione dell'edificio, menziona: "[...] lupis marmoreis quattuor angulis ad pluviam aquam evomendam constituit [...]"⁴. Tale testimonianza appare estremamente preziosa, attestando come in origine i doccioni zoomorfi posti sulla porzione sopraelevata del palazzo non fossero due bensì quattro. Un prezioso avallo al dato fornito dell'erudito senese è mostrato da numerose immagini cronologicamente scalabili tra XIV e XVIII secolo ritraenti l'edificio, che, nella prospettiva della ripresa rispettivamente dalla destra o dalla sinistra, evidenziano oltre alle due fiere in facciata di volta in volta l'una o l'altra gargolla sulla porzione rialzata retrostante, prospiciente la Piazza del Mercato. Tra le più precoci si evidenzia quella offerta dalla miniatura sovrastante il capolettera del *Liber censuum* (Siena, Archivio di Stato) risalente al 1400, nella quale, come recentemente rilevato da Alberto Cornice e Ettore Pellegrini, le lupe gargolle della Marcolina appaiono già a pieno titolo tra gli elementi che identificano il Palazzo Comunale all'interno del contesto cittadino⁵.

Il prezioso repertorio relativo alle rappresentazioni dell'edificio pubblico offerto dai due studiosi consente, inoltre, di rilevare con buona approssimazione la presenza dei quattro esemplari almeno fino al termine del secondo decennio del XVIII secolo⁶.

⁴ S. Tizio, *Historiarum Senensium ab initio usque ad annum 1528*, B.C.I., ms. B.III.7, 1506-1528, p. 258

⁵ Cfr. R. Barzanti, A. Cornice, E. Pellegrini, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della città dal XIII al XIX secolo*, Città di Castello, 2006, p. 11.

⁶ Nonostante la cautela derivante dalla parzialità delle immagini esaminate e la maggiore o minore acribia con cui vi sono descritti gli elementi di arredo architettonico della facciata, che in alcuni casi vedo-

no completamente omessa la rappresentazione dei doccioni zoomorfi, è infatti possibile rilevare in stampe e dipinti la ricorrente visione delle quattro fiere araldiche almeno fino alla rappresentazione del *Corteo notturno in onore di Violante di Baviera* (doccione retrostante di destra) e del *Palio* (doccione retrostante di sinistra), entrambe realizzate dal calcografo romano Domenico De Rossi nel 1718. Cfr. *Ibidem*, pp. 261-266.



Lupa di sinistra



Lupa di destra

Benché non sia al momento possibile stabilire né l'anno preciso né le motivazioni che hanno determinato la rimozione dei due doccioni affacciati sulla Piazza del Mercato, potrebbe tuttavia essere ipotizzabile che l'usura del tempo e il lungo periodo di esposizione agli agenti atmosferici ne avessero compromesso a tal punto la statica da rendere rischioso il loro mantenimento *in loco*. A tale proposito si ricorda come il 2 febbraio 1717 una delle lupe di marmo poste sul coronamento della Torre del Mangia fosse caduta sulla sottostante cappella danneggiandone la copertura⁷.

Il forte indebolimento delle strutture che ancoravano le due sculture residue alla muratura è d'altronde descritta circa un secolo dopo all'interno di un'inedita relazione stilata dal provveditore Lorenzo Turillazzi che, soffermandosi in dettaglio sull'esame della lupa sovrastante la sala del Concistoro, la descrive "rotta in maniera che merita un pronto riparo per evitare qualunque sconcerto che ne potesse accadere sostenendosi presentemente col solo punto di appoggio del capo dei due putti che gli stanno sotto avendo rotte inclusive le gambe" e propone di munirla di "una armatura di ferro in parte simile all'altra, ma con una imbraca di più al corpo per sostenerla"⁸. La testimonianza di Turillazzi si rivela di particolare interesse in quanto attesta come agli inizi dell'Ottocento le due gargolle necessitassero di apparati di rinforzo atti ad evitarne il crollo.

Già in un'incisione su rame risalente al

1835 opera di Leon Gaucherelle resa nota da Alberto Cornice e Ettore Pellegrini è infatti possibile nitidamente distinguere come la fiera sulla destra sia solidamente ancorata alla facciata tramite un tirante, costituito da una catenella, fissato alla testa⁹.

La presenza degli apparati di rinforzo è confermata anche da raffigurazioni successive relative alla facciata del palazzo, in alcune delle quali è inoltre possibile notare l'inserimento di una struttura aggettante simile ad un rompitratta che, fissata alla muratura, interseca la catenella di sostegno circa verso la metà della sua lunghezza¹⁰.

Il reiterato ricorrere a soluzioni atte al consolidamento statico delle due fiere gocciolatoi, denota da parte del Comune di Siena un forte interesse alla conservazione delle sculture, divenute con il passare dei secoli da semplici complementi esornativi, parti integranti della facciata.

L'estrema consunzione dei due esemplari deve tuttavia aver suscitato vivo imbarazzo nell'amministrazione cittadina che, in nome del rinnovamento del patrio decoro propugnato dalla nuova estetica purista, attorno alla metà dell'Ottocento decide di rimuovere prima l'una e poi l'altra lupa, entrambe ormai estremamente deteriorate e strutturalmente instabili, e porre al loro posto altrettante repliche fedeli.

La prima scultura ad essere sostituita, secondo quanto è possibile estrapolare da una deliberazione del Consiglio Comunale del 1859, coincide con quella posta sul can-

⁷ ASS, Balia 224, c. 181. Come ricordato in una perizia conservata in due copie risalenti rispettivamente al 1926 (ASCS *Preunitario* 1268, cc. 343-344) e al 1927 (ASCS *Preunitario* 577, n. 23) le Lupe poste sul coronamento della Torre del Mangia a quella data necessitavano di un rifacimento ex novo "essendo quasi tutte in pezzi e malamente sostenute da debolissime imbrigliature". L'intervento di sostituzione è eseguito nel 1829, data che figura incisa nel travertino delle mensole che le sorreggono. Si veda in proposito L. Galli, *Sottile più che snella. La Torre del Mangia del Palazzo Pubblico di Siena*, Città di Castello 2005, pp. 59, 61 note 36 e 37.

⁸ ASCS *Preunitario* S76, n. 40, 22 agosto 1815

⁹ R. Barzanti, A. Cornice, E. Pellegrini, *Iconografia*

di Siena... cit, pp. 202-203.

¹⁰ Oltre che nella citata incisione di Goucherelle gli apparati di rinforzo sono nettamente distinguibili almeno nelle seguenti opere: Alessandro Maffei, *Veduta della piazza di Siena nell'atto della corsa del 16 agosto*, 1840 ca., incisione acquerellata, ubicazione sconosciuta; Alessandro Maffei, *Il Palazzo Pubblico*, 1845 ca., acquerello, Siena Biblioteca Comunale degli Intronati; Francesco Nenci, *Corteo del Palio per le nozze del granduca 1833*, 1849, tela, Collezione Banca Monte dei Paschi di Siena; Nicholas Marie Joseph Chapuy, *Piazza del Campo – Maison de ville*, 1850 ca., incisione litografica, collezione Comporti; André Durand, *Palais Municipal* 1862, litografia, ubicazione sconosciuta; tutte pubblicate in *ibidem*.

tone di sinistra. La folta messe di documentazione conservata presso l'Archivio storico del Comune di Siena permette non solo di attribuire la paternità della copia, attualmente *in situ*, ad Enea Becheroni, ma anche di seguire le tempistiche e il dibattito sotteso al delicato intervento.

Dall'analisi dei due relativi preventivi di spesa, rimessi dallo scultore, è infatti possibile evincere come la rimozione dell'esemplare trecentesco si possa far risalire ad uno stretto lasso temporale che intercorre tra il 6 e l'11 maggio 1853. L'incremento di spesa per il lavoro riscontrabile tra la prima e la seconda nota, emesse a soli cinque giorni l'una dall'altra, trova infatti giustificazione nella dichiarata possibilità da parte di Becheroni di aver potuto esaminare solo dopo aver fornito la prima stima "... le dimensioni della vecchia lupa, e il modo cui era tirata a perfezione, del che non aveva potuto fare esatta esaminandola da qualche distanza"¹¹.

La copia, eseguita con una sensibilità quasi mimetica, risulta già ultimata, benché non ancora collocata, nel luglio dell'anno successivo¹².

La documentazione fino a questo momento nota non consente invece di attestare con precisione il momento a cui risale la rimozione del secondo originale. La scultura risulta tuttavia già non più *in loco* nel gennaio del 1857, quando Leopoldo Maccari propone per l'esecuzione di una sua replica due scalpellini facenti parte della

propria bottega¹³. A seguito di un'indagine ricognitiva condotta per conto del Gonfaloniere di Siena è tuttavia lo scultore Angelo Fabbrini ad ottenere la commissione per la realizzazione della seconda copia, che dal 1860, dopo un contenzioso durato alcuni anni, andrà ad affiancare sul cantone di destra quella già eseguita dal Becheroni¹⁴.

Pur non conservandosi notizie precise circa la prima collocazione dei due doccioni trecenteschi nel periodo immediatamente successivo alla loro sostituzione, appare tuttavia estremamente probabile che essi debbano essere stati, almeno per qualche tempo, esposti in un luogo di facile accesso o comunque alla pubblica vista.

Nel 1873 infatti Edward Burne-Jones, in visita a Siena nel corso del suo ultimo viaggio in Italia schizza nel proprio taccuino, al di sopra di un suggestivo scorcio dei vicoli della città, l'inconfondibile profilo di una delle due Lupe gargolle¹⁵.

Depositati nel 1875, insieme ad altri frammenti erratici, presso il Museo dell'Opera della Metropolitana, dove risultano attestati da vari inventari, i due esemplari trecenteschi sono infine definitivamente trasferiti all'interno del Palazzo Comunale agli albori del Novecento, probabilmente in occasione della "Mostra dell'antica arte senese" del 1904, nella copertina del cui catalogo figura riprodotta, quale emblema dell'evento, proprio una delle due fiere¹⁶.

Esposte in occasione della rassegna

¹¹ ASCS, *Preunitario* XA, 14, busta 9, 1853. La prima nota di spesa rimessa da Enea Becheroni risale al 6 maggio 1853, mentre la seconda è pervenuta indirettamente tramite una sua menzione all'interno della relazione presentata al Gonfaloniere dall'Ingegnere comunale Giuseppe Cantini in data 11 maggio 1853.

¹² In una lettera scritta in data 30 settembre 1854 Enea Becheroni comunica ad Antonio Palmieri Nuti, Gonfaloniere del Comune di Siena, che la lupa in marmo è ultimata fin dal passato luglio e pronta per essere ritirata. ASCS, *Preunitario* XA, 14, busta 13, 1854.

¹³ ASCS, *Preunitario*, XA, 14, busta 13, 1857

¹⁴ Nonostante le sollecitazioni di Fabbrini infatti l'impegno della cifra occorrente per realizzare la copia è più volte rimandata a bilancio. Si veda in pro-

posito ASCS, *Preunitario*, Delibere 473 n.477 e 475; nn. 76 e 208.

¹⁵ La pagina del taccuino, attualmente conservato presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge è stata pubblicata da Attilio Brilli in *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma 1986, p. 268.

¹⁶ Si veda in proposito *Elenco degli oggetti d'arte antica di proprietà del Comune di Siena depositati nel Museo dell'Opera Metropolitana, a forma e colle condizioni stabilite dalla deliberazione della Giunta municipale de' 17 aprile 1875*, ASCS, *Postunitario*, cat. XVII, n. 3: Acquisti d'opere d'arte, musei, colonne storiche etc... [Spostato nel fascicolo relativo al 1894]. La documentazione relativa alla permanenza dei due gruppi scultorei è invece contenuta in AOMS, 100 (3019), 1871-1889, [12] Affari diversi: *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nelle gallerie dell'Opera della Metropolitana di Siena* (1883): "54. Due

all'interno del salone che attualmente da esse trae il proprio nome, la loro esuberante vitalità è precocemente sottolineata da Corrado Ricci, che le ritiene "due tra i più forti saggi della scultura senese del sec. XIV"¹⁷. Si deve tuttavia ad Adolfo Venturi il vero e proprio merito di aver imposto i due esemplari all'attenzione della critica. Egli, infatti, affiancandole alla *Lupa con i gemelli*, attualmente conservata presso il Museo dell'Opera della Metropolitana e a quella scolpita in rilievo su una delle colonne interne del portale del Duomo, ne propone l'attribuzione a Giovanni Pisano, pubblicando inoltre per la prima volta due immagini fotografiche, in cui è possibile riconoscere un allestimento dei gruppi statuari conforme a quello ancora in opera.

Trascurate in seguito, nonostante la prestigiosa segnalazione e a dispetto della collocazione tutt'altro che eccentrica, dalla maggior parte degli studi specialistici, la loro spiccata qualità esecutiva è stata rimarcata nei decenni centrali del Novecento sia da Augusto Rondini che da Pelèo Bacci che ne hanno accolto senza riserve l'illustre paternità¹⁸. Più cautamente in seguito Aldo Cairola e Piero Torriti, pur avvicinandole stilisticamente a Giovanni, ne hanno ricusato l'autografia riferendole alla sua scuola, mentre Maurizio Cordaro ne ha proposto la fattura da parte di maestranze con esperienza dei cantieri diretti dal grande scultore nella facciata del Duomo senese¹⁹.

Il carattere di marcata espressività dei

due esemplari, ancora percepibile nonostante il forte dilavamento delle superfici causato dalla secolare azione degli agenti atmosferici, sembra in effetti ad una prima analisi ben giustificare la loro dipendenza dallo stile del Maestro.

Sebbene, tuttavia, il sostrato giovanneo appaia ancora evidente nel forte modellato, la cui tensione traspare nella nervosa resa delle membra agili smagrite delle fauci aperte protese in avanti, i volumi netti e conclusi con cui sono definti i corpi dei gemelli e le superfici morbide non fortemente segnate dall'uso del trapano, di segno tendenzialmente opposto all'arte del grande scultore, riconducono i due esemplari ad un momento successivo al soggiorno senese di quest'ultimo scalabile tra il 1284 e il 1297.

Come ormai acclarato a partire dagli studi di Antje Kosegarten e successivamente precisato da quelli di Roberto Bartalini, infatti, gli orientamenti della scultura a Siena, dopo l'abbandono del cantiere della cattedrale da parte del Maestro, sembrano configurare, tra la fine del Duecento e i primi decenni del secolo successivo, una diversa linea di sviluppo che, in deroga e talvolta in aperto dissenso con i dettami giovannei, evidenzia nella statuaria il ricorso a soluzioni di chiaro equilibrio compositivo che si concretano nella polita tornitura delle superfici e nella definizione di volumi netti e immediatamente percepibili²⁰.

A questo momento stilistico rimandano

Lupe, scolpite in tutto rilievo. Ornavano gl'angoli del Palazzo Municipale"; *Catalogo del Museo di sculture antiche presso l'Opera della Metropolitana di Siena* (sec. XIX seconda metà): "77. Lupa di tutto rilievo, con Romolo e Remo lattanti, stava in un angolo della parte superiore del Palazzo Comunale, e serviva per condurre le acque pluviali. Assai danneggiata. [...] 144. Lupa di tutto rilievo con i due putti, Romolo e Remo. Ornava uno degli angoli della parte di mezzo del Palazzo Comunale, e serviva a gettare le acque. Lavoro del sec. XIV". Devo la cortese segnalazione degli inventari relativi al Museo dell'Opera del Duomo a Silvia Colucci.

¹⁷ C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra dell'Antica Arte Senese*, Bergamo 1904, p. 75.

¹⁸ Si veda in proposito A. Rondini, *Nuovissima guida illustrata di Siena*, San Casciano Val di Pesa 1932, p. 167 e P. Bacci, *Di alcune nuove indagini per Giovanni e Nicola Pisano (1248-1314)*, in *Documenti e*

commenti per la storia dell'arte, Firenze 1944, pp. 9-51, in part. pp. 29-30.

¹⁹ In merito ai pareri degli studiosi contrari ad un'attribuzione dei due gruppi scultorei a Giovanni Pisano si vedano: A. Cairola, *Siena. Il Palazzo Pubblico e il Museo Civico, guida al complesso monumentale* [testo Aldo Cairola, aggiornamento Mauro Civali], Firenze 1985, p. 28; P. Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada*, Firenze 1988, p. 61; M. Cordaro, *Le vicende costruttive, in Palazzo Pubblico di Siena: vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. Brandi, Milano 1983, pp. 61-118, in part. pp. 57, 131, 143 nota 165. Un'ulteriore valutazione sui due esemplari è inoltre fornita in P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 237.

²⁰ Si veda in particolare A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena, 1250-1330*, München 1984 e R. Bartalini, *La Madonna del convento delle cap-*

sia il modellato sintetico delle due fiere, appena attenuato dalle notazioni naturalistiche della rada peluria e dei denti acuminati, che i piani morbidi e appiattiti in superficie rilevabili sui lacerti ancora conservati del corpo dei gemelli.

Il parallelo più immediato per le due fiere appare, a tale proposito, e non solo per assonanza tipologica, la *Lupa marmorea*, già sulla sommità della colonna meridionale del sagrato della cattedrale senese e oggi conservata presso il Museo dell'Opera della Metropolitana. L'esemplare che, emblematicamente condivideva con i due doccioni una tradizionale attribuzione a Giovanni Pisano, è stato recentemente studiato da Silvia Colucci che, ne ha convincentemente proposto una datazione entro il primo quarto del Trecento²¹. Pur nella qualità sensibilmente meno sostenuta, essa infatti tradisce orientamenti stilistici comuni, giustificando anche per le due fiere provenienti dalla facciata del Palazzo Comunale una probabile cronologia entro i primi decenni del XIV secolo, come già ipotizzato da Antje Middeedorf Kosegarten, da Gian Lorenzo Mellini e più recentemente da Marilena Caciorgna e Roberto Guerrini²².

La stretta correlazione tra i due doccioni e la porzione dell'edificio comunale che li ha ospitati per secoli sembrerebbe rendere inoltre estremamente probabile che le due sculture fossero state realizzate, in un pro-

getto unitario, contestualmente alla sopraelevazione della facciata.

La documentazione relativa alle fasi costruttive del Palazzo Comunale per i primi decenni del Trecento risulta tuttavia purtroppo assai parca di indicazioni e talvolta di non facile interpretazione.

A tale proposito e fin troppo labile appare, in mancanza di riscontri certi sul materiale archivistico, l'ipotesi formulata da Maurizio Cordaro che, prestando fede ad una notizia fornita da Giugurta Tommasi, ha proposto, in deroga alla più corrente ipotesi che vedrebbe l'edificazione del torrione centrale già conclusa tra il 1297 e il 1298, una realizzazione per il sopraelevamento solo a partire dal 1326²³.

Mal sembra attagliarsi infatti ad una cronologia così alta il connubio a più riprese ravvisato dalla critica in entrambi gli esemplari scultorei tra una semplificazione formale di impronta ormai trecentesca e la persistenza di addentellati di impronta ancora marcatamente giovannea, che si configura maggiormente in linea con una loro plausibile datazione entro il primo quarto del XIV secolo.

Restituite finalmente grazie al recente restauro ad una più completa leggibilità le due lupe gargolle, dalla penombra della sala che tutt'oggi le ospita potranno ergersi, ancora per molti secoli a custodi fedeli dell'identità senese.

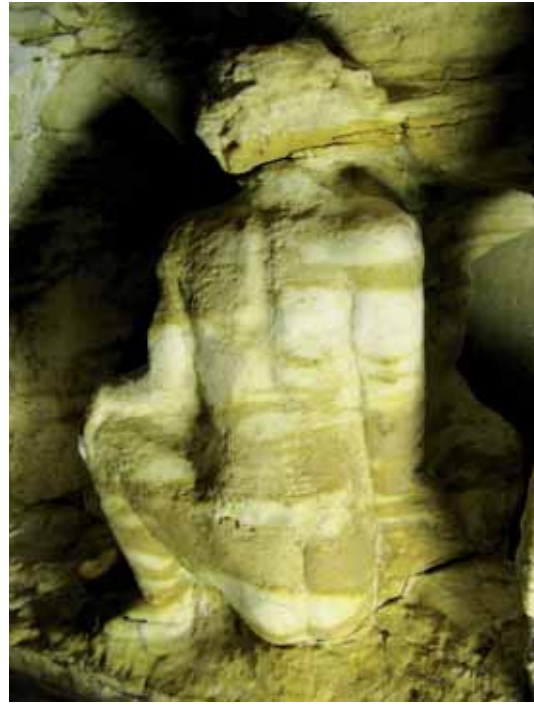
puccine e le reazioni senesi alla scultura di Giovanni Pisano, in R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 67-87.

²¹ S. Colucci, *Scultore senese*, Lupa con gemelli, 1300-1325, in "Siena e Roma... cit", p. 141 e S. Colucci, 'Columna quae lupa gestat in cacumine'...

cit, pp. 25-26.

²² A. Middeldorf Kosegarten, *Sieneische Bildhauer...cit.*, p. 1984, pp. 117-118; G. L. Mellini, *Giovanni Pisano*, Milano 1970, p. 178; M. Caciorgna, R. Guerrini, *Imago urbis. La lupa e l'immagine di Roma... cit.*, p. 105.

²³ M. Cordaro, *Le vicende costruttive...*, cit., p. 35.



LUPA DI SINISTRA

Particolari dei gemelli, prima (a sinistra) e dopo il restauro (a destra).



La lupa prima del restauro



LUPA DI DESTRA

Particolari di un gemello e di una zampa della lupa prima (a sinistra) e dopo il restauro (a destra).

Note sul restauro delle Lupe marmoree del Palazzo Pubblico di Siena

di LAURA MARIA KRAUS LEY

L'intervento di restauro sulle Lupe marmoree collocate all'interno di Palazzo Pubblico a Siena ha permesso il recupero storico-artistico di due opere che versavano in condizioni conservative alquanto precarie.

Sia la rimozione di alcune vecchie stuccature che lo svuotamento dell'interno dei canali di scolo, hanno contribuito, infatti, al cambiamento estetico-stilistico delle figure, che appaiono ora più snelle, slanciate e leggere.

Un documento del 1815 riferisce di un sopralluogo fatto ai tetti del Palazzo Pubblico, dal quale emerge uno stato di degrado tale delle due sculture, delle quali una risulta addirittura talmente frantumata da reggersi soltanto nel punto di appoggio delle teste dei gemelli "avendo rotte inclusive le gambe", da necessitare la messa in opera di un'armatura in ferro con conseguente imbracatura a sostegno di tutta la struttura.

L'analisi di questo documento rende possibile comprendere come i danni subiti dalle due Lupe siano stati provocati fondamentalmente dall'esposizione agli agenti atmosferici e consente di attribuire un significato a tutti i segni e gli elementi metallici ritrovati in più punti.

È quindi oggi possibile asserire che i frammenti metallici che si trovano inseriti nel marmo fanno parte delle armature ottocentesche poste a sostegno delle figure a causa della loro precaria stabilità.

Verso la metà dell'800 le sculture furono rimosse dalla facciata, e dopo una permanenza presso il Museo dell'Opera del Duomo, riportate al Palazzo Comunale per essere esposte alla Mostra dell'antica arte senese. È ipotizzabile che a questo evento siano ricollegabili sia i pesanti restauri con rifacimenti grossolani in gesso-scagliola sulle zampe e su altri punti dove il modellato si era eroso, che i riempimenti dei canali interni con mattoni e malta-cemento per voler annullare la funzione di "grondaia", poiché non più espletata.

L'obiettivo principale del restauro è stato il recupero estetico.

Entrambe le figure erano, infatti, talmente sporche da non riuscire a capire il tipo di materiale usato, soprattutto per la lupa sinistra, il cui collo sembrava completamente rifatto in cemento. Solo dopo la pulitura è stato possibile individuare con chiarezza che il genere di pietra usato è il marmo della Montagnola.

Entrambe le lupe sono state ricavate da due blocchi unici di marmo della Montagnola, uno più compatto e quindi meno danneggiato, con numerose venature gialle ben evidenti e l'altro meno compatto perciò molto danneggiato, con venature più chiare di color rosato-giallo.

Molteplici fattori hanno contribuito al degrado delle sculture. È ben noto che il taglio del blocco di marmo al momento dell'estrazione alla cava e la sua successiva lavorazione, in orizzontale e/o verticale, possono influire nella futura conservazione dell'opera. Inoltre l'ulteriore esposizione agli agenti atmosferici contribuisce alla maggiore o minore sfaldatura della pietra, come anche l'insidiarsi dell'acqua piovana all'interno di una venatura naturale che può provocare a lungo andare il distacco del frammento interessato.

STATO CONSERVATIVO:

Lupa destra.

Dati storici indicano che questa scultura era collocata sul lato sinistro della facciata, dalla parte della Sala del Concistoro, come supportato dal riscontro di alcuni elementi riemersi durante l'intervento: segni di degrado e dilavamento, formazione di croste nere, ecc, che indicano un'esposizione maggiore agli agenti esterni su un lato della figura piuttosto che nell'altro.

Queste differenze conservative sono state causate dalle condizioni climatiche generate dall'orientamento geografico verso Nord della facciata del Palazzo Comunale.

La lupa è stata ricavata scolpendo un unico blocco di marmo della Montagnola, ad esclusione delle orecchie e del tronco di sostegno sotto al petto (forse non originale in quanto realizzato con un altro tipo di marmo).

Il blocco di marmo è di colore bianco-avorio con venature rosate sottili ed altre, più spesse, di un caratteristico colore giallo-ocra. Tutta la "groppa" dell'animale è stata svuotata con la subbia (scalpello a punta che lascia caratteristiche striature-scanalature), al fine di creare un canale di scolo per far defluire le acque piovane provenienti dalla facciata. Sono evidenti, inoltre, anche i segni dello scalpellino a taglio e della gradina in zone ben definite del modellato: sotto il collo, sulle zampe e nella zona delle mammelle.

Purtroppo le condizioni conservative del materiale non sono buone a causa delle gravi lesioni causate dagli agenti atmosferici, ben visibili già nell'Ottocento al tempo della rimozione dalla facciata. La superficie del marmo appare molto consunta, dilavata, e segnata da innumerevoli incavi, scaglie, lacune, dovute alle numerose cadute di materia. Grandi porzioni di modellato sono infine andate perdute: la coscia posteriore della lupa, la maggior parte degli artigli, la gancia e la pancia del bambino (dove si può osservare un vecchio pernio per l'aggancio del tassello), ecc.

Lo strato di sporco superficiale era costituito principalmente da spore di alghe "morte". Le spore delle alghe quando sono vive hanno un colore verde molto intenso ed hanno bisogno sia di luce, che soprattutto di umidità, condizioni ideali riscontrate nell'esposizione a Nord della facciata. Una volta musealizzate le opere, le alghe, ormai prive di sole ed umidità, hanno perso il loro nutrimento e sono morte diventando nere. Purtroppo l'alga è un microrganismo vivente che riesce a penetrare in profondità, all'interno della struttura cristallina delle pietre, ed avendo il marmo una microcapillarità elevata ha facilitato l'insediamento e la proliferazione dell'alga stessa.

Per eliminare il più possibile la presenza delle spore, sia in superficie che in profondità, è stata eseguita una pulitura con acqua ossigenata a 130 volumi, lasciandola agire fino a completa evaporazione, e risciacquando successivamente abbondantemente con acqua distillata.

Nella zona sottostante la pancia dell'animale si erano, inoltre, formate alcune croste nere, non essendo raggiunta quella parte dal dilavamento degli agenti esterni.

Dopo l'intervento di pulitura è stato possibile individuare le zone rifatte, stuccate e rimaneggiate nel corso di operazioni di ordinaria manutenzione. La zampa anteriore destra era tenuta insieme da vari fili di ferro molto spessi e da una stuccatura grossolana realizzata con una malta cementizia, applicata senza alcun criterio estetico.

Il canale interno era inoltre coperto e riempito di mattoni solo per metà del corpo e per l'altra metà vuoto. Sotto ai mattoni è stata scoperta una grossa staffa di metallo (rame) che percorreva quasi tutto l'interno dello scolo, e che con tutta probabilità faceva parte della struttura costruita ai primi dell'Ottocento come rinforzo strutturale. A questa armatura, o al suo ancoraggio, sono sicuramente da riconnettere anche gli altri punti metallici inseriti nel marmo.

Sono infine venute alla luce considerevoli porzioni di modellato rifatte con una malta cementizia, che, riprendendo mimeticamente gli elementi mancanti, sono state mantenute nella coscia, nelle zampe, negli artigli, nelle mammelle, e nella parte retrostante, che ora non possiamo vedere, ma che è stata visionata in parte durante il restauro.

L'operazione di stuccatura è stata condotta principalmente tenendo conto dell'effetto estetico. Essendo infatti le sculture musealizzate, e non subendo più pertanto gli effetti devastanti degli agenti esterni (nel qual caso si tende a stuccare tutte le fessure, incavature, ecc, esistenti sulla superficie per evitare l'insidiarsi degli agenti stessi), l'operazione di stuccatura è stata limitata a chiudere le lacune più evidenti e deturpanti per ripristinare una visione più omogenea.

La patinatura con colori alla caseina ha inoltre reso le integrazioni meno visibili e di aspetto molto più simile al marmo.

Come protezione finale è stata applicata la cera microcristallina diluita al 5%.

Lupa sinistra:

In migliore stato conservativo rispetto all'altra, la figura è stata eseguita scolpendo un unico blocco di marmo della Montagnola di colore bianco-ocra, con spesse ed evidenti venature di giallo ocra molto intenso, che rendono difficoltosa la lettura di certi particolari del modellato.

Anche in questa scultura le orecchie ed il tronco di sostegno sono gli unici elementi scolpiti separatamente dal blocco.

In questo caso il materiale costituente si presenta in condizioni migliori, anche se i segni del dilavamento sono ben evidenti soprattutto nella groppa, nella coscia, nelle zampe e negli arti-gli.

Il danno maggiore riscontrabile sulla scultura era la grossa stuccatura in cemento che ricopriva tutto il collo, considerevole a tal punto da far sospettare un totale rifacimento del brano anatomico dell'animale con questo materiale.

Nel corso della definitiva rimozione dello strato cementizio e della conseguente pulitura, è stato tuttavia possibile rilevare con sollievo che il collo originale in marmo era intatto e si trattava soltanto di una sottile stesura applicata per uniformare le fratture createsi in precedenza. Con tutta probabilità questi danni sono stati "restaurati" con un ampio utilizzo di cemento, sistema alquanto grossolano, ma ritenuto all'epoca molto valido, che bene giustifica la grande quantità di questo materiale stesa sia superficialmente, che all'interno del canale di scolo all'altezza della testa. Analizzando gli elementi riscontrati nella testa stessa della lupa possiamo dedurre come questa si trovasse in condizioni di vero pericolo di distacco, tale da giustificare l'inserimento di un gancio all'interno della bocca al quale era stato arrotolato un filo di ferro molto spesso a sua volta ancorato ai mattoni inglobati nella malta.

Questo rinforzo, atto a scongiurare il pericolo di crollo, ha tuttavia reso impossibile l'eliminazione totale del cemento in quel tratto del canale di scolo, in quanto le vibrazioni causate da qualsiasi strumento usato per rimuoverlo avrebbero provocato il distacco dei frammenti tenuti insieme esclusivamente dal cemento e, di conseguenza il distacco totale della testa.

Anche in questo caso lo sporco superficiale era costituito dall'abbondante presenza di spore di alghe morte, la cui pulitura, ha permesso di individuare le zone integrate, stuccate e rimaneggiate in precedenza in operazioni di ordinaria manutenzione.

Estese porzioni di modellato, individuabili nell'artiglio della zampa destra anteriore, nella zampa sinistra anteriore, in tutta la superficie della coscia destra (l'unica oggi visibile), in alcune mammelle e nella parte superiore della testa, erano state, infatti, rifatte completamente usando gesso-scagliola, probabilmente in occasione della mostra del 1904.

Il canale di scolo di questa figura era totalmente coperto e riempito, al punto che l'animale aveva subito una mutazione estetica. Con lo svuotamento il suo profilo appare oggi più slanciato e scattante.

Né al suo interno né sulla superficie del marmo sono stati riscontrati elementi metallici, all'infuori di un dado di ferro inglobato nella parte frontale del muso.

Dopo la pulitura sono inoltre risultati più evidenti i punti di ancoraggio ed i graffi del compasso utilizzato per eseguire la quadratura della scultura, che rivelano il processo seguito da Enea Becheroni per la realizzazione della copia, che attualmente sostituisce l'originale sulla facciata.

Le stuccature in gesso-scagliola esistenti sono state mantenute e, con l'aggiunta di stucco a base di cellulosa, uniformate con il marmo circostante. Altre nuove stuccature sono, infine, state eseguite per chiudere fessure, lacune, fratture e tutte quelle zone esteticamente deturpanti, che disturbavano la lettura omogenea dell'opera.

La patinatura con colori alla caseina ha permesso di mimetizzare al massimo sia le vecchie che le nuove stuccature.

Come protezione finale è stata applicata la cera microcristallina al 5%.

Villa La Suvera

di ANTONELLA FESTA

La villa-fortezza de La Suvera a Pievescola, nel comune di Casole d'Elsa presso Siena, pur annoverata tra le più monumentali ed interessanti architetture civili toscane, è stata ed è tutt'ora oggetto di studi parziali (brevi articoli senza l'ausilio di un rilievo scientifico e di una opportuna indagine archivistica), bisognosi di approfondimento e revisione.

La villa è stata infatti frequentemente riferita all'opera di Baldassarre Peruzzi. Tale attribuzione si è tuttavia basata esclusivamente sull'analisi stilistica del monumento, e non è stata mai confermata da documenti d'archivio e da più approfondite ricerche sul monumento.

Immersa nel verde della natura circostante, La Suvera è sita alle pendici ovest della Montagnola senese, in un territorio fervido di testimonianze storiche e artistiche. La presenza dell'antica via Francigena (via percorsa da pellegrini e mercanti d'Olttralpe), che solcava in epoca medievale la Val d'Elsa come principale asse viario dell'intera regione, portò la fioritura culturale dei centri che gravavano in prossimità di questo percorso.

La scenografica immagine di questi luoghi esalta il Castello della Suvera con la sua imponente mole squadrata e le due torri, quasi sovrastando l'intero circondario dei boschi della Montagnola. In questo territorio si avverte un contrasto tra le forme semplici e geometriche dei verdi pascoli e le folte macchie boschive che nascondono testimonianze artistiche di notevole pregio, quali l'antica pieve di Pievescola, nota un tempo come Pieve d'Ascola.

L'immagine primitiva di questi luoghi doveva essere rappresentata da un probabile centro templare alla Suvera, dall'abbazia di San Galgano e dalla Magione di Poggibonsi. Esiste infatti un legame tra le sorti dell'Abbazia di San Galgano e il Castello della Suvera, a cominciare dalla richiesta di convalida di sequestro dei beni dell'abbazia, da parte di papa Giulio II, alla città di Siena, che si tramutò nella controversia risolta con la donazione del Castello, al medesimo papa, come vedremo più avanti.

In origine nel luogo dell'attuale villa sorgeva fin dal X sec. una rocca fortificata di cui si ravvisano ancora oggi alcune tracce relative alla costruzione e una antica cisterna. Sembra da alcuni studi che la rocca, caduta in rovina, venne ricostruita verso il 1100.¹

Secondo la leggenda, all'epoca, il territorio di Pievescola apparteneva alla contessa Ava Matilde de' Franzesi, un personaggio di origine salica discendente da Clodoveo, primo re di Francia. Detta anche la Regina di Montemaggio, dal nome del monte del suo antico palazzo, ella fece costruire molti castelli, tra cui la Suvera che prese il nome della Sovrana, forse derivante dal francese antico.

Ma la prima memoria documentata del Castello de La Suvera risale al X secolo ove si apprende che i residenti della Sughera o Sugherella appartenevano ai conti dell'Ardenghesca. A quel tempo, infatti, il territorio era sotto il dominio degli Ardengheschi (discendenti di Ardengo conte palatino di Carlo Magno) e si esten-

¹ L. Cimino E. Gissi Ponzi, V. Passeri, *Casole d'Elsa e il suo territorio*, Comune di Casole D'Elsa, (a cura di

Lea Cimino E. Gissi Ponzi, V. Passeri) 1988.



deva dalla Val d'Elsa alla valle della Merse, inclusa l'intera Montagnola senese. Dominata da questa famiglia era anche la Badia Ardenghesca o di San Lorenzo al Lanzo, sotto Civitella di Pari, che fu donata, con privilegi papali, al castello della Suvera con la chiesa e i beni di Sant'Andrea della Sugherella nel 1194.

Ma la prima memoria documentata su La Suvera, detta anche "Castellaccia" come sede di una corte e, quindi, sede di un castello, si trova in un atto del monastero di Sant'Eugenio, vicino Siena, risalente al 1138.² Nel 1216 il castello era già sottomesso a Siena, ma nel 1239 si trovò in attrito con la città, poiché il comune pretendeva di far pagare il dazio ai cittadini senesi che vi possedevano dei beni. Nel 1267 il Comune di Siena inviò due messi per far prestare agli abitanti giuramento di fedeltà. Gli abitanti si opposero e, circa un anno dopo, quando il castello apparteneva alla famiglia Saracini, Siena fece distruggere la fortezza.³

Non risulta che il castello sia stato subito ricostruito se non nel 1382, quando gli abitanti della Suvera e di Pietralata chiesero al Comune di Siena di fortificarsi nel "castellano" della Suvera.⁴

Nel 1339 la comunità faceva parte del vicariato e del distretto di polizia di Mensano. Non se ne hanno altre notizie fino a quando entrò in possesso dei Chigi della Rovere⁵, dando luogo ad un divertente retroscena che di seguito raccontiamo. A quel tempo si era diffusa una convinzione, in realtà errata, che Giulio II fosse un discendente della famiglia senese dei

Ghiandaroni, antichi proprietari del castello della Suvera, cosicché il papa volle approfittarne. Sapendo che il Magnifico Pandolfo Petrucci teneva molto ad ingraziarselo, nel 1507, senza troppi complimenti, gli fece sapere che avrebbe molto gradito la restituzione dei suoi possedimenti.

Nel 1508, Pandolfo Petrucci, a nome della signoria di Siena, donò, dopo aver acquistato da Aliprando Saracini e Cristoforo Chigi, il castello e l'intera tenuta a papa Giulio II, che si dimostrò estremamente riconoscente alla Repubblica senese dichiarandosi cittadino di Siena.

Poiché Sigismondo Chigi, che, insieme a Alessandro Saracini era proprietario della villa, aveva ceduto la sua quota alla Repubblica a bassissimo prezzo, il papa gli si dimostrò molto riconoscente e gli concesse di assumere il nome Della Rovere, di fregiarsi del suo stemma, di cibarsi di latticini nel periodo quaresimale, di conferire la laurea di dottore e professore di teologia, filosofia, legge e medicina e l'autorizzazione a legittimare figli naturali.

Giulio II non si mostrò, però, completamente riconoscente alla Repubblica di Siena quando, all'indomani di calorosi ringraziamenti immediati per la donazione della villa, nel 1512, si accordò segretamente con l'imperatore Massimiliano per vendergli la città, vendita poi sfumata per l'improvvisa morte del pontefice (1513).

Morto Giulio II, la splendida tenuta passò al padre Nicola della Rovere che la rivendette a Nicola di Sigismondo Chigi il 24 luglio del 1534 per 6600 ducati.⁶ Dal

² ASS Dip. Monastero S. Eugenio, 1137; Cfr.: L. Cimino E. Gissi Ponzi, V. Passeri, cit.

³ ASS. Bicch., 40 c.40.

⁴ ASS. Cons. Gen 191, c.98.

⁵ Archivio Chigi, n. 17285/9 "Memorie sopra Porto Ercole e la contea della Suvera" 1514. Trascrizione del testo: " Possiede anche la famiglia dei Chigi nel distretto di Siena la contea della Suvera li beni della quale poi venderono alla repubblica che ne fece dono a papa Giulio II per ricordanza del dominio che vi ebbero...suoi antenati come attesta il Malavolti nella dett parte del terzo lib. 7 fol. 115 sotto l'anno 1507...si può vedere da una deliberazione del collegio di Balìa sopra la cessione dei beni che ella disegnò di fare a papa Giulio II i quali dicendo essere stati anticamente

te dè conti Castello della Suvera di casa Ghiandaroni, onde traeva origine il papa, convoleva egli restituire, da indizio che fussero stati tolti come in verità fossero à suoi progenitori. Et era la Contea del castello e fortezza della Suvera nel Contado di Siena della famiglia antica dei Ghiandaroni et essendosi per la varietà dei tempi e le molte vicissitudini dei Cittadini nel tumultuare una famiglia con l'altra trasferita in altre persone, comprò la Balìa, essendo il Castello e la Fortezza disfatti, le possessioni di quella contea da Alessandro Saraceni e da Mariano Chigi e per mezzo di Domenico Placidi ambasciatore senese in Roma in nome della repubblica le restituisce con autentiche scritture a sua Santità".



Fig. 2 Il fronte principale della Villa.

valore della villa si può dedurre che a quel tempo essa fosse terminata più o meno nelle forme attuali, dal momento che viene descritta allora *con il palazzo, le case, fortezze, edifici, selice, boschi, terre colte, vineate, olivate e prative*: era perciò un vero e compiuto complesso agricolo.⁷

Non si ha notizia precisa circa la data in cui il castello venne trasformato in villa. Secondo un autorevole studio, il castello venne trasformato nelle forme attuali prima di ritornare di proprietà dei Chigi (1534).⁸ Ma la trasformazione potrebbe essere avvenuta ancora prima, ossia quando apparteneva a Giulio II. Siamo, comunque, più propensi ad ipotizzare che la trasformazione in villa, attraverso l'ampliamento di un corpo a squadra, maggiore di quello preesistente e comprendente portico con due logge sovrastanti, sia stata com-

missionata dai Chigi, appena rientrati in possesso della villa.

Sappiamo, peraltro, da Annibale Petrini che la Suvera venne assediata e abbattuta durante le lotte tra Siena e Firenze nell'ottobre del 1554⁹. Ma non sappiamo se i danni furono ingenti, certo è che un intervento di restauro fu evidentemente necessario dopo l'invasione, come dimostrano anche l'analisi stilistica di molti elementi decorativi, soprattutto del salone al piano nobile e delle logge. Di fatto la parte antica venne restaurata e inglobata nella nuova costruzione (tutta l'ala sud-est) composta di un corpo a squadra con un portico e due logge sovrapposte su due lati ideate per colloquiare ininterrottamente con la natura circostante.

La grande ricchezza decorativa e architettonica che caratterizza tanto sia l'inter-

⁶ Archivio Chigi, 17286, fasc. 10-1534 "Acquisto della Castellaccia, fatto da Mario, Pandolfo, Augusto, Alessandro, Alfredo e Sigismondo Chigi, figli di P. Sigismondo Chigi e di Sulpizia Petrucci".

⁷ I. Belli Barsali, *Baldassarre Peruzzi e le ville senesi del Cinquecento*, San Quirico d'Orcia, 1977, p. 64.

⁸ Ibidem, 64.

⁹ ASS, Balia 773, n.81.



Fig. 3 Loggiato del piano nobile della facciata principale.

no che l'esterno, viene attribuita stilisticamente a Baldassarre Peruzzi, architetto ufficiale dei Chigi, che lasciò una profonda e duratura impronta sull'architettura civile locale, a cui vengono attribuite diverse ville senesi.

Ne La Suvera si avvertono, infatti, dei caratteri riconducibili allo stile dell'architetto senese come l'eccentricità del portico e delle logge collocate verso l'ala più antica e le scale poste sulla sinistra che si aprono sul portico e sulle logge, come nelle ville Tuti e l'Armena attribuite al Peruzzi.

Così anche la leggerezza strutturale del doppio ordine di logge e la sovrapposizione tipicamente peruzziana degli ordini toscano-dorico-ionico. Inoltre le decorazioni a grottesche negli affreschi dei soffitti interni e nelle volte del loggiato sono un motivo caro al Peruzzi, che ritroviamo in altre opere dello stesso.

È quindi possibile ipotizzare che Peruzzi, architetto dei Chigi (che riacquista-

no la villa nel 1534), possa aver dato degli spunti per il progetto della Suvera, dal momento che egli è documentato a Siena tra giugno e dicembre di quello stesso anno.¹⁰ I lavori potrebbero essere stati seguiti da un suo allievo-collaboratore e proseguiti anche dopo la morte del maestro (1536). Ciò spiegherebbe anche perché, mentre l'impianto planimetrico è attestabile al Peruzzi, i dettagli decorativi, a nostro parere, sono invece più tardi.

Circonda la villa un giardino dai caratteri tipicamente rinascimentali di cui tutt'oggi si ravvisano tracce come la peschiera. Questa rappresenta un elemento che contraddistingue il giardino peruzziano. Il giardino, come forse voleva il suo ideatore, è perfettamente integrato con il territorio circostante sia spazialmente che funzionalmente e mediante l'apertura di logge instaura un dialogo aperto con la valle che lo fronteggia. Ciò ricorda molti esempi di giardini rinascimentali che dialogano con il

¹⁰ G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'Arte senese*, III, Siena 1856.





Fig. 5 Particolare del portale del loggiato al secondo piano.



Fig. 6 Particolare del portale ionico più antico presente nella villa (posto sul fronte sinistro, rispetto la facciata principale della villa).



Fig. 7 Particolare del peduccio del medesimo loggiato al piano nobile.



Fig. 8 Particolare della base della parasta del loggiato al piano nobile.



Fig. 8 Particolare del capitello ionico della parasta del loggiato al secondo piano.



Fig. 9 Particolare del capitello della parasta dello stesso loggiato al piano nobile.

contesto in cui si aprono, quali: il giardino pensile del palazzo Piccolomini a Pienza che fronteggia la valle dell'Orcia, il cortile-giardino del palazzo Ducale di Urbino che, attraverso le grandi aperture finestrate, si rivolge al fronteggiate Mercatale, ed il giardino pensile del convento di Santa Chiara in Urbino, che guarda, al di là della vallata: il contesto verdeggiante dove spicca, dominando, il convento di San Bernardino.

Inoltre, di grande interesse storico-artistico è anche l'attigua cappella cinquecentesca successivamente dedicata a San Carlo Borromeo. Solo un documento, una visita pastorale del 1664, fa una breve descrizione della cappella e ne denuncia un buono stato di conservazione.¹¹ Di essa, purtroppo, sappiamo soltanto quando venne completamente restaurata nelle forme attuali, ossia nel 1751, per volontà del patrizio senese Bernardino Peretti, allora proprietario della tenuta. A dirigere tali lavori fu il senese Benvenuto Viligiardi.

Nel 1798, il 26 maggio, un terremoto danneggiò gravemente la villa tanto che nel 1800 venne restaurata completamente.

La villa fu poi ereditata dai Fortini e in seguito venduta ai Borghesi Bighi per poi passare a Luchino Visconti. Oggi è di proprietà del marchese Ricci-Parracciani che la conserva degnamente.

Descrizione

L'impianto tipologico è costituito da una forma ad "L" creatosi dall'unione di un corpo medievale, longitudinale, detta "la torre" terminante con muro scarpato (fig. 1) che avanza rispetto la facciata principale e da un corpo rettangolare aggiunto nel Cinquecento.

Il corpo longitudinale, che ricorda la tipologia di casa torre medievale con l'angusto corpo scala ancora in uso, è costituito di pietre squadrate con piccole aperture finestrate tagliate irregolarmente, presenta il

fianco lungo chiuso, e un muro scarpato terminante con una cornice modanata a toro, come nella villa-fortezza di Santa Colomba e nelle architetture fortificate di ascendenza peruzziana. La superficie muraria al di sopra del toro, cambia il suo impaginato. Qui, a differenza della parte basamentale, si ravvisano tracce di intonaco e evidenti segni costrutti come le buche pontate. Lungo i fianchi lunghi del corpo longitudinale vi sono aperture finestrate a vari livelli, che rendono l'impaginato murario caotico e di difficile lettura. Le finestre sono tagliate nel muro e prive di qualsiasi ornamento e cornice. Solo una finestra del primo piano (lato d'angolo con facciata principale) è incorniciata da conci regolari in travertino e terminante con arco a tutto sesto (fig. 5). Il lato che confina con il loggiato presenta, in corrispondenza dei due livelli del marcadavanzale dei due piani loggiati, una cornice liscia molto semplice in travertino. Questa, partendo dall'angolo di confine con il corpo cinquecentesco, termina bruscamente dopo due metri senza proseguire lungo tutto il prospetto. La facciata opposta risulta ancora più complessa di quella appena descritta. Ciò è dovuto anche alla differenza di quota stradale su cui poggia. Il toro basamentale, infatti, a seguito di questo dislivello, scende bruscamente in prossimità della leggera curvatura dell'angolo contrassegnata da conci squadrate. All'altezza del marcadavanzale del secondo piano corre la cornice semplice in travertino già registrata in precedenza ed inizia il suo percorso proprio in corrispondenza dell'angolo descritto. Sul sottotetto, un'altra cornice identica alle precedenti cinge tutto l'edificio. Sopra la cornice si aprono piccole finestre rettangolari.

Il lato corto del corpo medievale è invece contraddistinto solo da una fila di finestre centrali, che vanno gradatamente diminuendo in verticale di dimensione. Esse sono incorniciate da conci in travertino.

¹¹ ACP, *Unità archivistica* n. 185 (1631-1667).

Il corpo cinquecentesco è invece caratterizzato dall'eccentricità del portico e delle logge collocate verso l'ala più antica e dalle scale a doppia rampa poste sulla sinistra (rispetto la facciata) che si aprono sul portico e sulle logge stesse (come nella maggior parte degli edifici senesi e peruzziati). La decorazione interna di alcuni ambienti, come quella del salone nobile, presenta elementi stilistici del tardo cinquecento (come il camino, la nicchia con il lavamani e i portali), segno che lascia ipotizzare un intervento di completo rinnovamento della villa in tale periodo, anche forse a seguito dei danni subiti dalla stessa nel 1554.

Il corpo loggiato si presenta ad archi su colonne su tre livelli, al piano terra, archi voltati su pilastri tuscanici, al piano primo (fig. 4), archi su colonne doriche (figg. 8-9-10) con una volta affrescata a grottesche ben conservata (figg. 4), e, al piano secondo, archi su colonne ioniche (figg. 8-9) con una volta a botte lunettata non affrescata. Le colonne, così come le ghiera degli archi e la cornice terminale della balaustra sono in travertino.

L'accesso principale al piano terra è collocato sotto il portico ed è decentrato rispetto la facciata, disassato fino a lambire il corpo medievale sulla destra. Il portico è voltato a botte lunettata e poggia su pilastri tuscanici e su peducci attestabili stilisticamente alla fine del Cinquecento. Allo stesso periodo possiamo ricondurre anche i portali delle sopralogge (fig. 5) e, come si è detto, gli elementi decorativi degli interni. Dal portico di accesso si accede ad un lungo corridoio che, tagliando l'intero corpo cinquecentesco, conduce nel loggiato della facciata opposta.

Il lato sinistro della facciata è semplice, contrassegnata da una cornice marcadavanzale per piano e da piccole e semplici finestre che danno luce alla scala. Girando l'angolo, troviamo l'altro fianco del corpo cinquecentesco. Sul lato sinistro esso presenta un portale molto interessante stilisticamente. Si tratta dell'elemento architettonico

più antico di tutto l'edificio, attestabile intorno alla seconda metà del XV secolo. Gli stipiti del portale sono costituiti da lesene finemente scolpite su cui poggiano pregiatissimi capitelli ionici sui quali si imposta all'arco. Ai lati e sopra questo sono scolpite delle "faccine" di ascendenza albertiana (fig. 6).¹²

Il fronte che affaccia verso il giardino "all'italiana", e si apre sul paesaggio, presenta un altro loggiato del tutto simile a quello della facciata principale, ma a differenza di questo, non presenta alcun tipo di decorazione ad affresco sulle volte.

La Suvera, con la sua particolare posizione, il suo giardino, i corpi di fabbrica aggiunti (es. le scuderie, la limonaia) e per il suo impianto tipologico si avvicina agli schemi disegnati dal Peruzzi per le ville e i palazzi, così come alle ville da lui realizzate, esempio ne sia la villa Chigi a Le Volte, presso Siena.

La villa Chigi, insieme alla successiva villa romana La Farnesina attribuite al Peruzzi, derivano da un impianto planimetrico a "doppia L", ossia costituite da un corpo ad ali avanzate; esse introducono un rapporto aperto tra architettura e paesaggio. Tali ville furono costruite in base a criteri diversi, secondo le esigenze dei committenti.

La villa Chigi a Le Volte è il tipico esempio di un organismo perfettamente integrato con l'ambiente circostante della campagna. In questa villa la presenza degli spazi destinati alla servitù e a depositi agricoli conferma la simbiosi architettonica tra residenza di piacere e organismo architettonico funzionale.

L'edificio de Le Volte è molto importante poiché inaugura quel concetto di villa suburbana di cui il Peruzzi darà a Roma, con la Farnesina, la definizione tipologica ideale. Anche le ville di Santa Colomba, presso Siena, e La Suvera corrispondono a questa tipologia di villa suburbana, poste in un punto panoramico che guarda la campagna a pochi chilometri dalla città.



Fig. 10 Particolare del loggiato (piano nobile e piano secondo) del fronte verso il giardino all'italiana della villa.

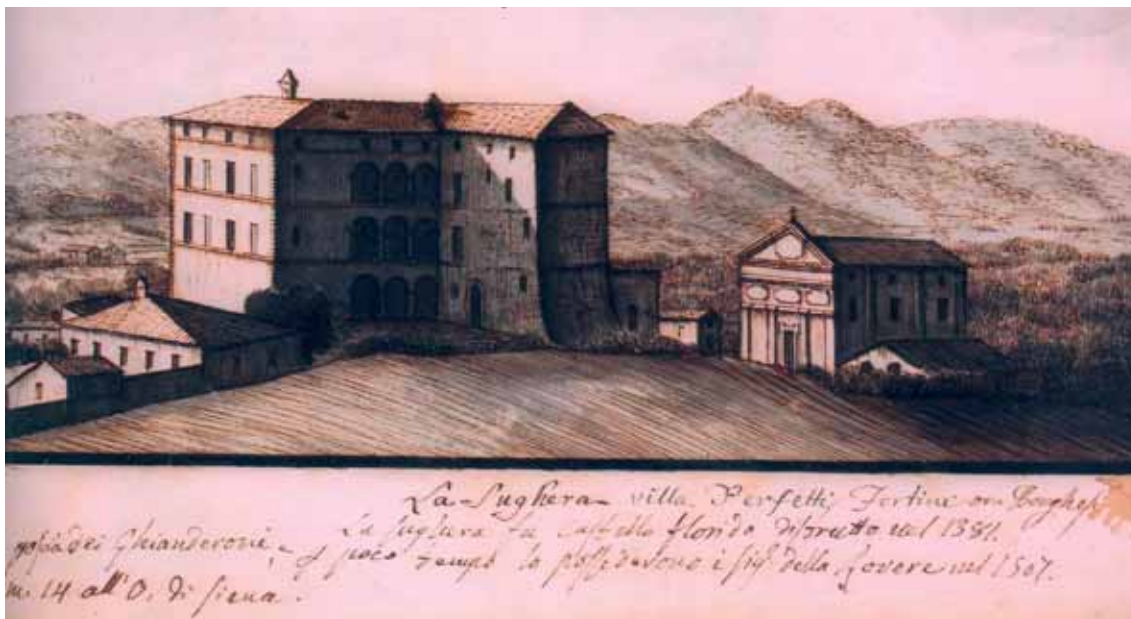


Fig. 11 Veduta della Villa La Suvera disegnata da Ettore Romagnoli (XIX sec.). Si legge: La Sughera, Villa Perfetti, Fortini ora Borghesi. La villa fu castello florido distrutto nel 1381. Fu proprietà dei Ghianderoni e per poco tempo lo possederono i della Rovere nel 1507.

Frommel considera la villa Chigi alle Volte una ripresa sia dello stile di Francesco di Giorgio, che della villa del Belvedere di Innocenzo VIII in Vaticano e trova le sue premesse nella Toscana e nel Montefeltro (villa Medici, Badia Fiesolana, Palazzo Ducale ad Urbino).¹³ Lo studioso, peraltro, individua alcune relazioni con le opere dell'architettura romana, anche se l'ipotesi più probabile è che gli architetti del Quattrocento: *riprendessero la loggia esterna fiancheggiata da muri chiusi del palazzo veneziano e che combinassero questo schema di loggia esterna col tipo di castello fiancheggiato da torri angolari*¹⁴.

L'impostazione planimetrica della villa La Suvera (se pur qui è presente un solo avancorpo), così come la villa senese a Le Volte e la villa romana Farnesina è una ripresa o una derivazione degli studi effettuati da Peruzzi sulla tipologia della villa-castello, con loggiati compresi tra avancorpi che si affacciano verso il paesaggio.

Pare che Baldassarre abbia iniziato a studiare la tipologia della villa fortificata quando arrivò a Roma nel 1503, o, più precisamente, quando collaborò con il fratellastro per alcuni lavori di decorazione della rocca di Civita Castellana¹⁵. Il "palazzo in fortezza" dovette rimanere impresso nella mente del giovane senese, soprattutto per quel che riguarda i moderni bastioni e il contrasto tra interno ed esterno della villa, ossia tra l'eleganza del cortile d'onore (nel caso de La Suvera è il loggiato), caratteristico dei palazzi signorili, e il "brutalismo" del fronte bastionato. Probabilmente l'esperienza di questa fabbrica potrebbe aver accresciuto l'interesse, da parte del senese, per la nuova tipologia della villa fortificata.

Il primo esempio di prototipo spaziale che fosse in aperto dialogo con la natura è la citata villa Belvedere di Innocenzo VIII iniziato tra il 1485 e il 1487, ove la loggia, che costituisce l'elemento dominante dell'edificio, è racchiusa da due avancorpi.

¹³ C.L. Frommel, *Piacevolezza e difesa...*, cit., p. 53.

¹⁴ C.L. Frommel, *Piacevolezza e difesa...*, cit., p. 48.

¹⁵ F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *L'organizzazione del cantiere nelle rocche di Nepi e di Civita Castellana in età*

Alessandrina : dati archivistici, in *Le rocche Alessandrine e la rocca di Civita Castellana* in Atti del convegno (Viterbo 19-20 marzo 2001) a cura di M. Chiabò e M. Garano, Roma 2003, p. 55, nota 22.

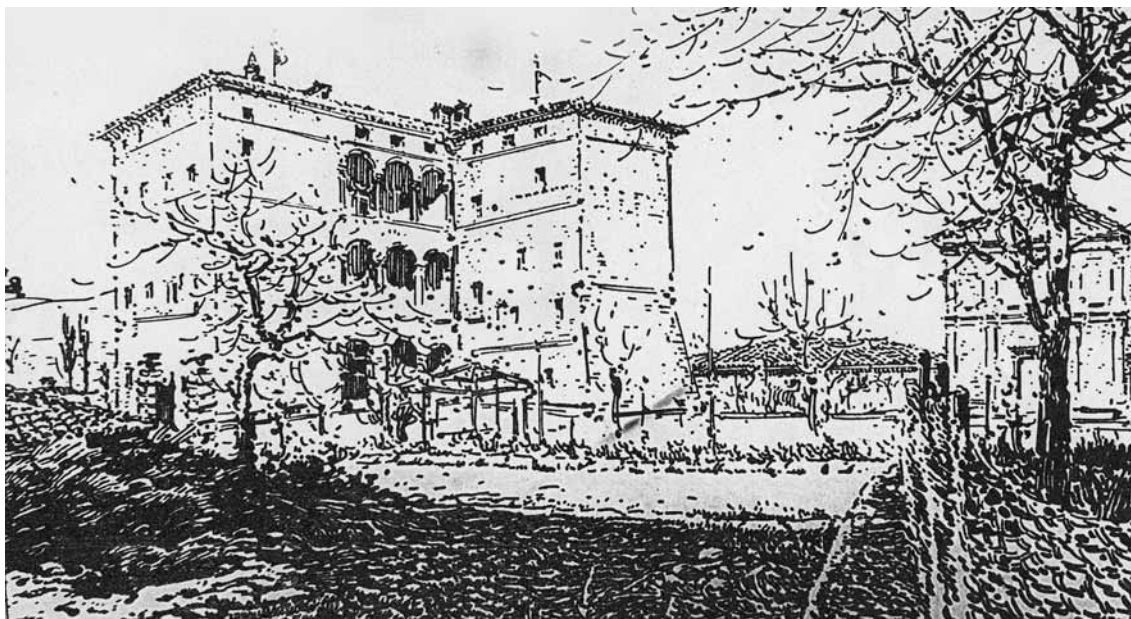


Fig. 12 La Villa in un disegno a penna di Arturo Viligiardi (1925 c.).

Così, la codificazione di un linguaggio che trae origine dalla villa a Le Volte e che trova attuazione in maniera completa nella villa romana di Agostino Chigi, rappresenterà un modello per simili interpretazioni future. I Chigi, quando riacquistarono La Suvera, negli anni trenta del Cinquecento, la fecero probabilmente restaurare dal Peruzzi o da qualche suo allievo, su modello delle altre ville peruzziane di proprietà, pur tenendo conto dei limiti e dei condizionamenti operati dalle preesistenze.

BIBLIOGRAFIA

- G. B. Adriani, *Istoria dei suoi tempi dall'anno 1536 all'anno 1574*, libro XXII, vol. II, Venezia 1578
- E. Romagnoli, *Disegni di vedute dei contorni di Siena*, BCS. ms. C. II 3-4, vol. IV, 1830-40
- E. Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbi*, Siena 1840
- E. Repetti, *Dizionario geografico-storico-fisico della Toscana*, Firenze 1833-1846.
- A. Sozzini, *Diario delle cose avvenute in Siena dal 20 luglio al 28 giugno 1555*, in "Arch. Stor. Ital.", tomo 2, Firenze 1842.
- G. Milanese, *Documenti per la Storia dell'Arte senese*, III, Siena 1856
- G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico* (ed. della Vita di A. Chigi nei Commentari di Fabio Chigi poi Alessandro VII) Roma 1878 e in Archivio della R. Deputazione Romana di Storia Patria. II 1879, p.37 ss. III (1880) p. 213, ss. 291, ss. 422; IV (1881) p. 65 ss.; 195 ss.; VI (1883) p. 139 ss., 497 ss.
- P. Rossi, *Per Baldassarre Peruzzi*, in P. Rossi, G. Pierotti, A. Pacini, *Per Baldassarre Peruzzi i senesi nel XVII agosto 1923*, Siena 1923
- W. W. Kent, *The life and works of Baldassarre Peruzzi of Siena*, New York 1925
- L.C. Frommel, *Die Farnesina end Peruzzis architektonisches Fruhwerk*, Berlin 1961
- I. Belli Barsali, *Baldassarre Peruzzi e le ville senesi del Cinquecento*, San Quirico d'Orcia, 1977
- F.P. Fiore, *Redzension von: Baldassarre Peruzzi: trattato di architettura militare*, "Architettura, storia e documenti", 1985, p. 128-131
- L. Cimino E. Gissi Ponzi, V. Passeri, *Casole d'Elsa e il suo territorio*, Comune di Casole D'Elsa, (a cura di Lea Cimino E. Gissi Ponzi, V. Passeri) 1988
- S. Benedetti, *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*, Roma 1997
- S. Sorini, *Le ville della Valdichiana*, in *Ville del Territori aretino*, Milano 1998, pp. 53-72
- S. Muller, *Palast und Villenbau in Siena Um 1500*, Siena 1999
- F.J.D. Nevola, *Siena nel Rinascimento: sistemi urbanistici e strutture istituzionali (1400 circa-1520)*, "Bullettino Senese di Storia Patria", CVI, 1999, pp. 44-67 e 57-58
- F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *L'organizzazione del cantiere nelle rocche di Nepi e di Civita Castellana in età Alessandrina: dati archivistici*, in *Le rocche Alessandrine e la rocca di Civita Castellana* in Atti del convegno (Viterbo 19-20 marzo 2001) a cura di M. Chiabò e M. Garano, Roma 2003
- AA.VV., *Baldassarre Peruzzi*, Atti del Convegno di Vicenza, a cura di C. F. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F. P. Fiore, P. N. Pagliata, Venezia 2005.



Passaggio de' Barbari davanti al Collegio Tolomei (De Vegni – Rust, 1775).

La stampa ritrae il palazzo Piccolomini ormai consolidato nella sua funzione di sede del "Collegio Tolomei" al punto da assumerne anche il nome.

Il Collegio fondato a Siena da Celso Tolomei nel 1629 ed affermatosi in Italia ed in Europa come una delle più prestigiose scuole per l'alta formazione dei giovani aristocratici, rappresentò in epoca medicea una realtà cittadina molto importante. Proficuamente apprezzato dalla corte granducale e sostenuto dalla particolare attenzione di molti senesi per la cultura che in quegli anni alimentava la fioritura delle Accademie degli Intronati e dei Rozzi e, sul finire del secolo, di quella dei Fisiocritici, il Collegio Tolomei si espanse rapidamente richiamando un numero sempre maggiore di studenti anche non italiani. Dopo il 1676, l'accresciuto organico degli alunni impose la necessità di reperire una sede adeguata in termini di grandezza e di qualità ricettiva, cui si pensò di far fronte con alcune soluzioni edilizie che avrebbero potuto modificare profondamente il tessuto urbanistico della città.

Maria Antonietta Rovida ha il merito di aver individuato e studiato per prima queste ipotesi progettuali e, nello stesso tempo, di aver criticamente rivalutato la figura di un bravo architetto senese di fine Seicento, Giovan Battista Piccolomini, condannato ad un ingiusto oblio dall'ingombrante presenza nella Siena del tempo di tecnici granducali e di titolati architetti pontifici.

La fabbrica da farsi per il Seminario Tolomei: architettura e spazio urbano in progetti non eseguiti per la Siena del XVII secolo.

di MARIA ANTONIETTA ROVIDA

Fra il 1678 e il 1681 il Collegio di Balìa di Siena, in collaborazione con i quattro Deputati del Collegio Tolomei e sotto lo stretto controllo delle direttive granducali, affrontava il problema di dotare di una nuova più ampia e adeguata sede il Collegio Tolomei. L'istituzione per la formazione di giovani appartenenti alla nobiltà, voluta, come è noto, fin dal 1629 da Celso Tolomei per lascito testamentario ed entrata in effettivo pieno esercizio nel 1676, era stata fin da principio fortemente appoggiata dal Granduca, perché assumesse caratteri di alto prestigio su scala 'internazionale', atta cioè ad accogliere i figli di famiglie di rilievo da varie città italiane e d'Europa.

Case adiacenti al palazzo Tolomei vennero inizialmente organizzate per ospitare la nuova istituzione¹. L'allestimento e la complessa gestione degli spazi necessari resero necessario nominare nel giugno del 1677, dopo una selezione a votazione, i

quattro *Deputati* al Collegio Tolomei: ne facevano parte Giovan Battista Piccolomini, il conte Uggieri d'Elci, Niccolò Gori Pannilini e Bernardino de Vecchi². La votazione aveva privilegiato ampiamente il Piccolomini, che al prestigio personale e di appartenenza familiare (proprio anche degli altri tre), univa una ormai consolidata reputazione di valente architetto e che già ricopriva da molti anni la carica di Deputato della *Restaurazione e Fabbrica della chiesa di S. Francesco*³.

Il rapido successo del Collegio aveva ben presto reso insufficiente la prima collocazione. Accantonata l'idea di trasferire la sede in un settore del palazzo Tolomei, reso indisponibile anche da una serie di difficoltà burocratiche⁴, si era presentata l'urgente necessità di realizzare una nuova sede che per dimensioni, caratteristiche e dislocazione nel tessuto cittadino potesse assolvere prestigiosamente alla funzione. Come è

¹ Si veda in proposito *L'Istituto di Celso Tolomei*, a c. di R. Giorgi, Siena, Tipografia Senese, 2000. Ivi in particolare P. TURRINI, *Il nobile Collegio Tolomei*, pp. 17-23. Inoltre G. CATONI, *Un nido di nobili: il Collegio Tolomei*, in *Storia di Siena*, vol. II *Dal Granducato all'Unità* a c. di R. Barzanti, G. Catoni, M. De Gregorio, Siena 1995, pp. 81-94.

² Archivio di Stato di Siena (ASSi), Governatore 1049, c. s. n., data 25 giugno 1677.

³ I lavori per la ricostruzione e il restauro della chiesa di S. Francesco, dopo il grande incendio del 1655, erano stati avviati, come è noto, soprattutto per la sollecitudine e l'interessamento del papa

Alessandro VII Chigi. Il prestigio personale di Giovan Battista Piccolomini doveva aver trovato incentivo anche nella circostanza di aver sposato (1648) Virginia di Ruffo Chigi, nipote di Fabio Chigi (poi papa Alessandro VII); E ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, ms. in 13 voll., Siena 1835, stampa anast., Firenze, Edizioni S.P.E.S., 1976.

⁴ P. TURRINI, *Il nobile Collegio Tolomei*, cit.; B. MUSSARI, *Carlo Fontana e il progetto per il Collegio Tolomei a Siena*, "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico", XV-XVI, 29-32, 2005-2006, Gangemi Ed., Roma 2006, pp. 125-142.

noto nel 1681 si risolse di prendere in affitto il palazzo Papeschi Piccolomini e di adeguarlo anche con la annessione di alcune case circonvicine: decisione motivata essenzialmente da considerazioni di carattere economico e di rapidità di esecuzione, favorita dalla collocazione del palazzo in prossimità della sede dei Gesuiti, ai quali il Collegio era stato affidato.

Il periodo precedente, tuttavia, aveva visto svolgersi, parallelamente ad una serie di iniziative per la raccolta dei fondi necessari, un vivace e talvolta appassionato dibattito e il succedersi di una serie di proposte progettuali di varia provenienza, per la realizzazione di un edificio ex-novo o per l'adeguamento e la trasformazione di contenitori già esistenti. Di questa fase interlocutoria ci sono pervenute numerose, seppure frammentarie, testimonianze documentarie, anche inedite. L'interpretazione di queste fonti documentarie consente di ricostruire almeno in parte le vicende specifiche relative alla scelta di una sede per il Collegio e ai settori urbani interessati; offre inoltre un quadro particolarmente vivace e prezioso della complessità dei contributi culturali e progettuali messi in atto per l'occasione, che vedono intrecciarsi, in collaborazione o in contrapposizione, gli apporti dell'ambiente professionale senese, di quello romano e di quello fiorentino.

I PROGETTI.

I progetti che ci sono pervenuti in forma grafica e/o documentaria, sempre frammentaria, non sono né datati né firmati, con un'unica eccezione (di cui si dirà). L'esame comparato della documentazione (conservata in diversi archivi) consente tuttavia di individuare un certo numero di tecnici e architetti che sicuramente furono coinvolti con proposte, pareri e elaborazioni progettuali e di assegnare queste attività ad un

periodo che va dal 1678 alla primavera del 1680.

Nel marzo di questo anno, infatti, era stato infine scelto un progetto del Fontana. Il 4 marzo 1680⁵ il segretario di stato granducale Marucelli scriveva da Livorno a Siena all'Auditore Gherardini che *il Serenissimo Principe desideroso al par d'ogn'altro degli incrementi del seminario ha risoluto anche di darne una prova tale, che possa insieme fare incito a i personaggi più conspici, alla nobiltà, et alla cittadinanza di Siena di concorrere a gara con adeguate contribuzioni alla spesa della fabbrica, che per lo stabilimento del prefato seminario, (...) si tratterebbe di fare secondo il disegno del signor Cavaliere Fontana*: il Granduca, dunque, offriva per il progetto la cospicua somma di 5000 scudi, a patto che i cittadini senesi si impegnassero a contribuire per il resto dell'importo occorrente alla realizzazione⁶. La lettera del segretario di stato, al di là di attestare la presenza dell'architetto Fontana in relazione ad almeno uno dei progetti per il Collegio, costituisce una ulteriore testimonianza dell'atteggiamento granducale nei confronti dello 'Stato Nuovo' senese: se da un lato la prestigiosa istituzione del Collegio stava a cuore a Cosimo III, che si presentava come munifico sostenitore e che nel tempo avrebbe continuato ad elargire generose donazioni e a provvedere alla istituzione spazi prestigiosi (come la villa di S. Colomba e altri)⁷; d'altro lato il progetto, *nel quale il pubblico, et il privato deve provvedere interesse sì affettuoso*, si prestava anche come opportunità di drenare risorse alla nobiltà e alle istituzioni cittadine, facendo leva su quell'orgoglio di patria che certo contraddistingueva la società senese, ma anche ponendo i singoli nella imbarazzante posizione di rispondere direttamente alle richieste inoltrate tramite la Balìa.

Lo stimolo granducale, infatti, suscitava l'immediata reazione degli Ufficiali del

⁵ Archivio Storico Comunale Siena (ASCSi), *Preunitario* 54, c. 395 (con corrispondente in ASSi, Governatore 1049, c. s. n.), datata 4 marzo 1679 *ab Incarnatione*, secondo il sistema fiorentino, dunque 1680.

⁶ Segnalate anche in B. MUSSARI, *Carlo Fontana* (...) cit.

⁷ Si veda G. Catoni, *Un nido di nobili* cit.

Collegio di Balìa, che provvedevano ad inviare ad una prescelta lista di cittadini e di istituzioni ecclesiastiche un invito nominativo a contribuire alle spese per la fabbrica del Seminario Tolomei per un periodo di tre anni, con una somma annua volontariamente stabilita, sostituibile in alternativa al danaro contante con *grascie di qualsisia sorte, o cementi necessari alla costruzione*. Lo stampato inviato doveva essere compilato sul retro dagli interessati, che in tal modo si impegnavano, e veniva ritirato dai messi della Balìa otto giorni dopo la consegna⁸. Il sondaggio sortì esito insufficiente e poco tempo dopo circolava da parte della Balìa un ulteriore stampato che comunicava agli interessati che, nonostante *la somma molto considerabile di contanti risultante, s'è nondimeno ritrovata molto inferiore, a quello potesse bisognare per mettersi all'impresa d' una Fabbrica da' fondamenti, come fu disegnato*⁹. La nuova comunicazione della Balìa, datata nello stesso 1680, fornisce in merito al progetto del Cavalier Fontana l'ulteriore dato che si sarebbe trattato di un edificio da realizzarsi ex novo (*da' fondamenti*). Lo stesso documento presenta con precisione anche il progetto adottato in alternativa, poi eseguito: *S'è però col parere, e approvazione di Sua Altezza Serenissima in questa mancanza d'assegnamenti, risoluto di pigliare in affitto per molto lungo tempo il Palazzo Papeschi dalla famiglia de' Signori Piccolomini, e di comprare altre case contigue quante possino occorrere per il bisogno, e capacità de' Signori Convittori, con ridurre dette case private ad uso, e servizio di Seminario, e per abbellirle ancora nell'esteriore per ornamento della Città*: un programma edilizio articolato, che includeva operazioni di adeguamento e ristrutturazione architettonica e funzionale, parziali rifacimenti e opere di completamento, da leggersi anche a scala urbana. I

termini con cui il programma di intervento relativo al palazzo Papeschi Piccolomini viene presentato indicano chiaramente che gli aspetti tecnici e legali erano già stati in parte affrontati e delineati. La *approvazione* granducale, che si sarebbe manifestata anche con la imposizione del proprio progettista (di cui si dirà più avanti) consentiva di procedere alla attuazione e alla fine del 1681 si formalizzava il contratto di affitto con la Consorteria dei Piccolomini¹⁰.

Il sondaggio del 1680 concludeva il dibattito in merito alla nuova sede del Collegio che aveva contraddistinto i due anni circa precedenti e che aveva prodotto un numero di proposte alternative e di veri e propri progetti sorprendentemente alto: l'esame dei documenti permette di individuare almeno sette che riguardano aree urbane diverse.

L'AREA PRESSO PROVENZANO.

La zona che in base alla documentazione risulta più di ogni altra presa in considerazione è quella presso Provenzano, per la quale ci sono pervenuti, anche in elaborazione grafica, almeno tre progetti. L'area interessata è quella compresa fra la Piazza di Provenzano a Nord, la Strada Maestra, la attuale via Sallustio Bandini¹¹ a Sud, la via del Moro a Ovest e le proprietà dei Bandini a Est. Disposta in forte dislivello fra la quota della piazza e quella più in alto della strada, l'area era occupata da edifici di non grande entità, da orti e da una viabilità di servizio minuta e tortuosa (in particolare il tratto inferiore del Chiasso al Vento). La posizione, proprio alle spalle della chiesa di S. Cristoforo e delle circostanti proprietà Tolomei, risultava in diretto collegamento, tramite il tratto superiore della via del

⁸ ASCSi, Preunitario 54, c. 149 e altre. Gli stampati di inchiesta pervenutici registrano in diversi casi l'imbarazzo dei compilatori e la necessità di giustificare l'entità del contributo offerto

⁹ Ivi, c. 151 e altre.

¹⁰ Lo strumento legale prodotto in relazione al contratto di affitto (ASSi, Consorteria Piccolomini, 23) è stato più volte citato dagli studi. Si rimanda a U.

MORANDI, *Il Palazzo Piccolomini sede dell'Archivio di Stato di Siena*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", a. XXVIII, n. 1, genn.-aprile 1968, pp. 163-178.

¹¹ Definita talvolta nei documenti come Strada Maestra che da Gesuiti scende a S. Francesco, o via dei Miracoli (per la prossimità con i luoghi del culto della Madonna di Provenzano), o via de' Bandini per la presenza delle prestigiose residenze di questa famiglia.

Moro, con la piazza dei Tolomei e con la via dei Banchi di Sopra (ovvero il tratto superiore della Strada Romana). Inoltre la via di S. Vigilio la poneva in diretto collegamento con la sede dei Gesuiti (in quegli anni in fase di completamento), ai quali il Collegio Tolomei era affidato. Una collocazione, dunque, che si prestava ad assumere le funzioni di fulcro intermedio di gravitazione fra più poli di rilievo del tessuto della città: uno legato al prestigio della residenza di una delle famiglie senesi di antica nobiltà, il cui nome si era indissolubilmente associato alla istituzione del Collegio; l'altro determinato dalla più recente risignificazione e riqualificazione di quel settore urbano che la committenza medicea aveva favorito con la creazione dell'importante centro di culto di Provenzano¹²; il terzo costituito

dall'insediamento del potente ordine religioso. La realizzazione di un grande edificio per la sede del Collegio avrebbe trovato in questa collocazione le condizioni spaziali necessarie, poiché l'area che si poteva liberare con l'abbattimento dell'edilizia preesistente era molto ampia e disposta con un esteso fronte stradale, mentre la presenza sul retro di zone libere, occupate da orti e giardini, avrebbe consentito di allestire anche una serie di spazi di complemento, indispensabili per una struttura destinata ad ospitare circa centocinquanta persone. La sostituzione edilizia e la trasformazione funzionale avrebbero soprattutto determinato la definitiva riqualificazione di questo settore urbano.

L'interesse di Cosimo III per questa collocazione per la sede del nuovo Collegio è

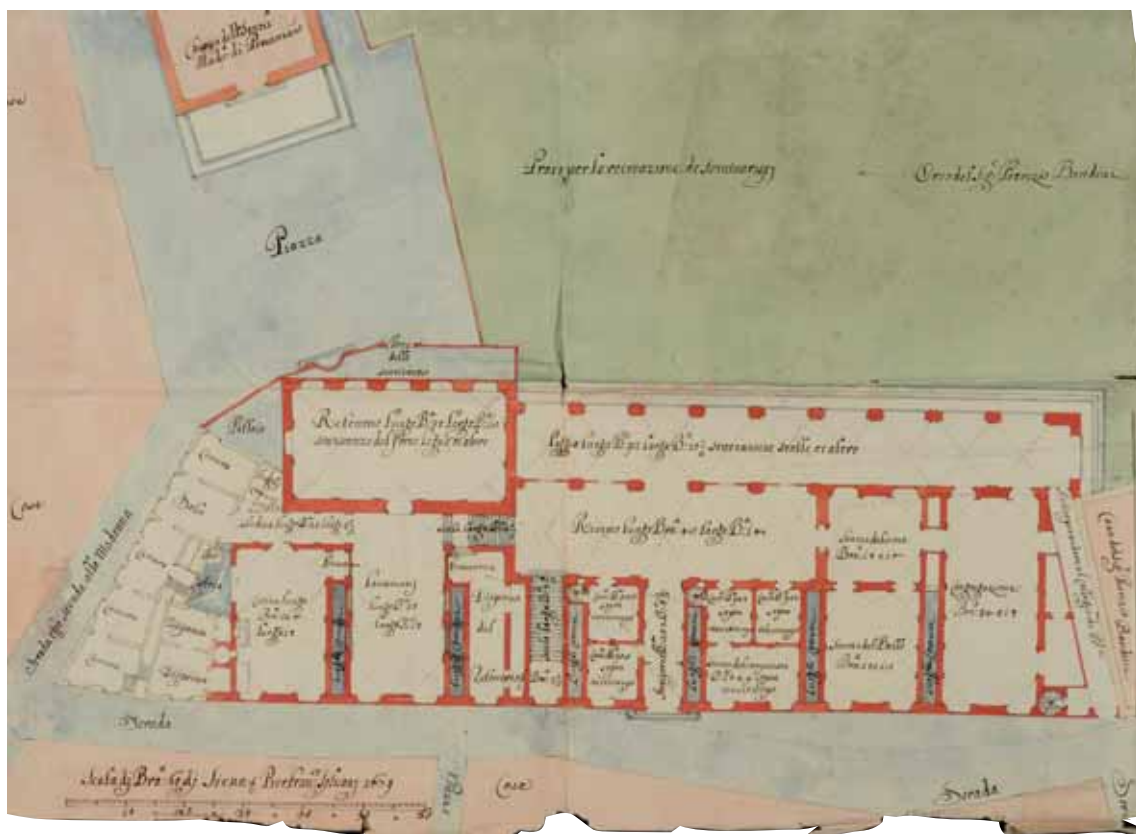


Fig. 1 - Pier Francesco Silvani, *Progetto per il Seminario Tolomei a Siena (progetto A nel testo)*, 1679, pianta del piano terra (ASFi, Mediceo del Principato, 2025, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali, prot. 4712 del 7/7/2009).

¹² Si rimanda in proposito al saggio di F. BISOGNI, *La Madonna di Provenzano*, in *L'immagine del Palio. Storia cultura e rappresentazione del rito di Siena*, a c. di M. A. Ceppari Ridolfi, M. Ciampolini, P. Turrini, Siena, Cardini Editore e Cosimo Panini Editore, 2001, pp. 101-127. L. FRANCHINA, *La chiesa della*

Madonna di Provenzano in Siena. Dalle origini alla traslazione dell'immagine nel tempio (1594-1611), in *I Medici e lo Stato senese 1555-1609, storia e territorio*, a c. di L. Rombai, Roma, De Luca Editore, 1980, pp. 171-182.

documentato dal progetto redatto dall'architetto e ingegnere granducale Pier Francesco Silvani nel 1679 (*progetto A*)¹³. Le tre piante che lo illustrano (piano terreno e due piani superiori) sono presentate per sovrapposizione su una base unica che descrive con precisione la viabilità e l'edificato dell'area circostante e che reca la firma dell'architetto, la data e la scala dimensionale in *braccia di Siena*. L'ambito prestigioso della committenza di corte e la elevata qualità professionale dell'architetto si traducono in una elaborazione progettuale matura, che si riflette anche nella raffinata grafica. Le tavole sono infatti delineate a inchiostro e acquerellate a colori, con la distinzione dell'edificato preesistente non interessato dall'intervento (rosa), da quello utilizzato per servizi (grigio) e dalle murature da rea-

lizzarsi (rosso), gli spazi viari e le zone a cielo aperto (celeste) da quelle ad orti o giardini (verde).

La organizzazione e la distribuzione delle funzioni scaturiscono evidentemente da un meditato uso dello spazio a disposizione. Il progetto illustra l'inserimento nell'area di un edificio lungo circa 150 braccia (m 90 circa) e profondo oltre 50 braccia (circa 30 m), che si estende dalle case lungo via del Moro (preesistenti e collegate al nuovo edificio per funzioni di servizio) sulla sinistra, fino al muro della *casa del Signor Patrizio Bandini* sulla destra. Sulla strada un fronte rettilineo ed unitario forza una rettifica del tracciato viario preesistente e la formazione di uno slargo in corrispondenza. Sul retro i corpi del nuovo edificio risolvono la pendenza del terreno con una

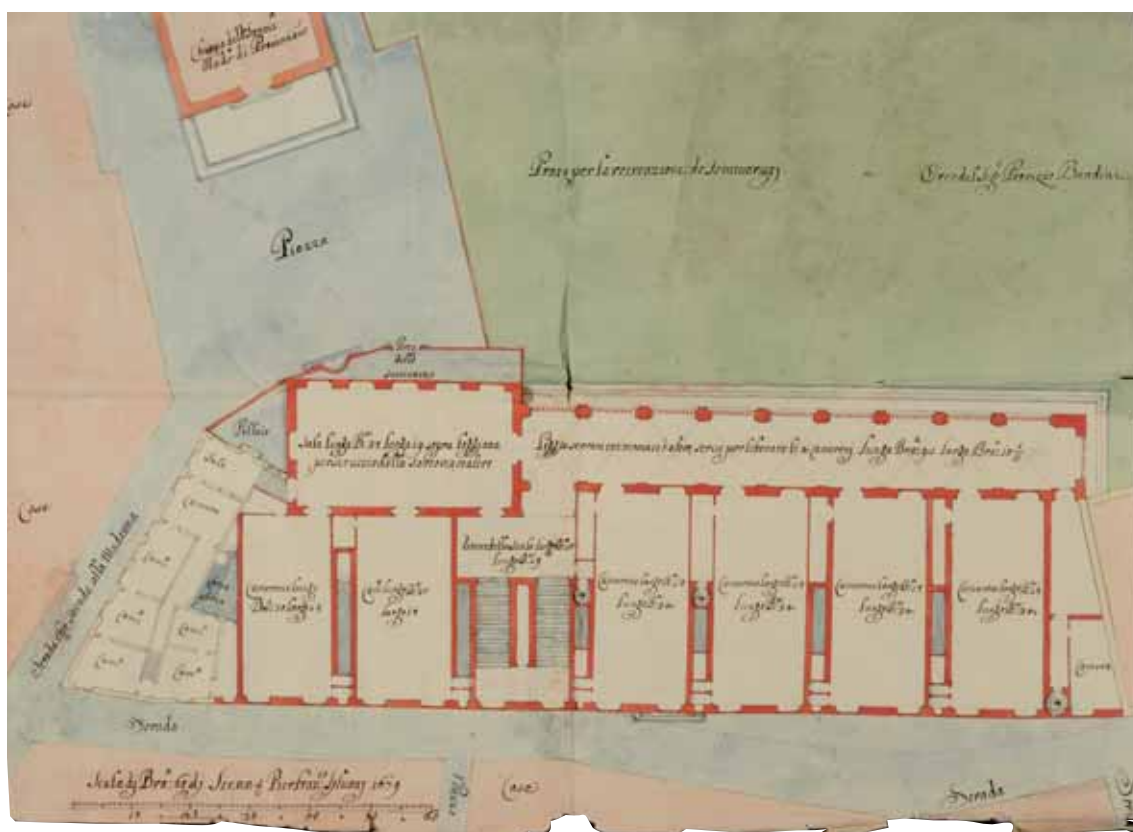


Fig. 2 - Pier Francesco Silvani, *Progetto per il Seminario Tolomei a Siena, 1679, pianta del primo piano* (ASFi, Mediceo del Principato, 2025, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali, prot. 4712 del 7/7/2009).

¹³ Archivio di Stato di Firenze (ASFi), *Mediceo del Principato*, 2025 (indicato da ora in poi *progetto A* per facilità espositiva). Il progetto grafico non è accompagnato dalla documentazione relativa e solo il confronto documentario ha consentito la identificazione

della destinazione funzionale. Un progetto per la sede del Collegio da parte di Pier Francesco Silvani è menzionato in G. CATONI, *Un nido di nobili: il Collegio Tolomei*, cit., ma senza riferimento alla documentazione d'archivio.

serie di loggiati degradanti che si affacciano verso la valle (ove si organizza un *prato per la recreazione de Seminaristi*) e che si protendono sino alla piazza di Provenzano (accuratamente delineata con la presenza del corpo anteriore della chiesa) definendone, come elemento integrante della proposta progettuale, il lato opposto al fronte della chiesa. Qui si prevede un muro di contenimento del terrapieno che si sviluppa in tre segmenti con andamento convesso verso la piazza e al cui centro si apre un nicchione compreso fra lesene sporgenti dal filo murario. L'edificio a quindici assi di aperture presenta nella pianta del piano terra un portale al centro, con gradini di invito aggettanti rispetto al filo murario ed affiancato da lesene che ne sottolineano la posizione. Si accede ad un androne (*antiporto*) voltato e profondo (venti braccia per $6^{1/2}$)¹⁴, che a sua volta immette in un grande vano rettangolare (*ricetto lungo Braccia 48 largo Braccia 14*) disposto trasversalmente e che funge da spazio di accoglienza e di distribuzione. I rapporti dimensionali risultano accuratamente studiati e le cinque volte rettangolari che coprono il ricetto corrispondono a una serie di aperture che verso il retro danno accesso ad una loggia. L'ala a sinistra dell'ingresso ospita la prima rampa di uno scalone di ampie dimensione per l'accesso ai piani superiori e nell'estrema sinistra le cucine e altri locali di servizio, che si avvalgono anche del collegamento con i preesistenti edifici su via del Moro. Sul retro dell'ala sinistra una salone lunettato che affaccia con cinque grandi finestre verso Provenzano è destinato a refettorio e servito da una anticamera in cui sono predisposti i lavamani. L'ala a destra dell'ingresso prevede la *Sala del suono*, la *Sala del ballo* e all'estrema destra la *Congregazione* per le riunioni dei Padri Gesuiti, provvista per questo di una porta laterale dalla quale, tramite un *andito per andare al Collegio de' Padri*, è consentita un'uscita riservata sulla strada principale. L'architetto dimensiona accuratamente gli spazi e tiene conto dei dislivelli

prevedendo una serie di scale interne, mostra una accurata conoscenza del sito.

La qualità della elaborazione progettuale è rilevabile anche dalla cura attribuita agli aspetti di servizio e impiantistici: sei vani ricavati in intercapedine fra muri portanti sono destinati a ospitare le latrine e gli scarichi relativi per tutto lo sviluppo in altezza, in numero tale da dotare largamente l'edificio su tutti i piani. Gli stessi vani in intercapedine consentono di realizzare un certo numero di scale a chiocciola per il collegamento verticale distinto da quello dello scalone principale, destinate evidentemente alla servitù. Dunque i requisiti di qualità di vita sono definiti tenendo conto del rango degli ospiti del Collegio, rampolli delle più ragguardevoli famiglie della nobiltà italiana e europea, e perciò allineati a quelli delle residenze nobiliari. Ai piani superiori il corpo anteriore dell'edificio risulta suddiviso in sette settori, sei corrispondenti ad altrettanti *cameroni*, ampi e ben illuminati, destinati ai convittori, il settimo occupato dallo scalone. Sul retro un grande vano disposto superiormente al refettorio (loggiato al di sopra) affaccia verso Provenzano, destinato a funzioni di sartoria e di altri servizi di pregio, mentre logge chiuse da vetrate sono previste come affaccio e disimpegno dei cameroni corrispondenti.

Un progetto, dunque, che delinea una importante sostituzione della maglia edilizia preesistente con una architettura unitaria e di alta elaborazione formale; che assume al tempo stesso i caratteri di una meditata operazione a scala urbana: ridisegna la viabilità circostante, si relaziona con i percorsi di interesse, razionalizza e rettifica la strada principale sulla quale crea di conseguenza uno slargo che permetta anche una migliore percezione di scorcio del nuovo edificio, cancella una parte della viabilità minore e di servizio preesistente, conferisce una forma definita e finalmente completata alla piazza della chiesa di Provenzano.

Non è difficile immaginare l'effetto

straordinario di riqualificazione che questa realizzazione avrebbe conferito anche all'insieme della Strada de' Bandini, sulla quale si affacciavano in sequenza le tre residenze nobiliari, note in seguito come Bandini-Piccolomini. Il palazzo di Patrizio Bandini (oggi sede universitaria), che avrebbe condiviso il muro laterale con il nuovo edificio, svolgeva una funzione di rilievo al servizio della vita pubblica della città: il Macchi testimonia infatti che *quando passa qualche personaggio grande che S. A. R. li riceve vengano ad habitare in esso perchè il Signor Patrizio Bandini è ricevitore per S. A. R. della forestaria*¹⁵. Inoltre il terzo dei palazzi, quello situato nel tratto più esterno della strada (o via della Staffa),

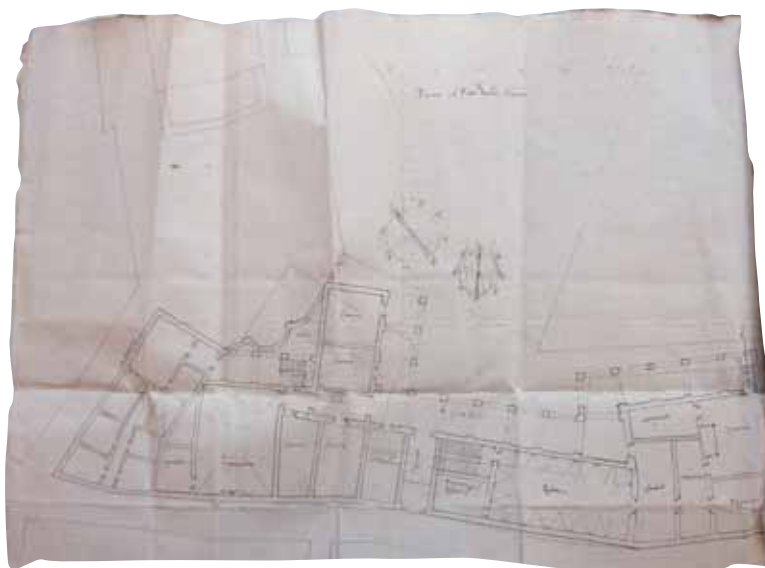


Fig. 3 - Progetto per una sede del Collegio Tolomei nell'area di Provenzano (progetto B nel testo): Piano al pian della Strada (ASSi, Governatore 1049, dis. 4, aut. n° 2670/281310).

apparteneva al già menzionato Giovan Battista Piccolomini, che lo aveva ristrutturato e dotato sul retro di un grandioso giardino terrazzato, organizzato mediante un elaborato allestimento architettonico di gusto barocco¹⁶.

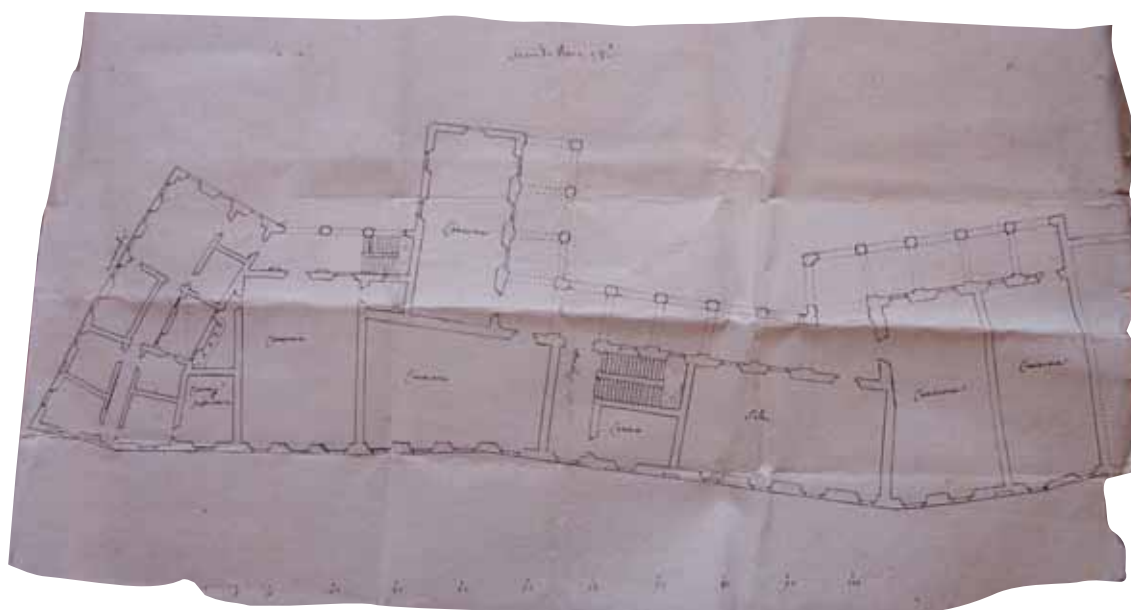


Fig. 4 - Progetto per una sede del Collegio Tolomei nell'area di Provenzano (progetto B nel testo): Secondo piano e 3° (ASSi, Governatore 1049, dis. 5, aut. n° 2670/281310).

¹⁵ ASSi, mss. D106, c. 20r. Patrizio Bandini appare più volte menzionato nella documentazione relativa al Collegio Tolomei in qualità di fiduciario del Collegio di Balia, impiegato per una serie di incarichi anche inerenti agli interventi costruttivi (di cui si dirà). Patrizio Bandini fu risieduto del Monte del

Popolo del Terzo di S. Martino (anni 1669, 1676, 1679), capitano del popolo nel 1685 e nel 1701 (vedi *I Libri dei Leoni*, a c. di M. Ascheri, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1996, p. 506).

¹⁶ Il parco giardino del palazzo di Giovan Battista Piccolomini era probabilmente già realizzato negli

Il prestigio e il completamento della riqualificazione di questo settore urbano suscitavano dunque una straordinaria coincidenza di interessi pubblici e privati.

L'interesse verso l'area presso Provenzano per la costruzione di una sede per il Collegio Tolomei è ulteriormente testimoniato da un altro gruppo di tre disegni¹⁷, incompleti, non datati e non firmati, ma che possono essere messi a diretto confronto con il progetto del Silvani. Sicuramente di altra mano, questi possono essere interpretati come proposte preliminari o riflessioni di variante rispetto al progetto dell'architetto granduca. I tre disegni appartengono a due progetti diversi.

In uno di questi (*progetto B*)¹⁸, illustrato da due elaborati (*Piano al pian della Strada e Secondo piano e 3°*), la topografia dell'area di interesse è accuratamente rilevata e rappresentata (con caratteri analoghi a quelli della base per il progetto del Silvani), con la aggiunta di una rosa dei venti (con correzioni) che indica l'orientamento del settore urbano rappresentato. Anche in questo caso il progetto prende in considerazione il lato della piazza di Provenzano opposto alla chiesa, per il quale propone un muro di contenimento che si sviluppa in tre segmenti, qui con andamento concavo verso la piazza, al cui centro si apre un nicchione compreso fra lesene sporgenti dal filo murario. Il progetto per la sede del Collegio sembra interpretabile come una operazione che riunifica, adattandoli e completandoli, gli edifici preesistenti, come indicano le mura- ture non allineate e di spessore differente, oltre che l'inserimen-

to di volumetrie e corpi di fabbrica accostati fra di loro ma non organicamente disposti. I vari ambienti si susseguono adattandosi alla conformazione dell'area, seguendo sul fronte l'andamento della sede stradale, mentre sul retro è previsto un loggiato ad andamento spezzato. Sulla sinistra appaiono le case lungo la via del Moro, collegate al nuovo complesso e pensate come sede di funzioni di servizio. La organizzazione degli ambienti del Collegio vede un ribaltamento rispetto al progetto del Silvani, con le cucine e il refettorio sulla destra (al confine con la proprietà Bandini), mentre la sala per la Congregazione si trova nell'ala sinistra. Le camere di varia misura al piano terra e i cameroni ai piani superiori hanno affacci e aerazione limitati, così come assai scarsa è la dotazione di servizi igienici e di spazi di servizio. Anche alla distribuzione interna verticale (scale) e orizzontale (corridoio, anticamere, gallerie) sono destinati spazi modesti e poco studiati. Il progetto, pertanto, pare da interpretarsi come una proposta di soluzione dignitosa ma nel complesso economica, da realizzarsi mediante l'adeguamento e il completamento di una serie di edifici preesistenti.

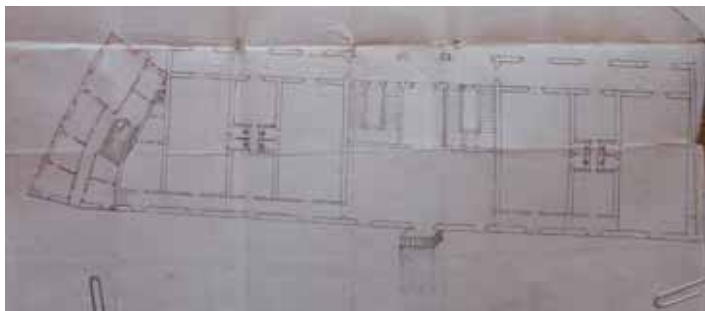


Fig. 5 - Progetto per una sede del Collegio Tolomei nell'area di Provenzano (*progetto C nel testo*), pianta del piano terra con dettaglio del portale in elevazione (ASSi, Governatore 1049, dis. 3, aut. n° 2670/281310).

anni di cui ci si occupa in questo saggio. Pervenutoci parzialmente e molto alterato, esso è rappresentato in angolo sinistro sullo sfondo dell'albero genealogico dei Piccolomini conservato presso l'ASSi (Arnoldo Van Westerhout, da Antonio Ruggiero, 1685), soprattutto ci è noto dalla descrizione dettagliata del Romagnoli (E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica* cit., vol XI, pp. 89/1-90/1). Anche il Gigli, che definisce il

Piccolomini *eccellente Architetto*, menziona fra le sue realizzazioni la *struttura interna ed esterna del suo rinnovato Palazzo gentilizio, e Giardino delizioso* (G. GIGLI, *Diario Sanese*, (1723), II edizione Siena, Tipografia dell'Ancora 1854, vol. I, p. 521.

¹⁷ ASSi, Governatore, 1049, disegni 3-5.

¹⁸ ASSi, Governatore, 1049, disegni 4 e 5.

Un terzo progetto di massima (*progetto C*)¹⁹ presenta un'ulteriore variante. La identificazione dell'area è resa possibile solo dalla presenza dell'edificio laterale (su via del Moro), rappresentato in modo del tutto analogo agli altri elaborati, mentre nulla è accennato del contesto viario. Il progetto delineato (piano terra) propone un edificio con fronte rettilineo sia sulla strada sia sul retro, ove si apre una loggia. L'organizzazione degli spazi interni presenta una partitura in tre settori, di cui quello centrale destinato all'accesso dalla strada e alla distribuzione verticale (con un grande androne che immette in un'ampia loggia retrostante, sulla quale sbarcano due scaloni monumentali simmetrici); quelli laterali, simmetricamente organizzati, con due cameroni per parte, isolati dall'affaccio diretto sui due fronti dal sistema distributivo (corridoio e galleria) e con locali di servizio interposti. Questo disegno introduce un dettaglio del fronte, mediante un espediente rappresentativo non usuale per un disegno tecnico: con una operazione di 'ribaltamento' del punto di vista della rappresentazione in pianta, viene utilizzata una sorta di mescolanza fra prospettiva e assonometria²⁰ per precisare gli elementi architettonici del portale di accesso dalla strada, un elaborato portale ad arco fra colonne binate disposte su piani sfalsati e portanti elementi a voluta, coronato da una balconata balaustrata, secondo i parametri linguistici della più aggiornata architettura 'alla moderna'.

Per quanto la documentazione disponibile non consenta di attribuire con sicu-

rezza la elaborazione di questi progetti e di chiarirne completamente le circostanze, è inequivocabile che l'area in questione fu oggetto di approfondite considerazioni per la edificazione della nuova grande sede del Collegio. Se il progetto più organico e più raffinato in tal senso fu quello elaborato dall'architetto granducale, la segnalazione dell'area disponibile dovette avvenire da Siena (così come accadde per altre soluzioni prese in considerazione) e gli interlocutori senesi, il nobile architetto Giovan Battista Piccolomini e gli altri deputati in primo luogo, poterono dialogare con l'architetto fiorentino anche mediante rilievi dell'area e proposte progettuali schematiche²¹.

L'interesse per l'area di Provenzano è testimoniato anche da un preventivo di spesa (o computo estimativo)²². Questa *Nota della spesa da farsi nella fabbrica del Seminario appresso alla Madonna di Provenzano, secondo le misure date dal Signor Pollini* sembra fare riferimento ad un ulteriore quarto progetto (*progetto D*). Le voci elencate, infatti, non paiono relazionabili con gli elaborati grafici sopra descritti, mentre si fa riferimento ad un tecnico Pollini, che ha fornito misure e quantità delle opere da eseguire. Un *signor Pollini* è documentato alcuni anni dopo (1701), attivo come architetto o tecnico qualificato, che fornisce *più riflessioni e disegni* a Rutilio Sansedoni, in relazione allo studio di soluzioni per la scala della cappella del palazzo, in fase di realizzazione²³. Se dunque il Pollini fornì disegni o idee, e quindi misure, anche per una sede del Collegio presso Provenzano,

¹⁹ ASSi, *Governatore*, 1049, dis. 3.

²⁰ Una tecnica di rappresentazione paragonabile è utilizzata nel primo disegno progettuale per la Strada Nuova di Provenzano (1681): si veda in proposito M. A. ROVIDA, *La Strada Nuova di Provenzano: spazio urbano e architettura nella Siena di età barocca*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", 2009.

²¹ Le riflessioni che erano state svolte intorno all'area presso Provenzano dovettero contribuire a porla sotto una rinnovata luce di potenzialità. Tale dovette continuare ad apparire oltre che al Bandini, e all'architetto Giovan Battista Piccolomini, anche al rettore dell'Opera di Provenzano Alcibiade Lucarini. Tra la

fine del 1681 e i primi mesi del 1682 maturava infatti il primo progetto per la Strada Nuova di Provenzano, che la Balìa autorizzava su parere favorevole degli osservatori inviati Bandini e Marsili, e la cui effettiva realizzazione fu avviata dieci anni dopo. In proposito M. A. ROVIDA, *La Strada Nuova di Provenzano* (...) cit.

²² ASSi, *Governatore*, 1049, cc. s. n.

²³ Il documento è menzionato in F. SOTTILI, "Per ridurre alla moderna". *Architetti, Ingegneri e capimastri nel Settecento*, in *Palazzo Sansedoni*, a c. di F. Gabbriellini, Siena, Fondazione Monte dei Paschi, 2004, pp. 229-280, p. 233.



Fig. 6 - Progetto per la trasformazione della Sapienza di Siena in sede del Collegio Tolomei (progetto E nel testo), pianta del piano terreno: Pensiero fatto della Sapienza, per ridurla al Seminario - Piano delle scuole con le scuole (ASSi, Governatore 1049, dis. 7, aut. n° 2670/281310).



Fig. 7 - Progetto per la trasformazione della Sapienza di Siena in sede del Collegio Tolomei (progetto E nel testo), Piano primo nobile, dove stanno l'alunni e Padri Gesuiti (ASSi, Governatore 1049, dis. 9, aut. n° 2670/281310).



Fig. 8 - Progetto per la trasformazione della Sapienza di Siena in sede del Collegio Tolomei (progetto E nel testo), Piano a terreno delli fondamenti (ASSi, Governatore 1049, dis. 10, aut. n° 2670/281310).

un altro tecnico, forse un capomastro o impresario di costruzioni, stilò il calcolo dei costi di realizzazione. Le voci elencate inducono a pensare ad un progetto di

ristrutturazione e di parziale rifacimento di immobili preesistenti, poiché non si fa menzione di movimenti di terra o di opere di fondazione. Tuttavia le opere menzionate fanno riferimento ad una realizzazione di qualità architettonica elaborata: scaloni larghi 5 braccia per un'estensione di centodiciotto alzate, da realizzarsi in travertino, una scala a lumaca di novanta alzate e coperta a botte, volte descritte nelle loro differenti conformazioni strutturali (lunettate, a crociera, a botte) e secondo le finiture di intonaco e scialbo; si comprende che il complesso sarebbe stato dotato di un cortile loggiato, per il quale si prevedono tiranti di ferro, e che il fronte esterno sarebbe stato rifinito a scialbo. L'intero intervento avrebbe comportato una spesa di oltre 16.000 scudi.

IL PROGETTO PER L'AREA DELLA SAPIENZA.

Un interessante gruppo di cinque disegni, che per caratteri grafici possono essere considerati elaborazione unitaria (*progetto E*), testimoniano la riflessione svolta per trasformare a uso del Collegio il gruppo di edifici della Sapienza, o, come riporta l'installazione di uno degli elaborati, *Pensiero fatto della Sapienza, per ridurla al Seminario*²⁴. I disegni, redatti secondo la scala del braccio senese, costituiscono il rilievo alle diverse quote del settore edificato compreso fra la attuale via di Sapienza (definita come *Strada che conduce a S. Domenico*), la *Strada che va a Fontebranda* (oggi Costa di S. Antonio) a destra, la *via del Fondaco di Sant'Antonio in Fonteblanda* (o attuale via dei Pittori, sul retro e a quota più bassa) e la *via che va all'Arte della Lana* (attuale via delle Terme sulla sinistra). Il piano inferiore (*Piano a terreno delli fondamenti*), con spazi a quota della via disposta sul retro si presenta semplicemente rilevato, senza proposte di trasformazioni. Per il piano terra rispetto alla quota della via di Sapienza possiamo mettere a confronto il rilievo (*Piano delle scuole*) con il progetto (*Pensiero fatto della Sapienza, per ridurla al Seminario - Piano delle*

scuole con le scuole): con la graficizzazione convenzionale (murature esistenti in rosso, murature da realizzare in celeste, demolizioni in giallo a tratto puntinato) si delinea un adeguamento della distribuzione e della dimensione dei diversi vani. La modifica più rilevante riguarda la Scuola Grande, per la quale si prevede la creazione di un accesso dalla strada, mediato da una ampia anticamera, al cui lato una nuova scala assicura il collegamento interno diretto con il piano superiore ed in particolare con la zona delle camerate destinate ai seminaristi del Collegio. Anche per il *piano primo nobile*, quello dove stanno l'alunni e Padri Gesuiti, il confronto fra il rilievo e la pianta di progetto mostra pochi interventi, soprattutto volti ad eliminare una serie delle camerette per dare invece spazio ad ampie camerate, come richiesto per il Collegio. Un intervento, dunque, che si proponeva di conseguire lo scopo in modo rapido, con pochi mirati interventi e con contenimento dei costi. La distribuzione delle funzioni indica separazione fra le attività didattiche, dislocate al piano terreno e fruibili sia dall'interno sia dall'esterno, e quelle ai piani superiori proprie invece solo al funzionamento del Collegio Tolomei, inclusi gli spazi abitativi per i seminaristi e per i Gesuiti.

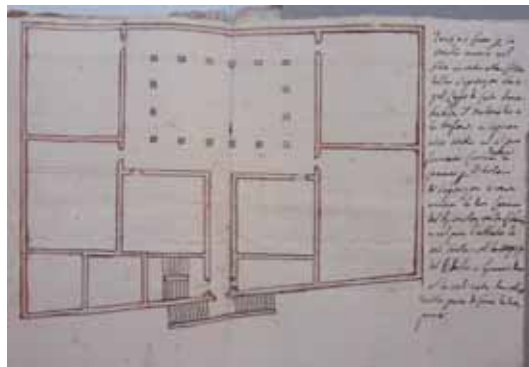


Fig. 9 - *Pensiero fatto per lo Studio nuovo* (ASSi, Governatore 1049, dis. 12, aut. n° 2670/281310). Pianta piano terra.

La sottrazione di questo esteso settore all'uso della Sapienza sarebbe stato compensato da un ulteriore intervento, testimoniato da un disegno in pianta²⁵ incompleto, ma la cui intestazione permette la identificazione: si tratta di un progetto (*Pensiero*) per lo *Studio nuovo* da realizzarsi tramite la ristrutturazione di un gruppo di edifici situati di fronte alla Chiesa della Sapienza: nel sito incontro alla Chiesa della Sapienza che è quel ceppo di case dove habita il Malescalco e la Stufa²⁶. Il progetto distribuisce in modo quasi simmetrico (salve le deformazioni dell'area in relazione all'andamento stradale) ampi vani su tre lati di un grande cortile rettangolare, loggiato su tutto il perimetro. In legenda si prevedono per il piano supe-

L'Università di Siena. 750 anni di storia, Siena, MPS, Amilcare Pizzi Editore, 1993, pp. 314-315. A questo rilievo fa riferimento per documentare lo stato della Sapienza nella seconda metà del '600 il saggio di M. EICHBERG, *La Casa della Sapienza di Siena: i lavori di ridisegno e adattamento tra '400 e '700*, in *L'Università di Roma 'La Sapienza' e le università italiane*, a c. di B. Azzaro, Roma, Gangemi, 2008, pp. 259-275.

²⁵ ASSi, Governatore 1049, dis. 12 *Pensiero fatto per lo Studio nuovo* (...).

²⁶ La annotazione aggiunge alcuni dati in merito alla qualità dell'edificato e alle funzioni a cui l'edificio per lo *Studio nuovo* si sarebbe sostituito. I termini usati, tuttavia, risultano di interpretazione articolata. *Stufa*: per quanto a Siena sia testimoniato l'utilizzo del termine per indicare un laboratorio o opificio ove si faceva uso di vapore (A FIORINI, *Siena. Immagini, testimonianze e miti nei toponimi della città*, Siena, Edizioni Al.Sa.Ba, 1991, per es. pp. 135, 189-190, 292) e l'area in esame fosse prossima a botteghe dell'Arte della Lana, propendo per il più noto signi-

ficato di bagno pubblico, ampiamente attestato in Italia e in Europa (si veda per esempio il saggio di A. ESPOSITO, *Stufe e bagni pubblici a Roma nel Rinascimento*, in *Taverne, locande e stufe a Roma nel Rinascimento*, Roma 1999, pp. 77-93). La presenza di un bagno pubblico nella strada dello Studio appare del tutto naturale; è inoltre documentata una particolare predilezione per questo servizio da parte dei Tedeschi (alcuni dei quali compaiono in alcune città come gestori dei bagni pubblici). Nel '600 sono documentate a Siena diverse Stufe, fra cui quella «della Sapienza» di proprietà delle Monache di S. Chiara (ASCSi, Preunitario 189, cc.26-27).

Malescalco o *Maniscalco*: per questo termine le possibili interpretazioni includono, oltre all'artigiano addetto alla ferratura dei cavalli, una figura di dignitario con compiti ufficiali (in base ad una terminologia attestata anteriormente, in particolare per attribuzioni militari), ma per la quale non mi risultano altre attestazioni in Siena. Si deve ricordare anche il senese Mariano Maniscalco, autore ai primi del XVI secolo di mascherate e commedie giullaresche.

riore alcuni servizi per *li scolari di Sapienza* (*cucina dispensa e camere*) oltre ad una biblioteca, mentre al piano inferiore (rappresentato nella pianta) sei aule e le stanze destinate al *Bidello*. L'andamento altimetrico del terreno e della strada determina per il piano inferiore una quota rialzata, che richiede una scala di accesso, disposta con due rampe simmetriche, parallele al fronte e aggettanti verso la strada. Questo edificio, dunque, è pensato per accogliere e riunire sia le funzioni didattiche dello Studio, sia quelle recettive e di servizio svolte dalla Sapienza, come già avveniva per la sede in uso²⁷.

Per quanto la documentazione incompleta non consenta al momento di aggiungere informazioni, i due progetti messi in relazione fra di loro forniscono una importante indicazione di come la ricerca per una sede del Collegio Tolomei si fosse mossa anche in questo caso con una serie di riflessioni che prendevano in considerazione problemi più ampi, relativi alle istituzioni cittadine e alla connessa riqualificazione di alcune funzioni urbane. Lo Studio senese stava infatti attraversando una profonda crisi di natura istituzionale ed economica, a cui si aggiungeva il grave indebitamento della Casa della Sapienza nei confronti del Monte Pio, che faceva temere per la sua sopravvivenza²⁸. Contemporaneamente si stava verificando un rafforzamento delle prerogative attribuite - anche in relazione alle attività dello Studio - ai Gesuiti, particolarmente favoriti dalla politica granducale²⁹. Dunque i due progetti testimoniano nella logica degli interventi architettonici il tentativo di ridimensionare lo Studio e la Sapienza, concentrando gli spazi ad essi destinati in un unico edificio di dimensioni più limitate, per assegnare invece al



Fig. 10 - Progetto di ampliamento del palazzo del conte d'Elci per la realizzazione della sede del Collegio Tolomei (progetto F nel testo): Pensiero del Primo Piano, che è al piano della Strada Maestra Romana (ASSi, Governatore 1049, dis. 2, aut. n° 2670/281310).

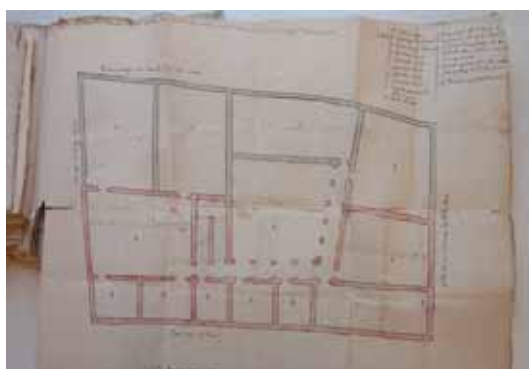


Fig. 11 - Progetto di ampliamento del palazzo del conte d'Elci per la realizzazione della sede del Collegio Tolomei (progetto F nel testo): Pensiero del Piano Primo Nobile, che è il Piano sopra il terreno quale può servire ancora per l'altro piano sopra questo (ASSi, Governatore 1049, dis. 11, aut. n° 2670/281310).

Collegio Tolomei gli ampi ed articolati spazi liberati. Si sarebbe evidentemente trattato anche di porre in relazione il funzionamento dello Studio con quello del Collegio, forse integrando una parte delle attività didattiche e condividendo l'uso di alcune aule, particolarmente della Scuola Grande. In tal senso la collocazione delle due importanti istituzioni nella medesima strada, una di fronte all'altra, avrebbe conseguito non solo una dislocazione delle funzioni che avrebbe favorito gli inter-

²⁷ Si rimanda in proposito al saggio di P. DANLEY, *Dal 1375 alla caduta della Repubblica*, in *L'Università di Siena* (...) cit., pp. 27-44.

²⁸ In merito alla gestione delle istituzioni universitarie nel periodo granducale G. CATONI, *Le riforme del Granduca, le "serre" degli scolari e i lettori di casa*, in *L'Università di Siena* (...) cit., pp. 45-66; G. CASCIO PRATILLI, *L'Università e il Principe. Gli Studi di Siena e di*

Pisa tra Rinascimento e Controriforma, La Colombaria, Firenze 1975.

²⁹ Si rimanda anche a G. GRECO, *Provvedimenti e pratiche nel governo politico della chiesa locale nell'età di Cosimo III*, in *La Toscana nell'età di Cosimo III*, Atti del Convegno 4-5 giugno 1990, a c. di F. Angiolini, V. Becagli, M. Verga, Edifir, Firenze 1993, pp. 437-453.

scambi, ma avrebbe anche perseguito una strategia di risignificazione e riqualificazione di quel settore urbano quale prestigioso polo culturale. La riorganizzazione delle funzioni, l'allontanamento di attività di servizio (quali i bagni pubblici, spesso associati anche alla presenza di prostitute), o obsolete, la presenza dei Gesuiti, avrebbero infatti conferito dignità e decoro rinnovati a questa strada; avrebbero al tempo stesso conseguito – e in ciò pare prevalere la logica granducale nei confronti della città - un maggior controllo nei confronti delle attività e del movimento di persone dello Studio, che negli anni precedenti aveva più volte procurato agitazioni e disordini.

LA RISTRUTTURAZIONE DI EDIFICI PRIVATI.

La febbrile e articolata attività per la ricerca di spazi adeguati per la nuova sede del Collegio non dovette mancare di coinvolgere anche interessi privati.

In uno dei progetti pervenuti (*progetto F*), ad esempio, si ipotizza di intervenire su un edificio di proprietà del conte Uggeri d'Elci³⁰, uno dei quattro Deputati al Collegio. I due disegni di pianta³¹ che lo compongono (*Pensiero del Primo Piano, che è al piano della Strada Maestra Romana e Pensiero del Piano Primo Nobile, che è il Piano sopra il terreno quale può servire ancora per l'altro piano sopra questo*) sono redatti in scala di braccia senesi. La evidente analogia nel tipo di elaborazione grafica fra questo progetto e il *progetto E* induce ad ipotizzare un medesimo autore. L'edificio su cui si interviene, definito in legenda *casa o voliamo dire palazzo*, presenta il fronte principale sulla Strada Maestra Romana³². Il progetto prevede di

operare un ampliamento che consegua un raddoppio della superficie, approssimativamente simmetrico e alla sinistra rispetto all'asse dell'ingresso preesistente. Il nuovo complesso si sarebbe organizzato intorno ad un cortile quadrato, loggiato su due lati, in parte già esistente e che l'ampliamento avrebbe reso centrale. La ampia scala a doppia rampa del palazzo originale avrebbe assolto alla distribuzione verticale principale. Le annotazioni ci permettono di comprendere che il dimensionamento degli spazi e delle funzioni è pensato, come nel caso di altri fra i progetti esaminati, per un numero di 150 seminaristi circa³³. Qui, però, gli spazi risultano nell'insieme limitati, quasi insufficienti, così come è trascurato lo studio della razionale disposizione delle latrine, dell'allontanamento dei liquami e di altre funzioni di servizio. Le annotazioni, infatti, prendono in considerazione destinazioni multiple e alternative per alcune stanze e evidenziano una particolare carenza di aule. La qualità generale della elaborazione progettuale appare modesta e mirata essenzialmente a conseguire in economia un risultato accettabile: le notazioni a margine sottolineano il numero limitato di interventi da effettuare e, contrariamente agli altri progetti esaminati, introducono anche una previsione di spesa (*9 in 10 mila scudi fra ogni cosa*).

Avrebbe coinvolto una serie di proprietà private anche prestigiose l'attuazione della proposta (*G*) presentata da un importante documento, già reso noto dagli studi recenti³⁴. L'estensore non si firma e lo scritto non è datato. Si comprende però dal contesto che le riflessioni che contiene sono state stese dopo che un gran numero

³⁰ Il nome del proprietario è esplicitamente indicato sia nella legenda sia in una annotazione in calce del dis. 2.

³¹ ASSi, *Governatore*, 1049, diss. 2 e 11.

³² I disegni sono pubblicati in B. MUSSARI, *Carlo Fontana e il progetto per il Collegio Tolomei (...)*, cit., che in base alle coerenze indicate nei disegni (*Strada Maestra Romana, Parte verso le Fonti, Strada che va al Convento de Padri de Servi e Parte contigua alle monache di Ogni Santi*) identifica l'area con quella fuori Porta Romana sulla quale sorse in seguito il palazzo Bianchi. L'autore

avanza l'ipotesi, non suffragata da documentazione diretta, che si possa trattare di un progetto elaborato da Carlo Fontana.

³³ Il refettorio è descritto in legenda come *capace di 140 in 160*.

³⁴ ASSi, *Governatore*, 1949, cc. non numerate, senza data, intestato *Scrittura intorno alla nuova fabbrica del Collegio Tolomei da stabilirsi ove ora è il Collegio medesimo*. Il documento è trascritto e commentato in B. MUSSARI, *Carlo Fontana e il progetto per il Collegio Tolomei (...)*, cit.

di proposte progettuali era già stato vagliato e scartato per differenti motivi: difficoltà suscitate dai proprietari delle aree e degli edifici da cedere; siti considerati inadeguati per essere troppo lontani dalla Strada Romana o in aree secondarie e *poco stimabili* della città; collocazioni lontane e mal raggiungibili in relazione alla sede dei Gesuiti presso il Convento di S. Vigilio, *ove i Collegiali debbono andare alle scuole*; soprattutto la elevata spesa richiesta dai progetti già presi in considerazione (*25 o 30 mila scudi*) e il lungo periodo occorrente per realizzarli, che avrebbe reso il Collegio privo di una sede adeguata ancora per alcuni anni.

L'estensore del documento, dunque, conosceva bene gli elementi della attività di ricerca e di elaborazione di proposte che era in corso e i progetti fino a quel momento elaborati: quelli sopra esaminati e forse qualche altro (che può non esserci fino ad ora pervenuto). Egli attesta che una parte dei progetti fino a quel momento presi in considerazione e poi scartati era stato elaborato dal *Cavalier Fontana*, del quale auspica l'intervento anche per un progetto di dettaglio relativo alla nuova proposta che si sta avanzando: la realizzazione, cioè, di un grande complesso composto da più corpi di fabbrica, avente il fronte principale sulla Strada Maestra Romana, con il palazzo Tolomei al centro e due ali laterali (*due Ale di nuova fabbrica le quali potrebbero accompagnare nobilmente il Palazzo e formare una magnifica facciata*), per una estensione di circa 100 braccia (circa 60 metri); altrettanto esteso in profondità con l'accorpamento del palazzo Bargagli e di altre proprietà (fino alla via delle Terme). Il nuovo eventuale complesso del Collegio viene delineato dal proponente - che mostra di possedere familiarità con i temi della organizzazio-

ne architettonica degli edifici³⁵ - nei suoi caratteri dimensionali e di confini nello spazio urbano, così come per alcuni aspetti della organizzazione interna dei corpi di fabbrica, con due grandi cortili, *di ragionevole grandezza e molto comodi in riguardo particolarmente dell'esser divisi al servizio ed uso de Collegiali*. Non si menzionano invece in nessun modo gli effetti che la nuova realizzazione avrebbe prodotto sullo spazio viario, in particolare per il tratto di via dei Termini incluso nell'area interessata e del quale difficilmente si sarebbe potuto ipotizzare una chiusura totale, che avrebbe annullato una arteria non secondaria dei collegamenti urbani e determinato una modificazione drastica del funzionamento di quel settore della città. L'abitudine senese, più volte reiterata anche nella città seicentesca, all'uso dei sovrappassi e dei corpi di fabbrica pensili, determinato dalle variazioni altimetriche, così come dalle nuove necessità di accorpamento di aree separate da un tessuto viario di antica formazione³⁶, induceva forse chi scriveva a sottintendere l'adozione di soluzioni analoghe. Molte le motivazioni addotte a favore di questa proposta: la posizione centrale rispetto al tessuto cittadino lungo il tratto superiore della Strada Romana; l'inclusione del palazzo Tolomei, espressione del prestigio di antica data della nobiltà senese e in particolare della famiglia a cui si doveva la nascita dell'istituto collegiale; il fatto di includere gli edifici che già erano in uso del Collegio in quel momento, con la possibilità di eseguire gli accorpamenti e le opere necessarie in modo progressivo, senza inficiare il funzionamento del Collegio, il cui ampliamento si sarebbe realizzato in un arco di tempo tale da permettere di iniziare con un investimento limitato e dilazionare nel tempo le altre spese necessarie.

³⁵ Si è naturalmente indotti a ipotizzare che l'estensore del documento possa essere stato uno dei Deputati al Collegio Tolomei, in particolare l'architetto Giovan Battista Piccolomini.

³⁶ Nel 1630 c. era stato realizzato un cavalcavia per affacciare su via di S. Marco la chiesa dei SS. Pietro e Paolo; nel 1677 la soluzione di un sovrappasso era stata adottata per il collegamento in quota del ristrutturato palazzo di S. Galgano; nel 1704 il

coro della chiesa delle Sperandie sarebbe stato realizzato tramite una struttura a cavalcavia della strada. Gli aspetti architettonici di queste soluzioni e il loro contributo al rinnovamento anche in chiave scenografica della qualità dello spazio urbano sono esaminati in M. A. ROVIDA, *Introduzione*, sezione *Siena e provincia* a c. di F. Rotundo e M. A. Roviada, in *Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato*, a c. di M. Bevilacqua, G. C. Romby, pp. 579-587.

L'autorità e il prestigio del Cardinale Chigi sono invocati perché si pervenga rapidamente ad una soluzione per la nuova sede del Collegio, che scongiuri dal rischio di veder decadere o venir meno la prestigiosa istituzione.

Non abbiamo al momento attestazioni documentarie della effettiva elaborazione di un progetto relativo al complesso descritto, da parte del Fontana - in quegli anni come è noto cresciuto in notorietà per essere al servizio del Cardinale Chigi - o da parte di un altro architetto. Resta, tuttavia, come per gli altri progetti esaminati, la attestazione di una vivace cultura cittadina, in grado di guardare ai singoli interventi anche come ad altrettante occasioni per ripensare la organizzazione delle funzioni urbane e la qualità dello spazio in termini di rinnovamento e di aggiornamento.

La documentazione fin qui esaminata ha consentito solo in un caso di associare al singolo progetto il nome dell'architetto, una sola accertata paternità, quella di Pier Francesco Silvani (nel caso identificato nel saggio come *progetto A*) per l'area presso Provenzano. Per la stessa area è emerso, con un ruolo non precisato, il nome di un altro tecnico o architetto senese, Pollini (*progetto D*).

Documentati sono anche la presenza e il coinvolgimento di Carlo Fontana, sebbene non risulti possibile al momento attribuirgli uno dei progetti descritti, né riconoscere la *fabbrica da' fondamenti* ideata dall'architetto dei Chigi, che nel 1680 il Granduca aveva deciso di finanziare, ma alla quale si era poi

dovuto rinunciare. D'altra parte fra i progetti presi in esame solo alcuni nell'area di Provenzano avrebbero comportato una realizzazione *ex novo*.

Il coinvolgimento anche in termini di proposte progettuali del nobile architetto Giovan Battista Piccolomini, Deputato al Collegio Tolomei, è più volte emersa come ipotesi avvalorata dai dati di contesto, sebbene non direttamente documentata.

Ne emerge un quadro fortemente articolato, composto di competenze professionali elevate, che fanno riferimento a più ambiti culturali e a molteplici interessi politici e socio-economici, fra la corte granducale fiorentina e la Roma papale. La nobiltà senese vi interpreta un ruolo affatto secondario, non solo facendosi propositiva di iniziative di alto prestigio internazionale come quella del Collegio Tolomei, ma anche e soprattutto partecipando a pieno titolo alla discussione sui modi di intervento e mettendo in atto, in modo diretto e indiretto, una cultura urbana e architettonica del tutto aggiornata e che può porsi a confronto con quella veicolata dai centri dominanti. In tal senso si pone in particolare alla attenzione la figura di Giovan Battista Piccolomini, per il quale si intuisce un ruolo specialmente partecipe: sia in qualità di illustre esponente della nobiltà cittadina, appartenente ad un gruppo familiare di primo piano e rafforzato nel prestigio anche dal legame matrimoniale con i Chigi; sia in qualità di architetto esperto e colto, che nella sua Galleria conservava *Monumenti singolari della Patria, fra i quali i preziosi rami originali di Francesco Vanni* della veduta di Siena³⁷.

³⁷ G. GIGLI, *Diario Sanese*, cit., vol. I, p. 521. Giovan Battista Piccolomini (m. 1697) era nato nel 1623, dunque negli anni in esame era un uomo maturo. L'attributo di architetto 'dilettante', che talvolta gli è stato assegnato, non può interpretarsi in senso riduttivo di 'non professionale', piuttosto nel valore etimologico del termine, di colui che 'trae diletto' da una attività, motivato anche dai propri profondi sentimenti di appartenenza (F. BISOGNI, *La nobiltà allo specchio*, in *I Libri dei Leoni* (...), cit., pp. 261, 266). Aggiunge il Gigli (vol. I, p. 521): *Raccolse questo gentiluomo dei pregiatissimi codici a penna per la sua Biblioteca domestica e di eccellenti statue, e pitture antiche per la sua celebre Galleria, e Monumenti singolari della Patria, fra i*

quali i preziosi rami originali di Francesco Vanni, dove è delineata la nostra Città (...). Le informazioni relative al Piccolomini che ricaviamo dal Gigli e dal Romagnoli (E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica* cit., vol. XI,) delineano una figura di eccellenza professionale e di raffinata cultura. Gli interventi che gli vengono assegnati dai due autori, includono, oltre al suo palazzo e alla villa di Fagnano, opere per il palazzo Pubblico, per il teatro degli Intronati, la direzione del cantiere di S. Francesco dopo il grande incendio del 1655. Il fatto che la ricerca documentaria stia progressivamente mettendo in luce altri casi che lo coinvolgono indica la necessità di uno studio complessivo di questa figura e di una rivalutazione del suo ruolo professionale.

Se le considerazioni di carattere economico svolsero in tutte le fasi un ruolo non secondario nel condizionare le decisioni, determinanti furono tuttavia l'autorità granducale e l'importanza che la istituzione del Collegio Tolomei rivestiva anche nella visione medicea. Il controllo della corte su tutta l'operazione fece sì che infine il progetto definitivo per l'adeguamento del palazzo Papeschi Piccolomini e per la annessione delle proprietà circonvicine fosse affidato all'architetto fiorentino Pier Francesco Silvani³⁸. L'esecuzione dei lavori,

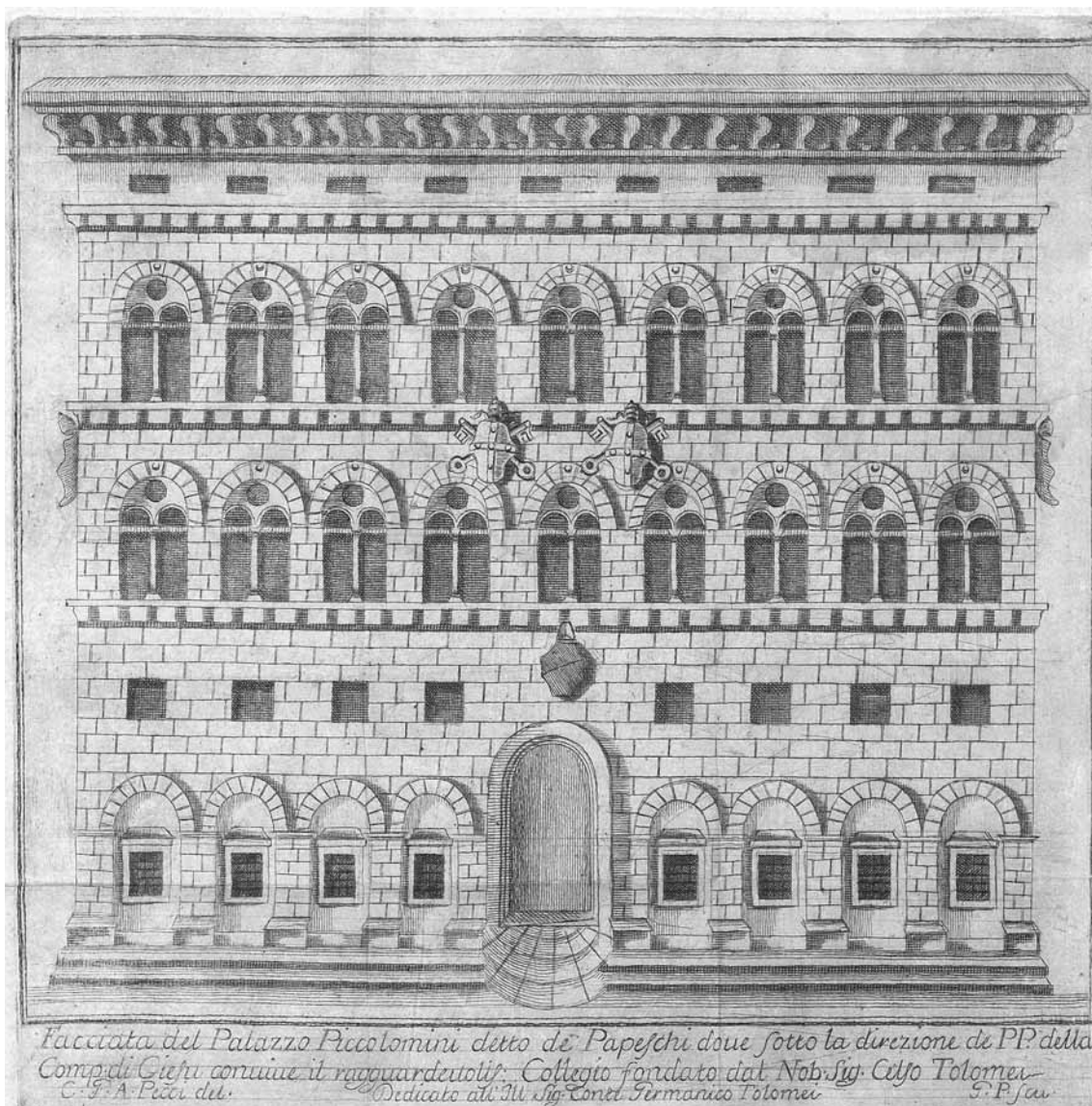
da parte di maestro Domenico Cremoni, sotto la responsabilità amministrativa del nobile Patrizio Bandini³⁹, si protrasse per alcuni anni, ma il progetto del prestigioso architetto granducale, (identificato nei documenti anche come *ingegnere*), continuò ad essere scrupolosamente seguito, anche dopo la sua morte avvenuta nel 1685⁴⁰: continue assicurazioni in tal senso dovevano essere fornite alla corte fiorentina, quando si inviavano le relazioni sull'andamento delle opere e sul lievitare dei costi.

³⁸ Pier Francesco Silvani (Firenze 1620-Pisa 1685), figlio del più noto e più studiato Gherardo (m. 1673), anch'egli architetto al servizio della corte granducale. Pier Francesco era cresciuto alla scuola del padre e nel tempo lo aveva affiancato e sostituito. I principali progetti di P. F. Silvani sono elencati nella nota biografica in *Atlante del Barocco (...)* cit., p. 632. Di lui il Baldinucci afferma che *riuscì buon architetto* (F. S.

BALDINUCCI, *Vite di artisti del secolo XVII e XVIII*, edizione a c. di F. Ranalli, Firenze, per V. Batelli e compagni, 1846, vol. IV, p. 370).

³⁹ ASSi, *Collegio Tolomei*, 1.

⁴⁰ ASSi, *Governatore*, 1049. Agli aspetti architettonici dell'adeguamento del palazzo Piccolomini e ai documenti inerenti chi scrive ha dedicato un saggio di prossima pubblicazione.



Rarissima stampa (Pecci – Pecchioni, 1757) con il prospetto del palazzo Piccolomini Papeschi dove da pochi anni “convive il ragguardevoliss. Collegio fondato dal Nob. Sig. Celso Tolomei”.

Il Museo degli Organi meccanici a Massa Marittima

di FABIO GALGANI

Un mosaico di suoni e d'ambienti circonda il visitatore di questo particolare museo, l'unico in Italia, di organi antichi da chiesa. Collocato tra i più sacri muri di Massa Marittima (si tratta di S. Pietro all'Orto: la prima chiesa della città, sorta nel 1197 e oggi parzialmente recuperata), è stato aperto nel 2003 per raccogliere tredici organi provenienti da varie regioni italiane e costruiti tra il 1600 e il 1800, nonché fortepiani, pianoforti e un clavicembalo.

È sicuramente l'organo la macchina per far musica, che più di ogni altro strumento affascina per la sua valenza estetica e scientifica, per le sue maestose proporzioni e per l'ineguagliabile sonorità, con-

nubio di matematica e bellezza. Schematicamente la produzione del suono avviene per mezzo di canne alimentate da aria inviata da una manticeria e regolata per mezzo di tasti. Le principali parti costitutive sono i mantici, i somieri, la consolle, le trasmissioni e le canne. Nel corso dei secoli sono stati costruiti strumenti di ogni dimensione, dai piccolissimi e leggeri portatili medievali, con una ventina di canne, fino ad alcuni strumenti, specie novecenteschi, a quattrocinque tastiere e decine di registri, che superano le 10.000 canne.

Il sistema di trasmissione può essere meccanico, pneumatico, elettropneumatico o elettromagnetico. Gli organi esposti



nel museo di Massa Marittima sono tutti meccanici, cioè il collegamento tra le varie parti costitutive avviene per mezzo di un sistema di tiranti, leve, squadre, assi rotanti.

La nascita di questo museo è tanto semplice quanto incredibile. Un uomo, Lorenzo Ronzoni, decide nel 2000 di chiudere un capitolo della sua vita per aprirne un altro. Andato in pensione con la scuola (insegnava lettere), si ritira anche dalla politica che l'aveva cooptato (consigliere comunale a Modena), determinato a vivere assecondando le proprie aspirazioni. Con la moglie parte alla ricerca di una nuova città nella culla dell'arte che è la Toscana e sceglie Massa Marittima. Mette su casa e ottiene dal Comune in comodato d'uso la vecchia chiesa di San Pietro all'Orto, trasformata ai primi del Novecento in edificio scolastico e sede di scuola elementare fino al 1978. Decide insieme alla moglie di restaurarla a sue spese e con questi lavori, durati tre anni, riporta alla luce bifore,

monofore, affreschi e il tetto a capriata, e ne fa sede di un museo ideale pronto ad ospitare la sua collezione di organi da chiesa, raccolti nel mercato dell'antiquariato fin dagli anni '60. Trasporta i suoi preziosi strumenti in questo ambiente, trasforma il museo in Fondazione senza scopo di lucro e apre al pubblico nel mese di giugno del 2003.

La peculiarità di questa istituzione è dovuta non solo alla rarità degli strumenti esposti, ma al fatto che è dotata di laboratorio di restauro, gestito personalmente dallo stesso Ronzoni, esperto, meticoloso e paziente artigiano, e che ai musicisti è consentito soffermarsi ed esibirsi sugli strumenti restaurati. Un vero museo "vivo", in senso non metaforico, che coinvolge ed emoziona anche il visitatore ignaro che casualmente vi capita. In quale altro museo al mondo può accadere che a un violinista, o a un flautista sia consentito di toccare uno Stradivari, un Quantz e di poterlo addirittura suonare, con la stessa facilità con cui qui è possibile sedersi



Fortepiani e pianoforti antichi



Gioielli strumentali a canne

sullo sgabello di un organo Traeri o di un fortepiano Dörr?

Ma è nella stupenda rassegna di organi positivi dal 1600 al 1800 che sta l'unicità di questo museo. Strumenti provenienti da molte regioni italiane, di 8 e 4 piedi, che dimostrano, con la particolare sonorità del ripieno perché siano diventati famosi in tutta Europa. Un ripieno di appena 4 o 6 file, molto spesso riassunto, eppure brillante e potente come i maestosi strumenti d'oltralpe. Belli ed eleganti nella parte alta sporgente e nelle cantorie (*in cornu Evangelii o in cornu Epistolæ*), con cassoni nudi e semplici in quella inferiore contenente i mantici tirati a mano con due corde o due stanghe; una

piccola pedaliera a libro di appena nove note, collegata alla tastiera principale tramite cordicelle e da utilizzare come "terza mano"; una tastiera di appena 45 tasti, cioè di 4 ottave con la prima detta "corta", cioè priva dei 4 semitoni iniziali. Eppure questo organo positivo, dipinto al centro del Concerto del Tintoretto nel Museo di Castelvechio a Verona, con poche file separate di canne, ognuna delle quali afferente ad un'ottava o ad una quinta diversa, diventa, dal 1500, strumento ecclesiastico regolato nell'uso e nel suono da norme severe, capace di ispirare un repertorio musicale unico, codificato dal Banchieri (1567-1634) nelle sue tre edizioni dell'*Organo Suonarino* ed

esaltato nell'opera musicale del ferrarese Girolamo Frescobaldi. Questo tipo di organo rimane pressoché invariato per due secoli, mentre in Europa si costruiscono organi maestosi a tre, quattro tastiere, pedaliera indipendente, con 30-40 registri. In questo particolare museo massetano è possibile avere un contatto anche fisico, con tali straordinarie reliquie della più alta cultura strumentale europea.

Anche per una singola persona, la visita è guidata. Di solito se ne occupa lo stesso titolare che, iniziando col descrivere l'ambiente, riesce a coinvolgere sia il visitatore esperto che occasionale, sia gruppi organizzati, nonché studenti, conducendoli in un percorso cronologico-didattico, che prende in esame ogni strumento.

Buon organista, pianista e clavicembalista, il prof. Ronzoni fa anche ascoltare il suono degli strumenti più significativi. Parlando bene alcune lingue europee, consente anche agli stranieri di poter usufruire della sua guida.

Oltre agli organi il museo espone numerosi esemplari di altri strumenti a tastiera, che si inseriscono egregiamente nel percorso didattico: è possibile vedere un superbo clavicembalo italiano del 1500, un fortepiano della fine del '700 in attesa di restauro, ascoltare un forte-

piano del 1820, un altro del 1840, per giungere al pianoforte moderno, con due esemplari del 1860 e del 1892. Viene così documentata l'evoluzione tecnologica, stilistica e di gusto di questo strumento simbolo eminente della civiltà musicale occidentale.

Non farà quindi meraviglia che sul registro dei visitatori, si possano leggere lusinghieri commenti, tutt'altro che di circostanza, lasciati da ospiti italiani e stranieri.

Bibliografia

L. ALBERTI: *L'organo nelle sue attinenze con la musica sacra*, Milano 1889;

R. CASIMIRI: *Cantantibus organis*, Roma 1924;

M.F. BOSSI-G. TEBALDINI: *Storia dell'organo, Costruzione dell'organo. Gli organisti e la musica per organo*, Milano 1919;

C. MORETTI: *L'organo italiano*, Torino 1955;

Utet: *Dizionario Enciclopédico della Musica e dei Musicisti*, Torino 1983.

* * *

Sito internet: www.museoodegliorgani.it

Tutte le fotografie sono state eseguite dall'autore Fabio Galgani.



Il prof. Ronzoni durante il restauro di uno strumento

Per Mario Verdone

di GIULIANO CATONI



Sulla copertina della prima edizione de *La piazza magica*, un libro di racconti che Mario Verdone pubblicò nel 1984, è riprodotto un disegno di Raffaello Salimbeni, dove si vede uno scorcio della Piazza del Campo piena di folla e, in primo piano, un ragazzo sopra un colonnino, in atteggiamento teso, quasi rapito, in evidente estasi paliesca. Quel ragazzo, figlio della piazza magica - non ci son dubbi - è l'autore stesso: è il giovanissimo contradaiole della Selva evocato da un contradaiole più maturo, che non salta più sui colonnini, ma che ha imparato a cogliere il senso di quella incontrollabile passione per una bandiera, per un cavallo, per una giostra e l'ha saputa descrivere insieme con la passione per una città, cui ha dedicato pagine e pagine pur restandone per lo più lontano.

La vita, infatti, ha portato Mario Verdone - senese di Vallepiana - in giro per l'Italia e per il mondo, ma il legame affettivo, spirituale oltre che materiale, con Siena non si è mai interrotto. "Non fa meraviglia - scrive Verdone nel 1941 in un articolo per *l'Annuario* dell'Ateneo senese - che da una città così singolare, come Siena in tutte le sue caratteristiche si presenta, possano dipendere tanto frequentemente le ispirazioni dei poeti". È una notazione, questa, certamente autobiografica: in quell'anno, infatti, Verdone pubblica il suo primo libro ed è un libro di prose liriche. S'intitola *Città dell'uomo*, come uno dei sei racconti che contiene. Naturalmente quella città dell'uomo è Siena, "uomo vivo, sensibile e scaltro - scrive Verdone - rude e buono, malvagio a volte, ingiusto se chiede giustizia, selvatico quando lo voglia [...] Con, le sue tenebrosità e le sue schiarite di gioia, i suoi mesti

sorrisi, i suoi vendicativi sguardi, la sua forza di volta in volta brutale, eroica, trista. Con tutte le santità e tutti gli abissi del suo pensiero. Uomo di vecchia nobiltà, carattere compiuto, di cui né sangue né cuore potè mai essere contaminato. Carattere di condottiero di banda, di capo di Monte".

Gli interessi di Verdone, tuttavia, non erano solo poetico-letterari: comincia, giovanissimo, a collaborare ai giornali ("La Nazione", "Il Corriere del mattino", "Il Telegrafo", "Rinascita") e, appena laureato, pubblica due articoli su "Studi Senesi", la rivista del Circolo giuridico dell'Università. Il primo è una rassegna di studi su Mazzini (e qui Verdone - nonostante scriva nel 1940 - rimprovera aspramente a uno studioso tedesco di aver fatto diventare Mazzini un precursore del fascismo) e il secondo articolo si occupa del pensiero politico di Platone. Intanto, però, prende sempre più forma la passione di Verdone per ogni genere di spettacolo e soprattutto per il cinema, passione che lo porta a Roma, al Centro sperimentale di cinematografia. Di questo Centro Verdone diventerà direttore, per poi passare alla cattedra universitaria di Storia e critica del film.

Citare, anche in parte, la produzione scientifica di Verdone in questo specifico settore accademico è, in questa sede, impossibile. Basterà ricordare alcuni dei suoi volumi più importanti: *La cultura del film*, edito da Garzanti nel 1979; o quello su *Le avanguardie storiche del cinema* del 1977; o l'altro su *Gli intellettuali e il cinema* del '52. Non pochi di questi scritti sono stati tradotti in vari paesi: in Francia, in Spagna, ma anche in Giappone (un saggio su Rossellini), in Egitto (*La scenografia nel film*),



in Turchia (gli studi su Visconti e su Olmi), in Messico (un saggio sul neorealismo).

Questa vocazione a una sorta di internazionalità viene alimentata anche dagli obblighi che Verdone deve assolvere come delegato generale del Conseil International du Cinema dell'UNESCO e come docente nella New York University e nelle Università di Praga e di Città del Messico.

Anche altre curiosità spingono, tuttavia, Verdone fuori dei confini italiani e sono curiosità e interessi legati di nuovo alla letteratura e alla poesia: un autore da lui amatissimo, Giuseppe Gioacchino Belli, aveva tradotto una poesia armena e seguendo questa traccia Verdone si avvicina al mondo dell'arte e della cultura armena, traducendo le *Odi a coloro che verranno* di Ciarenz ed altre opere di Zarin e di Bedrossian, meritandosi così anche una 'voce' nell'Enciclopedia Armena e un 'Fondo Verdone' nel Museo della letteratura di Erevan.

E Siena dov'è in questa sorta di vagabondaggio intellettuale? Siena è sempre nella mente e nel cuore e qualche volta sembra che il destino aiuti Verdone a sentir-la vicina, come quando, nel 1945, trasferitosi a Roma, va ad abitare in via del Gesù n. 62, nello stesso palazzo dove aveva alloggiato Federigo Tozzi. "Idealmente vicino a Tozzi dunque abitai per qualche anno - scriverà Verdone nel 1970 - e potei sostare nella sua casa, parlare di lui, ricercare le sue ami-

cizie romane e intenderne perfino - poiché i miei interessi da letterari erano anche diventati cinematografici - la sua vicinanza col cinema, che egli (Tozzi) aveva sentito non meno di Pirandello, il quale aveva pubblicato nel 1916 *Si gira* [...]. Tozzi dava infatti alla stessa epoca scritti alla pagina cinematografica del "Messaggero verde della domenica", e alla rivista "In penombra" [...]. Sentiva il fascino del "Dottor Caligari" e scriveva *Una recita cinematografica* con la drammatica apparizione, su un ponte del Tevere, del calzolaio suicida Calepodio".

La figura di Tozzi ci riporta al Verdone senese, che nel '48 pubblica un altro volumetto di racconti intitolato *L'omino delle croci*, di vago sapore tozziano. Tre anni prima, nel '45, Verdone aveva pubblicato un altro racconto, *Le bandiere*, scritto nel novembre del '43, ma che sembra una cronaca di quanto effettivamente avvenne la mattina del 3 luglio 1944, quando le diciassette Contrade si presentarono sul campo per una festosa sbandierata alle truppe alleate entrate in città.

Questa atmosfera festosa domina anche nella maggior parte degli scritti di Verdone di questi anni e soprattutto nel testo di quell'operetta goliardica, che nel marzo 1945, nel teatro dei Rozzi, consacrò Mario Verdone come uno degli autori più brillanti di tutta la storia del teatro goliardico. *Il*

Mario Verdone parla nella Contrada della Selva, in occasione della cena della Vittoria del 16.8.53. (La foto è tratta dall'Archivio della Contrada che ringraziamo per la collaborazione). Nella pagina successiva: Verdone con Vittorio De Sica.





trionfo dell'odore - così si chiama quell'opere-
retta - parodiava il titolo dell'opera di
Scarlatti *Il trionfo dell'onore*, rappresentata
poco prima dall'Accademia Musicale
Chigiana e ben conosciuta da Verdone, che,
nel contempo, scriveva numerosi libretti
d'opera per gli allievi di quell'Accademia.
Una raccolta di questi testi verdoniani -
L'impresario delle Americhe vinse poi il pre-
mio Rossini a Pesaro e *Il Trionfo dell'odore*,
forte della scena del primo atto dedicata alla
grande scoperta della "sciaguattaventoliera",
meglio definita poi da un geniale uomo di
lingua "sciacquone" - fu inserita dal musi-
cologo Ulderico Rolandi ne *Il libretto per
musica attraverso i secoli*, uscito nel 1948 a
Roma per le Edizioni Ateneo.

Al teatro Verdone ha dedicato anche
altre pagine, sia come drammaturgo, rap-
presentato e radiotrasmesso (ricordo *Il
demone*, *Il capitano Spaventa*, *I braccialetti
nuovi*, *Le por'anime*, *Il cieco della Certosa*), sia
come storico, soprattutto del teatro futuri-
sta e d'avanguardia.

Alcune di queste opere hanno avuto pre-
stigiosi riconoscimenti: il premio nazionale
Pasinetti, il gran premio San Marco, un pre-
mio della Presidenza del Consiglio ed
anche il "Clown d'oro" per una storia del
circo pubblicata nel '69.

Forse però i premi a cui Verdone teneva
di più - oltre il "Mangia d'oro" avuto nel
1966 - sono quelli che si è meritato con un
romanzo, *Sapientaccio*, che uscì nel '64 ed
ebbe a Bordighera il premio dell'umorismo

e a Pescara il premio nazionale D'Annunzio
assegnato da una giuria presieduta da Diego
Valeri. Chi non ha letto il romanzo può stu-
pirsi di questa strana accoppiata di premi,
certo non omologhi per le scelte normal-
mente compiute, ma *Sapientaccio* è un
romanzo composito e di non facile catalo-
gazione. È stato, da alcuni critici, definito
un "conte philosophique" alla *Candide*, un
apologo, ma è anche, un racconto fantasti-
co, venato di ironia e, qualche volta, di
malinconiche meditazioni. È, in sintesi, la
storia di Cristiano Enrico che, nella teuto-
nica Visemberga, nasce dotato di un grande
sapere, tanto che a due anni consegue la
laurea e poi apre un consultorio, dove tutti
si recano per avere consigli. La fortuna di
Cristiano Enrico scatena l'ambizione di
molti genitori, che vogliono far diventare
sapientissimi anche i loro figli.

Queste pretese provocano la ribellione
degli scolari contro quello che ormai essi
chiamano Sapientaccio, la cui anima - dopo
la morte - non sceglierà di soggiornare con
quelle degli altri geni, ma - divenuta ormai
veramente saggia - preferirà l'innocenza e la
semplicità degli angeli.

In epigrafe a questa "favola per tutti"
Mario Verdone pose queste parole: "Beffarsi
dell'intelligenza o farne troppo conto, ecco
due cose che l'uomo eccellente deve evitare".

Ebbene, oggi siamo sicuri di rendere
omaggio alla memoria di un uomo eccel-
lente.



“Splendore simultaneo del Palio di Siena”

Una pittura futurista di Corrado Forlin del 1937-38

esposta nella Pinacoteca Nazionale di Siena

in omaggio al Centenario del Futurismo (25 giugno-4 ottobre, 2009).

di GABRIELE BORGHINI

Il dipinto è di grandezza media, niente di monumentale o dilatato, ma riesce a contenere in sé un diorama passionale di straordinaria ampiezza emotiva, quasi che la sua evidente fragranza simbolica, forzando i limiti imposti dalla tela, violando la naturale privatezza di un incauto spettatore ne colpisse la sua più riposta fisicità, facesse aumentare il suo più inedito battito viscerale.

Quando il veneto Corrado Forlin se lo costituì nella sua coscienza d'artista futurista e lo cominciò ad elaborare si era nel 1937, in agosto, a Siena, nei giorni più carichi di adrenalina del calendario urbano, quelli del Palio, subito prima e poi, a seguire lo straziante rito, subito dopo.

Già dalla sua vena, in quelli stessi giorni, era sgorgata una poesia acrissima, sporca e luminosa insieme, che sconcertò non di poco - i tempi erano quelli - le Muse più statiche e i Soloni più retrivi della cultura locale, quella nutrita di panfortismo, ma non certo, presumo, gli spiriti più liberi, tra i quali l'aeropoetessa Ida Cucini.

Forlin è un uomo magro, dal viso scavato e con le mani lunghe, sensibili, così come lo vediamo in una fotografia del 1941 che lo raffigura mentre parla a Milano alla decima Mostra di Aeropittura, con sullo sfondo, dietro il tavolo dei conferenzieri, il quadro che quattro anni prima gli aveva ispirato la forsennata carriera senese. Di lì a pochissimi anni dopo sarebbe sparito nella grande tragedia del fronte russo.

Lui stesso darà al suo dipinto paliesco tre titoli diversi, ma quello ormai più affermato, in perfetto stile e lessico futurista, è

Splendore simultaneo del Palio di Siena, quasi in gemellaggio col titolo della mitica e scandalosa poesia, *Simultaneità dei poeti bacchici a Siena*.

L'occasione poetica l'aveva sollecitata quell'aura di creatività febbrile che accompagnava Marinetti, al seguito del quale Forlin era arrivato a Siena per partecipare alla seconda edizione della “Gara di Poesia bacchica amorosa e guerriera” nell'ambito della biennale e ferragostana “Mostra Mercato dei Vini tipici italiani” che si teneva, fin dal 1933, sui bastioni della Fortezza medicea.

La composizione non verrà recitata durante la manifestazione senese, ma, apparsa poco dopo, soltanto con due strofe, sul primo numero della rivista milanese “Cine Teatro”, verrà presto a conoscenza del giornalista Ezio Felici che la divulgherà presso i lettori de “Il Telegrafo” e quindi ad una Siena indignata.

Eccone l'incipit:

*Orinatoï senesi che nelle notti d'orgia
vi imperlate d'acque fresche
per gli ubriachi assetati
e nelle infinite ore del mondo
vi trasformate in meravigliose cattedrali
per i pederasti
non sentite l'angoscia della gelosia
per gli angoli delle case
per le cantonate innaffiate,
odorate dai cani più umani
degli uomini nei loro messaggi
linguaggi impregnati
di incomprensibili tatticismi.*

Gli orinatori che diventano “cattedrali per i pederasti” nella città che vanta una delle più famose cattedrali del mondo erano certo troppo per la sopportazione locale alla quale, comunque, era forse sfuggito un “Poema del Palio senese” dedicato “al senese amico Bonelli” e composto sempre nell’agosto del 1937 da Farfa (il savonese Vittorio Osvaldo Tommasini) poeta che aveva vinto la gara poetica della precedente edizione, anche lui al seguito di Marinetti insieme a Forlin.

L’ultima strofa del “poema”, dettata dalla eccitazione dell’immediato dopopalio “nella notte sul 17 agosto”, così come venne stampata in “La rivoluzione fascista” del 22 agosto 1937, ha un tono decisamente omofilo, anche se sicuramente da ascrivere al tema della amicizia virile:

*Bonelli
alle due del mattino
in te ho baciato la tua Siena
e la fatica dell’immensa gioia
esausto mi gettò tra le tue braccia
come la vittoria il vincitore
in quelle dei carabinieri
Ora potrei morire io t’ho detto
ma salvami, concedimi un’altr’anno
per vederlo una sol volta ancora!*

È in questo clima fiammeggiante che verrà concepito il quadro sul “Palio” di Forlin, destinato ad essere portato a termine fuori di Siena, datato nel 1938, e fino ad oggi non più rivisto nella città che lo aveva ispirato.

L’aggettivo ‘ardente’, se riferito alle tonalità accese del dipinto, ai suoi colori brucianti, ma anche all’alta temperatura del contenuto, risulta quanto mai appropriato per un’opera che potrebbe essere un ‘manifesto’ visivo dell’ Ardentismo, cioè quel movimento, nell’alveo del Futurismo, che lo stesso Forlin, insieme a Italo Fasullo con cui aveva fondato a Monselice il Gruppo Futurista Savarè, promosse con opere e parole veramente incendiarie.

Nel Manifesto dell’Ardentismo del 1940

si troveranno le più giuste ragioni critiche a supporto del quadro del ’38, quasi che questo avesse preceduto nella sua accesa gestazione e fattura la di poco successiva sistemazione teoretica.

*Tutto ciò che in pittura non brucia ha torto, agonizza, tende alla morte, alla noia, e non aggan-
cia non affascina non incuriosisce più l’occhio né
l’anima...L’ardore acceso nella scelta dei colori
nei loro toni inventati e nel modo di distribuirli
sulla tela è la principale virtù di un’opera pittori-
ca...Questo ardore puramente coloristico , se
viene eccitato da un’ardore di nuove idee, deter-
mina con la miscela un esplodente e speciale
dinamismo...Creerò aeropitture in un certo
modo paragonabili a ingranaggi di sfere e piastre
di metallo infuocato che per virtù di calore si met-
tano in movimento e velocità...Raggiungere così
la forza di ardore non soltanto questa quasi tat-
tile e olfattiva corposità, ma l’autentica carnalità
d’una atmosfera vivente, palpitante, veloce.*

Atmosfera vivente palpitante veloce, quella stessa che nel dipinto in questione si conforma in materia pittorica, nella piazza, nella folla, nei cavalli dalla corsa forsennata e in quei con i infuocati e metallici che, per virtù di calore messi in moto e velocità, danno corpo alle esaltazioni carnali e alle tensioni spasmodiche della battaglia in corso.

L’esperienza di quei momenti e la forza creativa che ne era derivata, ma anche i “ceffoni” che l’establishment locale gli aveva riservato, dovettero essere per Forlin un passaggio cruciale, tanto che ancora alla fine del 1938 ne “La Nazione” del 1 Dicembre scriveva una lettera aperta dove la profonda analisi del Palio ancora oggi rimane esemplare:

*Alle nostalgie di una pittura tombale sordomuta
vuota di sentimento e di significati oppongo l’ar-
dentismo di forme e colori ...del mio Palio di
Siena fuoco lirico di un popolo che si batte per
amore di contrada intorno ai suoi fantini. È il
periodico fragore dell’animo popolare senese i cui
coni ideali d’esplosione arrivano ad un contatto*

cosmico. C'è in questa lotta la esasperazione della benzina che s'incendia".

L'interpretazione cosmica del Palio nel dipinto di Forlin è ben rappresentata dall'anello di tufo della pista che non si chiude nel giro dei palazzi, invece prosegue a serpentina in una dimensione alterna e slontanante dove addirittura i cavalli corrono al contrario. Dove va quella pista? Verso quali altri Palii del mondo? Certo è che forma una pregnante S di Siena. E i coni che si moltiplicano nel loro stesso riflesso quali dimensioni geometrico-astrali vogliono rappresentare? E le bandiere, ormai ridotte a ondulanti cartigli trasparenti, persa ogni distinzione araldica, per quali venti subliminali si animano nello spazio di puro colore-luce?

Come se non bastasse, in basso a destra, ecco un grumo di forme simboliche di difficile interpretazione: l'uovo, la piramide, le coroncine a tre punte: solide queste e la piramide; etereo l'uovo, quasi un ellisse velato e cangiante. Giocattoli metafisici oppure oggetti di una cabala per iniziati? Lessico esoterico al quale il pittore sovrapporrà la propria firma, in stampatello, con la prima lettera rovesciata, e la sigla fascista della data in numeri romani.

E qui di nuovo un altro piccolo mistero. Esiste, in una collezione privata senese dedicata alle contrade e al Palio, una cartolina postale che raffigura il quadro di Forlin. La cartolina è stata spedita dallo stesso Forlin, come si evince dalla scritta in inchiostro rosso sul retro, a Luigi Bonelli da Cagliari il 6 novembre 1938. Nel dipinto fotografato appare evidente la firma dell'autore apposta nell'angolo sinistro, in verticale, in stampatello e con la F iniziale rovesciata. Ad una lettura ravvicinata del quadro ancora oggi è possibile intravedere sotto una velatura azzurra le lettere della originaria firma, senza data. Ciò sembrerebbe escludere due versioni del dipinto. Allora perché in un secondo momento la firma verrà spostata a destra, messa in orizzontale e dotata del "XVI" dell'era fascista? Nella

foto del 1941 che ritrae Forlin durante il suo intervento alla decima Mostra dell'Aeropittura, nel quadro del Palio che compare sul fondo ormai la firma in verticale a sinistra è scomparsa.

Maggiori approfondimenti che potranno avvenire in seguito o un qualche fortunato ritrovamento documentario serviranno a chiarire il gioco delle firme, e comunque, per finire, al di là di ogni interpretazione o lettura o ricerca sullo straordinario dipinto, lasciate che mi ponga una domanda retorica: se Forlin avesse avuto l'incarico di dipingere un "drappellone" quale straordinaria icona ne sarebbe derivata? Tanto più che il palio dell'agosto 1937, per inciso vinto dalla Contrada Priora della Civetta, fu dipinto dal pur bravo Aldo Marzi, che proseguiva la via stilistica del grande illustratore Vittorio Emanuele Giunti, aggiornandola ad un realismo epico in linea con un conservatorismo figurativo molto gradito ai gusti borghesi dell'epoca, soprattutto a Siena, ma così lontano dall'eccitazione appassionata e bruciante del pittore veneto, il quale, è giusto dirlo, aveva capito il Palio nell'anima.

Il dipinto *Splendore simultaneo del Palio di Siena* è stato rintracciato in una collezione privata di Venezia da Fabio Mazzieri.

La mostra (Luglio/Ottobre 2009), che ha per titolo quello stesso del quadro, è stata curata da Gabriele Borghini.

Vernice Progetti Culturali s.r.l.u. ha organizzato l'evento.

L'allestimento della mostra è stato ideato e curato da Andrea Milani

Il catalogo della mostra è stato edito da Betti editrice, Siena.

Il saggio in catalogo intitolato *Il breve idillio futurista senese degli anni trenta tra poesia bacchica e palio*, al quale si rimanda per le informazioni storiche e la bibliografia aggiornata, è di Veronica Randon, che ringrazio per la cortese collaborazione.

La cartolina del 1938, che riproduce il dipinto di Corrado Forlin è stata esposta in

una recente esposizione presso la sede della Nobile Contrada del Bruco dal titolo *Il Palio in cartolina* (Sala delle Vittorie, 7-17 luglio 2009) a cura di Pierguido Landi e fa parte della collezione dello stesso curatore, che ringrazio per le utili informazioni che ha voluto gentilmente fornirmi.

Ringrazio Ettore Pellegrini per avermi invitato a scrivere questo intervento ad uso della rivista "Accademia dei Rozzi".



CENTENARIO DEL FUTURISMO

MACCHINE!

SPIRITO DELLA MECCANICA TRA I FONDI D'ORO

Macchine!

Spirito della meccanica tra i fondi oro

di ALBERTO SCARAMPI DI PRUNEY - Architetto

La velocità, era questo uno dei simboli del nostro Futurismo. In quei primi decenni del Novecento gli uomini di cultura e gli artisti che aderivano a questa nuova corrente erano affascinati dal progresso tecnologico delle macchine e dalle nuove barriere che si potevano ora infrangere.

Da qui l'idea del Dottor Gabriele Borghini, Soprintendente ai Beni Artistici di Siena, in occasione del centenario del Futurismo, di realizzare una "esposizione", all'interno della Pinacoteca Nazionale di Siena, che mettesse direttamente in contatto due icone del movimento. Una positiva, le motociclette degli anni '10 e '20, simbolo di velocità, di progresso di tecnologia e di

libertà ed una negativa, il museo, fortemente osteggiato dai futuristi in quanto considerato simbolo di immobilismo.

Quando il Dottor Borghini mi parlò della sua idea, e mi propose di curarne l'allestimento, ne fui subito lusingato ma al tempo stesso anche molto preoccupato. Infatti l'idea di trovarmi a confronto con i grandi maestri della pittura senese come Simone Martini, Sano di Pietro, Francesco di Giorgio, il Vecchietta, il Beccafumi, mi metteva molto in soggezione. Poi a poco a poco cominciava a diradarsi la nebbia e gli elementi di convergenza tra due mondi apparentemente molto distanti cominciavano a delinearsi. Intanto c'era un elemen-



to che aveva iniziato a rincuorarmi: gli storici dell'arte, certe tavole, polittici ecc. le chiamano "macchine pittoriche"; sembrerà poco, ma era già un buon punto di partenza.

In seguito l'osservazione delle sale della Pinacoteca con i loro polittici scintillanti d'oro ed i colorati manti delle Madonne e dei Santi ha fatto il resto. Notai che questi colori e queste brillantezze erano gli stessi elementi che caratterizzavano le belle fotografie delle motociclette che avevo a disposizione; fu così che ebbi l'ispirazione per l'allestimento.

Decisi quindi di posizionarle su delle pedane rialzate con il piano inclinato per dare un senso di movimento a queste moto che si stavano sempre di più palesando di fronte ai miei occhi come delle vere e proprie opere d'arte, delle specie di sculture tecnologiche, dipingendo poi di grigio asfalto il piano per farle sentire un po' più a "casa loro".

Nella sala più grande, inoltre, feci realiz-

zare una lunga pedana su cui misi quattro moto che, pur non con una precisa unità cronologica, avevano in comune il fatto di essere state delle motociclette da corsa.

Rimaneva da sciogliere il grosso dilemma di quali moto mettere nelle varie sale ed è a questo punto che mi sono venuti in aiuto due valentissimi conoscitori di motociclette d'epoca, Valerio Bartoloni e Mario Gamberucci. Volevo infatti, seguendo il percorso abituale di visita del museo, rispettare un ordine cronologico di produzione delle moto ed in più riuscire a mettere nelle varie sale delle motociclette i cui colori rispettassero e riprendessero i cromatismi principali dei polittici che avevano accanto e con i quali si trovavano a dialogare.

Chi sa se il risultato finale dell'allestimento con il brillare dell'oro dei polittici, contrapposto allo scintillio delle cromature delle moto, avrebbe portato i nostri futuristi a desistere, almeno in questo caso, dal loro proposito, dichiarato fortunatamente solo sulla carta, di distruggere tutti i musei.



Una Triumph del 1919 nel cortile della Pinacoteca. (Foto F. Lensini)



Venticinque anni dopo “Marks in books”

di SARA CENTI

Nel dicembre 2008 la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena ha compiuto 250 anni: sul finire del 1758 fu infatti istituita, grazie ad un lascito di Sallustio Bandini, la prima biblioteca universitaria della città, divenuta poi comunale in epoca napoleonica. Nel corso del 2009 sono state pensate, e già in parte realizzate, almeno due iniziative per celebrare l'anniversario della nostra istituzione esponendo *excerpta* del suo ricchissimo patrimonio storico ad un pubblico più vasto del consueto.

Negli ultimi 10 anni sono stati ristrutturati e riorganizzati gli ambienti della BCI e notevolmente ampliati i servizi per i cittadini e gli studiosi [cfr. *Una nuova biblioteca pubblica a Siena*, Prato, Gli Ori, 2006, p. 9-29]; la biblioteca comunale oggi deve quindi, con sempre maggiori sforzi, coordinare e armonizzare le sue due anime, la pubblica e la storica e fare in modo che soprattutto quest'ultima perda l'aura di irraggiungibilità e chiusura che molti profani a torto le assegnano. Nel caso che qualcuno ritenga che 'divulgazione' e 'conservazione' siano due concetti in antitesi, bisogna invece rilevare che questa apparente incompatibilità può essere superata proprio grazie all'organizzazione di una mostra documentaria di materiale antico, manoscritto e a stampa.

Hic liber est, 700 anni di segni sui libri, biblioteche e collezionismo a Siena ha voluto per un breve periodo richiamare l'attenzione dei cittadini sul libro antico, un bene culturale che non gode certamente della più alta considerazione, ma che invece, se schiuso in una esposizione gratuita, riscuote sia la spontanea curiosità, sia l'istintiva meraviglia dei non addetti ai lavori e persino dei bambini. Sul registro delle presenze si sono lette tantissime dichiarazioni di stupore e apprezzamento, non solo per ciò che era esposto in bacheca ma anche per il suo

più ampio 'contenitore', la sala storica che, finalmente restaurata, è ed è stata una cornice eccezionale per tanti eventi della città.

Marks in books è il titolo della celebre mostra che nel 1984, alla Houghton Library-Harvard University, produsse uno scarno ma scenografico catalogo di foto che esemplificavano vari segni apposti in modo intenzionale o casuale sui libri dopo la loro fabbricazione, anche se non esclusivamente riconducibili alla proprietà del volume. Dopo venticinque anni *Hic liber est* ha esibito materiali, datati fino all'inizio del Seicento, che conservano unicamente tracce eloquenti, non casuali, del possesso, dell'uso da parte di persone o enti, senesi e non. Quasi tutti i libri, manoscritti o a stampa, offrono indicazioni concrete della propria conservazione e circolazione, permettendo spesso di ricostruire l'*iter* seguito dall'origine fino all'arrivo nell'attuale sede di conservazione. I volumi antichi presentano diverse tipologie di segni di possesso e provenienza, che possono esprimere da un lato una fruizione sentita, un uso affettivo, dall'altro il cammino, talvolta assai lungo, della commercializzazione, tra legatori, librai, case d'asta e collezionisti. Le tracce sui libri possono essere esplicite o implicite, dichiarate o anonime, a volte chiare altre volte ermetiche, ma il loro contenuto è tuttavia sovente interpretabile e il proprietario deducibile. I modi con cui il libro ci informa dei propri itinerari, di mano in mano, sono multiformi: dall'intervento manoscritto del possessore – ossia una firma, una formula o le sue postille – al timbro, dallo stemma miniato all'etichetta o cartellino, dalle antiche segnature, che riconducono alla collocazione del volume nella precedente sede di conservazione, fino alla legatura. Tutto questo è stato oggetto della prima sezione di *Hic liber est*, quella intro-

duttiva, esemplificativa quasi didascalica delle *tipologie*; seguivano altri otto segmenti in cui i possessori erano ordinati per gruppi: dai volumi appartenuti ai papi, a quelli che recano note esplicite di stranieri, donne, ebrei, di professionisti o di lavoratori. Le due bacheche numericamente più ricche di testimonianze sono state quelle degli *intellettuali senesi* e delle *soppressioni*. Comprendere il fenomeno e le dinamiche delle soppressioni degli ordini religiosi, ma anche delle compagnie e congregazioni laiche, che vanno dalla seconda metà del XVIII secolo all'epoca Postunitaria, è infatti di basilare rilevanza per lo studio e l'inquadramento dei fondi storici oggi conservati nelle biblioteche pubbliche. L'ultimo capitolo è stato quello dei *collezionisti*, che partendo da una nota di possesso del cardinale Domenico Grimani arriva agli 'amatori' locali come Pandolfo Ricasoli, Giuseppe Porri, i Bargagli Petrucci e altri, che soprattutto negli ultimi due secoli hanno mostrato di accumulare libri e documenti non solo per il piacere della lettura, ma anche per il loro valore antiquario, che consegue alla rarità. *Bibliomani* presi dall'incanto che genera l'oggetto nella sua immateriale fisicità.



Un progetto complementare alla mostra *Hic liber est* è stato "Dei segni sui libri": un seminario sugli studi di provenienza svolto il 19 giugno a Palazzo Patrizi con interventi di Angela Nuovo e Giuseppina Vullo, Marina Venier, Daniele Danesi, Piero Scapecchi, Graziano Ruffini e Neil Harris. Questa giornata ha offerto l'occasione per

presentare un libro che ha avuto parte della sua gestazione e realizzazione proprio in BCI; Gianna Del Bono e Laura Desideri hanno quindi introdotto i contenuti di uno dei primi contributi a stampa sull'argomento: *Provenienze. Metodologia di rilevamento, descrizione e indicizzazione per il materiale bibliografico* (elaborato dal Gruppo di lavoro sulle provenienze coordinato dalla Regione Toscana e dalla Provincia autonoma di Trento, a cura di Katia Cestelli e Anna Gonzo, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni librari e archivistici, Firenze, Regione Toscana, Giunta regionale, 2009).

L'iniziativa conclusiva con cui si vuole fare onore alla ricorrenza dei 250 anni della Biblioteca comunale degli Intronati aprirà il 19 dicembre 2009, quando – con il sostegno di Fondazione Monte dei Paschi e Vernice progetti culturali – sarà inaugurata la mostra *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*. Il 'catalogo', così come è stato anche per *Hic liber est*, non sarà costituito dalla somma delle schede relative ai pezzi esposti, ma da una raccolta di saggi di più ampio respiro, che traggono spunto ovviamente dalle collezioni della BCI e si avvalgono dei contributi documentati di specialisti e storici dell'arte.

In fine è d'obbligo una puntualizzazione di 'cronaca contemporanea': gran parte di quello che è stato fatto, di bibliograficamente rilevante, nel settore storico della Biblioteca comunale degli Intronati durante gli ultimi 10 anni – dalla catalogazione informatizzata degli incunaboli, delle cinquecentine e dei manoscritti moderni, alla schedatura dei disegni e delle stampe, fino all'allestimento del Gabinetto che dovrà conservare e rendere fruibili queste raccolte, alla preparazione di un 'evento' come una mostra documentaria – è il frutto quasi esclusivo di Lavoratori precari guidati dall'operosità della Direzione. Così hanno saggiamente impiegato l'apporto economico della Fondazione Monte dei Paschi di Siena al fine di valorizzare, come merita, uno dei più ingenti e meno conosciuti patrimoni della nostra città: quello librario.

La Banca dati delle facciate del centro storico di Siena: note sui palazzi nel Terzo di Camollia

Parte II: L'età moderna

di MATTHIAS QUAST

Il secondo Quattrocento: la permanenza del Gotico

Intorno al 1300, il palazzo pubblico codifica il linguaggio del Gotico senese che ritroviamo nelle facciate dei palazzi, fondendo in uno schema ideale i materiali e gli stilemi dell'architettura civile che si sono sviluppati a Siena nel secolo precedente: il rivestimento con la "pietra da torre" (calcarea) si combina con il mattone, una soluzione che implica il bicromismo bianco-rosso; le finestre polifore, ad arco acuto, si collegano tra loro con le doppie cornici di pietra calcarea o di marmo; gli archi presentano la fronte ricassata rispetto al livello del paramento murario; si aggiungono inoltre particolari architettonici come le colonnine con i capitelli, modanature a dentelli, nonché un apparato ancorato nella muratura della facciata, atto a proteggere le aperture e costituito essenzialmente da ferri per fissare le tende esterne e le tettoie. Contemporaneamente si manifesta una tipologia semplificata nell'architettura civile meno aulica. Si rinun-

cia al costoso rivestimento di pietra calcarea e alle aperture polifore; tutto il paramento murario è di mattoni. Le finestre sono monofore ad arco, solitamente ribassate, ma con la fronte ricassata; anche le doppie cornici nonché l'apparato dei ferri di facciata e le tettoie sono elementi sempre più caratterizzanti¹.

Queste tipologie tratte dal linguaggio trecentesco ricorrono durante il Quattrocento e oltre, fino ai primi decenni del Cinquecento. A partire dal XV secolo cambiano però alcune caratteristiche: invece della pietra calcarea usata per particolari apparati architettonici, ci si avvale della grigia pietra serena; mentre i ferri di facciata mostrano variazioni nella lavorazione (frequentissime le barre attorcigliate) e nell'iconografia (elementi vegetabili e araldici)². Si segnalano due esempi nel Terzo di Camollia³. Anche se hanno subito alterazioni e restauri, conservano in modo ben leggibile le caratteristiche del Gotico quattrocentesco. Il primo esempio è l'ex palazzo del Rettore dell'Opera di Provenzano, la cui facciata principale lungo la via

¹ Un bell'esempio databile alla fine del Duecento si è conservato in via del Porrione, 48-52 (cat. 468).

² Cfr. Fabio Gabbriellini, "Palazzi gotici nella Siena del Quattrocento", in *Pio II Piccolomini: il Papa del Rinascimento a Siena. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 5-7 maggio 2005*, a cura di Fabrizio Nevola, Siena 2009, pp. 301-323; Matthias Quast, "I palazzi del Cinquecento a Siena: il linguaggio delle facciate nel contesto storico-politico", in *L'ultimo secolo della Repubblica: arti, cultura e società. Atti del Convegno Internazionale*, Siena, 28-30 settembre 2003 e 16-18

settembre 2004, a cura di Mario Ascheri, Gianni Mazzoni, Fabrizio Nevola, Siena 2008, pp. 153-170: 167-169. Per i ferri di facciata, si veda Matthias Quast, "Un patrimonio dimenticato: i ferri di facciata senesi. Parte I: Tipologia funzionale. Parte II: Sviluppo stilistico tra Duecento e Cinquecento", in *Accademia dei Rozzi*, XII, 2005, 23, pp. 21-30, e XIII, 2006, 24, pp. 17-26.

³ Esempi in altri Terzi: i palazzetti in via di S. Pietro alla Porta all'Arco (cat. 656) e in via dei Servi (cat. 676).



fig. 1 - Palazzo in via Sallustio Bandini, 5-9 (cat. 585)



fig. 2 - Palazzo in via Sallustio Bandini, 5-9, particolari



fig. 3 - Palazzetto in via Campansi, s.n.c.
(tra i nn.cc. 14 e 16) (cat. 724)



fig. 4 - Palazzetto in via Campansi, particolari

Sallustio Bandini (numeri civici 5-9; cat. 585; figg. 1, 2)⁴ ha 19 assi di finestre. Si osservano tre fasi di costruzione (soluzioni di continuità tra la sesta e la settima e tra l'undicesima e la dodicesima campata) di cui le prime due fasi (campate 1 a 6 e 7 a 11) sono assegnabili alla seconda metà del XV secolo. Si notano innanzitutto i ferri dalle caratteristiche tecnico-stilistiche del Quattrocento (un arpione a campanella e numerosi erri a collo di cigno con le barre attorcigliate: fig. 2). La terza fase di costruzione, invece, è databile intorno al 1700 e fa parte di un ambizioso progetto urbanistico portato avanti dall'Opera di Provenzano sin dal 1682⁵. L'aggiunta "barocca" rispetta e continua l'opera del Quattrocento: il paramento murario è sempre di mattoni, le cornici sono di pietra serena (anche se lievemente diversa), le aperture ad arco ribassato. Si rinuncia però ai ferri. L'aggiunta è un esempio di *revival* del Gotico senese durante il Sei - Settecento, in chiave semplice e quindi nell'ombra dei più noti episodi monumentali quali la risistemazione del complesso della cattedrale, il rialzamento delle ali del palazzo Pubblico, la facciata sul Campo del palazzo Sansedoni e il palazzo Chigi Saracini in via di Città.

L'altro esempio si trova in via Campansi (tra i numeri civici 14 e 16; cat. 724; figg. 3, 4). Risistemato probabilmente all'inizio del XX secolo assieme all'edificio adiacente strada salendo, il palazzetto senza nome sembra databile *in nuce* intorno al 1500. Al

piano terra si trovano "campanelle" originali con gli stilemi tipici della seconda metà del Quattrocento: il braccio è attorcigliato; la piccola cuspidè è tagliata sui lati; eccezionalmente però il braccio è privo del buco per l'anello e quindi della "campanella" vera e propria. Le barre degli erri posti ai piani superiori, anch'esse attorcigliate, terminano con una minuscola voluta che caratterizzerà i ferri senesi primo-cinquecenteschi⁶.

Il secondo Quattrocento: la nuova tipologia all'antica

I cambiamenti politici durante la seconda metà del XV secolo – il tentativo riuscito da parte dei Piccolomini, appartenenti al Monte dei Gentiluomini, di partecipare al governo basato sull'alleanza dei Monti dei Nove, del Popolo e dei Riformatori, poi la formazione di un nuovo governo oligarchico in cui il Monte dei Nove e i Petrucci assumono un ruolo dominante – sono accompagnati da importanti cambiamenti nell'architettura civile. I grandi interventi edilizi voluti da Papa Pio II Piccolomini e dai suoi nipoti introducono l'architettura di stampo fiorentino ed anticheggiante nella Siena medievale⁷. Sembra che sia stato il cardinale Francesco Piccolomini il committente del palazzo detto Bandini Piccolomini, in via Sallustio Bandini, (cat. 590; figg. 5-7)⁸, come suggerisce l'araldica con lo stemma Piccolomini nel timpano del

⁴ Cfr. recentemente Gabbriellini, "Palazzi gotici" cit., p. 313.

⁵ Maria Antonietta Rovida, "La Strada Nuova di Provenzano: un episodio di trasformazione dello spazio urbano e di architettura nella Siena dell'età barocca", in *Accademia dei Rozzi*, XV, 2008, 28, pp. 45-65.

⁶ Per una tipologia funzionale e stilistica dei ferri di facciata senesi, si veda Matthias Quast, "Un patrimonio dimenticato: i ferri di facciata senesi. Parte I: Tipologia funzionale. Parte II: Sviluppo stilistico tra Duecento e Cinquecento", in *Accademia dei Rozzi*, XII, 2005, 23, pp. 21-30, e XIII, 2006, 24, pp. 17-26.

⁷ Tra i recenti studi, si vedano Fabrizio Nevola, "L'architettura tra Siena e Pienza: Architettura civile", in *Pio II e le arti: La riscoperta dell'antico da Federighi a*

Michelangelo, a cura di Alessandro Angelini, Siena 2005, pp. 182-213; Matthias Quast, "I Piccolomini committenti di palazzi nella seconda metà del Quattrocento", in *Archivi Carriere Committenze: Contributi per la storia del Patriziato senese in Età moderna. Atti del Convegno, Siena, 8-9 giugno 2006*, a cura di M. Raffaella de Gramatica, Enzo Mecacci, Carla Zarrilli, Siena 2007, pp. 324-337.

⁸ 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: 411-420; Nevola, "L'architettura tra Siena e Pienza" cit., pp. 209-210;





fig. 6 - Palazzo Bandini Piccolomini, facciata vista da via S. Vigilio



fig. 7 - Palazzo Bandini Piccolomini, particolare

portale e, al centro del fregio dello stesso portale, la mezza luna circondata da un nastrino, nonché la croce del cardinale (fig. 7). Simbologia araldica che appare anche nella sua casa natale a Sarteano e nel bellissimo stemma cardinalizio nella Libreria Piccolomini⁹. La facciata del palazzo Bandini Piccolomini presenta una novità nel panorama dell'edilizia civile: le finestre rettangolari, quasi quadrate, a edicola semplificata: l'apertura, tendente al quadrato, è incorniciata e sormontata da un frontone triangolare. Databile intorno al 1470¹⁰, il palazzo è quindi uno dei primi edifici privati *post* medievali in cui vengono abbandonate le aperture ad arco, finora onnipresenti. Le aperture rettangolari a edicola semplificata (di solito priva di frontone, ma ter-

minante con una cornice) diventeranno un elemento *standard* dell'edilizia civile senese.

Altro esempio pionieristico di facciata all'antica nell'architettura civile *post* medievale è la casa Bartali Calusi Giannini in via di Camollia (cat. 056; fig. 8)¹¹. Come il palazzo Bandini Piccolomini è riferibile agli anni Settanta del Quattrocento. Una prima testimonianza scritta si trova nel 1786 in Guglielmo Della Valle, il quale nomina una casa Bartali "che è sopra S. Petronilla nella strada, che va a Camollia"¹². Egli scrive tra l'altro che *questa facciata adunque si può considerare di due soli membri, e piani, vedendosi troppo apertamente l'aggiunta fattavi della parte superiore, in cui non ricorrono i pilastri come nelle due inferiori. [...] Le finestre dovevano essere più larghe di quello che non sono [...]*. Infatti,

Quast, "I Piccolomini committenti di palazzi" cit., pp. 332-334; Fabrizio Nevola, *Siena: Constructing the Renaissance City*, New Haven-London 2007, pp. 120-122. Per la cortina muraria, cfr. Gabbriellini, "Palazzi gotici" cit., p. 305.

⁹ Cfr. Quast, "I Piccolomini committenti di palazzi" cit.; Nevola, *Siena: Constructing* cit., pp. 120-121. Resta da spiegare la notevole presenza dell'araldica

Paltoni che mostra il delfino, presente sempre nel fregio del portale, nelle belle campanelle e soprattutto nello stemma Paltoni nel vestibolo del palazzo.

¹⁰ Quast, "Il linguaggio di Francesco di Giorgio" cit., pp. 413-416.

¹¹ *Ibid.*, pp. 420-423.

¹² Guglielmo Della Valle, *Lettere sanesi sopra le Belle Arti*, III, Roma 1786, p. 101.



fig. 8 - Casa Bartali Calusi Giannini (via di Camollia, 4)
(cat. 056)

l'originale facciata quattrocentesca era alta solo due piani e larga tre assi ed aveva finestre quasi quadrate. Rispettando queste proporzioni, la facciata della casa Bartali Calusi Giannini ripeteva il modello disegnato sul fol. 20 *recto* del codice Ashburnham 361, nella Biblioteca Laurenziana a Firenze, attribuito a Francesco di Giorgio Martini, dove cinque dei sei prospetti presentano tre assi su due piani. Anche le sottili incorniciature a edicola semplificata e soprattutto il finto bugnato piatto, formato da mattoni¹³, ricordano i progetti proposti nel codice martiniano. L'osservazione che il paramento murario del pianterreno, a bugnato piatto steso tra le paraste laterali, trova un'illustre citazione nella facciata ad ali del palazzo Ducale di Urbino, comporta un ulterio-

re avvicinamento a Francesco di Giorgio. Anche i ferri di facciata, dallo stile e dalla lavorazione simili a quelli del palazzo Bandini Piccolomini, confermano la datazione approssimativa agli anni Settanta del Quattrocento.

Mentre l'articolazione a paraste rimane un fenomeno unico nell'architettura dei palazzi senesi fino all'inizio del Cinquecento, il bugnato piatto era già presente nella facciata trecentesca del palazzo Rossi Bichi Ruspoli, in via Banchi di Sopra (cat. 021), poi in alcuni palazzi della seconda metà del Quattrocento (Todeschini Piccolomini, cat. 047 e 495; Del Vecchio, cat. 015; Spannocchi, cat. 028; di S. Galgano, cat. 519). Ma se questi palazzi d'ispirazione fiorentina, contemporanei alla casa Bartali, mostrano bifore arcuate di derivazione medievale, la casa Bartali Calusi Giannini compie un ulteriore passo avanti non solo con le aperture ad edicola semplificata, ma anche con l'ordine architettonico delle paraste corinzie: caratteristiche che fanno di questa facciata un eccezionale e delizioso esempio di prospetto all'antica.

Il Cinquecento: l'affermazione della tipologia all'antica

I palazzi Francesconi, Palmieri e Zuccantini illustrano lo sviluppo stilistico dei palazzi del Cinquecento senese. Il progetto originario per la facciata del palazzo Francesconi (via del Cavallerizzo; cat. 225; fig. 9)¹⁴, ancora parzialmente leggibile, avrebbe realizzato a Siena un esempio monumentale della facciata romana primo cinquecentesca: su un piano-zoccolo si sarebbe dovuto alzare un ordine a paraste, raddoppiate agli angoli, ordine ricostruibile

¹³ Per la cortina muraria, si veda recentemente Gabbriellini, "Palazzi gotici" cit., p. 305.

¹⁴ Giulia Ceriani Sebgondi, "L'architettura di palazzo Francesconi. Peruzzi tra Roma e Siena", in *Bollettino d'arte*, 141, 2007, numero speciale per il Centenario del *Bollettino d'arte* 1907-2007, pp. 41-70;

idem, "Bernardino Francesconi e la sua nuova *domus*: committenza senese per Baldassarre Peruzzi", in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena* cit. (nota 2), pp. 189-212; *idem*, *Architettura e committenza a Siena nel Cinquecento: l'attività di Baldassarre Peruzzi e la storia di palazzo Francesconi*, di prossima uscita [Siena 2009].



fig. 9 - Palazzo Francesconi, facciata in via del Cavallerizzo (cat. 225)



fig. 12 - Palazzo Zuccantini Zondadari (via dei Montanini, 101-103) (cat. 374)

grazie alla zona-piedistallo eseguita in una prima fase. Pur non portato a termine, questo disegno originario rappresenta il culmine nello sviluppo della facciata all'antica del Rinascimento senese. Può essere attribuito a Baldassarre Peruzzi e si inserisce in una serie di progetti che sognano una Siena dall'aspetto anticheggiante: la piazza del Campo come *forum* circondata da un portico, la facciata principale del palazzo Pubblico come la fronte di un tempio, fiancheggiata da due gigantesche colonne imperiali, il duomo nuovo con una cupola da Pantheon¹⁵.

L'aspetto odierno della facciata del palazzo Francesconi è riconducibile a un secondo progetto ridotto, senza ordine di paraste, realizzato tra il quarto e il settimo decennio del Cinquecento: la cortina esterna dei piani superiori in mattoni arrotati, le edicole semplificate delle finestre dai particolari raffinati, il bel cornicione riccamente modanato.

Il palazzo Palmieri (piazza Tolomei, 6; cat. 720; figg. 10, 11), ristrutturato a partire dal 1538 per volere di Giovanni Palmieri su disegno di Antonio Maria Lari, si avvale dell'esperienza del cantiere del palazzo Francesconi, inserendo una zona-piedistallo nei piani superiori sulla quale si alzano le edicole delle finestre¹⁶. D'altro canto si

¹⁵ Cfr. i contributi recenti di Matthias Quast, "Baldassarre Peruzzi's Entwürfe für einen Umbau des Sieneser Doms, um 1531/32", in *Der Dom S. Maria Assunta: Architektur* (Die Kirchen von Siena, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, vol. 3.1), Monaco di Baviera 2006, pp. 574-583; Nevola, *Siena: Constructing* cit., pp. 202-204; ambedue con ulteriore bibliografia. Di prossima uscita Matthias Quast, "Baldassarre Peruzzi e l'utopia di una Siena all'antica", per la mostra *Architetti a Siena: Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, Biblioteca Comunale di Siena, 19 dicembre 2009-12 aprile 2010.

¹⁶ Alessandro Romani, *Zibaldoni*, 1825-54, Biblioteca Comunale di Siena (BCS), mss. D.IV.1-47: ms. D.IV.22, pp. 26-27; Ettore Romagnoli, *Varie Bozze di Vedute, Volume Primo*, BCS, ms. C.II.3, c. 161 recto; Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, III, p. 164; Scipione Borghesi e Luciano Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, doc. 281, pp. 535-538; Fabio Bisogni, "La nobiltà allo specchio", in *I Libri dei Leonis: La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a

rinuncia all'ordine, ma con la semplice combinazione di zona-piedistallo, edicole, bugnato angolare e bugnato per le aperture a piano terra il palazzo Palmieri fornisce il modello per la facciata di diversi palazzi che saranno eretti successivamente: la casa Beccafumi (cat. 718), il palazzo Chigi alla Postierla (cat. 157 e 489), e quello Zuccantini Zondadari (cat. 374; si veda sotto). Oltre a ciò, la soluzione terminale delle edicole semplificate dimostra due particolari raffinati, che costituiscono una novità a Siena: le mensole che portano la cornice terminale dell'edicola sono poste al di sopra dell'incorniciatura dell'apertura, e non accanto ad essa (fig. 11), dettaglio questo forse ispirato alla cappella di Girolamo Petrucci in S. Domenico di Orvieto, costruita tra il 1516 e il 1523¹⁷; inoltre le gocce che appaiono nella modanatura dell'incorniciatura sotto le mensole, definiscono le mensole quali sostitute di triglifi e quindi tutta l'edicola quale appartenente all'ordine dorico (fig. 11). Questo particolare è sicuramente unico a Siena.

L'ordine dorico e soprattutto il tema del bugnato riappaiono in modo più esplicito nel palazzo Zuccantini Zondadari (via dei Montanini, 101-103; cat. 374; fig. 12)¹⁸. Sembra che il palazzo sia nato dalla fusione di tre case, acquistate da Claudio Zuccantini tra il 1545 e il 1547¹⁹; la sua costruzione sarebbe quindi databile agli anni intorno alla metà del secolo e dunque contemporanea al palazzo Chigi alla Postierla (cat. 157 e 489). Infatti, le facciate dei due edifici si assomigliano nella composizione e nei particolari; la zona-piedi-



fig. 10 - Palazzo Palmieri (piazza Tolomei, 6) (cat. 720)



fig. 11 - Palazzo Palmieri, particolare

stallo, il mezzanino e il cornicione terminali sono pressoché identici, e la confor-

cura di Mario Ascheri, Siena 1996, pp. 200-283: 218; Maurizio Ricci, "Fu anco suo creato ...": *L'eredità di Baldassarre Peruzzi in Antonio Maria Lari e nel figlio Sallustio*, Roma 2002, in particolare pp. 37-39 e doc. 3, pp. 168-169; Matthias Quast, "I palazzi del Cinquecento a Siena: il linguaggio delle facciate nel contesto storico-politico", in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena: arti, cultura e società. Atti del Convegno Internazionale, Siena, 28-30 settembre 2003 e 16-18 settembre 2004*, a cura di Mario Ascheri, Gianni Mazzoni, Fabrizio Nevola, Siena 2008, pp. 153-170: 163-165.

¹⁷ Le porte che dalla cappella conducono alle scale

hanno un'incorniciatura semplice ma coronata da architrave, fregio e frontone. Le mensole a voluta inserite nel fregio sono poste al di sopra dell'incorniciatura. Si veda Paul Davies e David Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, pp. 75-85.

¹⁸ Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta*, Siena 1815, p. 156; Giulia Vivi, *Palazzo Zuccantini Zondadari alla Lizza: Da Residenza Aristocratica ad Albergo di Lusso (XVI-XX secolo)*, Monteriggioni (Siena) 2007.

¹⁹ Vivi, *Palazzo Zuccantini Zondadari* cit., p. 9.



fig. 14 - Palazzo Pozzesi (via dei Montanini, 52-62) (cat. 359)

mazione delle edicole bugnate è comunque molto vicina. In ambedue i casi, viene fatto spesso il nome di Bartolommeo Neroni detto il Riccio, autore dei palazzi Guglielmi al Casato (cat. 186) e Tantucci (cat. 341 e 582). Ma rispetto alle facciate di questi ultimi sicuramente attribuibili al Riccio, maestro di raffinate combinazioni e intersezioni di particolari architettonici, giochi in cui il bugnato ha un ruolo importante, le soluzioni nei palazzi Zuccantini e Chigi alla Postierla non hanno la stessa sottile caratteristica²⁰.

L'età barocca

Se si prescinde da alcuni casi di neo cinquecentismo verificatisi nel Settecento che ripropongono il bugnato per accentuare finestre e portali, l'architettura civile del barocco senese rappresenta una variante sobria della tipologia all'antica. Gli alzati sono caratterizzati da edicole semplificate con variazioni nei particolari architettonici, da cornici-davanzale piatte e da cornicioni spesso marcati da grosse mensole. In particolari casi di fondamentale valore identificatorio però i committenti optano per una soluzione di continuità di linguaggio con l'ambiente in cui si interviene. Così – come già ricordato – la risistemazione dell'area della cattedrale nel XVII secolo è ispirata da modelli gotici; così il rialzamento delle ali del palazzo Pubblico nel tardo Seicento copia l'architettura primo trecentesca dell'edificio; così, poco dopo, l'ingrandimento del palazzo dell'Opera di Provenzano ripropone lo stile dell'edificio preesistente. L'architetto senese Giacomo Franchini (1665-1736), coinvolto in quest'ultimo intervento relati-

vo all'area della Madonna di Provenzano, nel suo disegno per la risistemazione della facciata del palazzo Rossi Bichi Ruspoli, in via Banchi di Sopra (cat. 021; fig. 13),²¹ propone un ulteriore metodo di progettazione in un contesto già ben definito in epoche precedenti: l'inserimento del moderno nel medievale preesistente. Infatti egli inserisce semplici edicole ridotte negli archi acuti della facciata trecentesca. Riprendendo gli stilemi tradizionali e combinandoli con le forme attuali, Giacomo Franchini crea una sorta di eclettismo già all'inizio del Settecento.

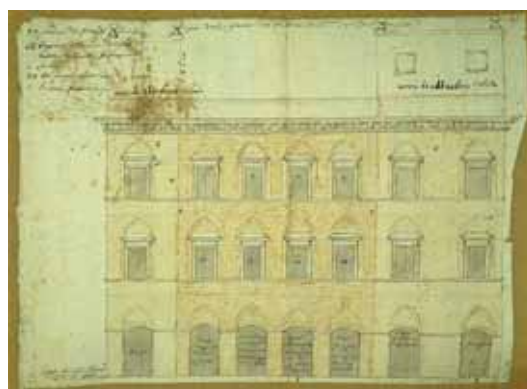


fig. 13 - Giacomo Franchini, disegno per la facciata del palazzo Rossi in via Banchi di Sopra, BCS, ms. S.I.8, c. 35 recto

Neorinascimento ed eclettismo

Se la maggioranza delle facciate della Siena ottocentesca segue il modello del primo Cinquecento romano, sia pure con le necessarie variazioni, un numero ristretto di prospetti combina questo modello con stilemi senesi o ripropone addirittura soluzioni dell'architettura cittadina del Quattrocento o del Cinquecento, insisten-

²⁰ Cfr. Maurizio Ricci, "Architettura all'antica a Siena negli ultimi anni della Repubblica: Bartolommeo Neroni detto il Riccio", in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena* cit., pp. 213-226; Quast, "I palazzi del Cinquecento a Siena" cit., pp. 165-167.

²¹ Il disegno è conservato nella Biblioteca Comunale degli Intronati: BCS, ms. S.I.8, c. 35 recto

(n.a. 41). Per il palazzo Rossi cfr. 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, pp. 156-188, in particolare pp. 184-185 per l'intervento di Giacomo Franchini.



fig. 15 - Palazzo delle poste

do così nel ribadire la tradizione locale²². Il palazzo Pozzesi Griccioli in via dei Montanini, 52-62 (cat. 359; fig. 14)²³, eseguito su disegno di Giulio Rossi²⁴ e databile al sesto decennio del XIX secolo, è di particolare interesse perché mostra un linguaggio architettonico neorinascimentale, tendenzialmente quattrocentesco di stampo senese, con qualche contaminazione eclettica. La sua facciata è caratterizzata dal bugnato piatto omogeneo, a cui si aggiungono le doppie cornici nei piani superiori, vale a dire le cornici-davanzale che marciano anche i piani, abbinate con le cornici d'imposta. Inoltre, un'ulteriore cornice definisce il dosso degli archi delle finestre. Se il bugnato del palazzo Pozzesi allude ai palazzi senesi quattrocenteschi d'ispirazione fiorentina (palazzi Todeschini Piccolomini, cat. 047 e 495 e

Spannocchi, cat. 028), le cornici invece avvicinano la facciata a quelle del Trecento senese e in particolare, in combinazione con il bugnato, al palazzo Rossi, dove appare la stessa configurazione delle cornici. Nei palazzi senesi del Quattrocento, invece, l'uso delle cornici non è mai così completo. Se da un lato, quindi, il palazzo Pozzesi tende ad affermare una più estesa senesità stilistica, non solo in riferimento al Quattrocento, dall'altro si osserva anche qualche contaminazione, specialmente nella zona basamentale: le grandi aperture rettangolari sono prestate dal modello del Cinquecento romano; i grandi oculi invece fanno pensare ai tondi dell'Orsanmichele e dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze.

Un eclettismo esplicito si trova nel palazzo delle Poste, realizzato da Vittorio

²² Matthias Quast, "Rinascimento e neorinascimento. Per una lettura del linguaggio neorinascimentale a Siena nella seconda metà dell'Ottocento", in *Architettura e disegno urbano a Siena nell'Ottocento tra passato e modernità*, a cura di Margherita Anselmi Zondadari, Siena-Torino 2006, pp. 104-129.

²³ Quast, "Rinascimento e neorinascimento" cit., p. 115.

²⁴ Gianni Maramai, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra a Siena, Palazzo Pubblico, 20 maggio-30 ottobre 1988, Milano e Roma 1988, p. 287.

Mariani negli anni 1910-1912 in seguito a un concorso (non schedato nella Banca dati; fig. 15)²⁵. Il suo alzato combina elementi provenienti da periodi e contesti distanti tra loro. Nell'insieme, il prospetto verso la piazza Matteotti può sempre sembrare prevalentemente senese, grazie alla combinazione dei materiali – calcare nel piano terra, laterizio nei piani superiori, come dettato dal palazzo Pubblico – e forse anche grazie al motivo appariscente delle bifore e trifore nel primo piano superiore. Ma non si tratta delle bifore dei palazzi d'ispirazione fiorentina del Quattrocento senese.

Si tratta, piuttosto, della variante di una specifica tipologia di bifora, che appare solo nel palazzo Benassai Ugurgieri al Casato ed è databile alla seconda metà degli anni Settanta del XV secolo; una tipologia disegnata anche nel codice Magliabechiano, conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze e pertanto avvicinata dalla critica alla maniera di Francesco di Giorgio²⁶.

Il palazzo delle Poste riprende esattamente questo schema, lo propone pure nella versione a tre fori e lo arricchisce con una fronte dell'arco in laterizio il cui dosso è definito da una sottile decorazione fitomorfa. Nella combinazione di quest'ultima, che deriva da decorazioni frequenti a Siena nell'architettura medievale tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, con un elemento del linguaggio tardo quattrocentesco, le finestre esprimono un eclettismo *par excellence*. Si aggiungono poi dettagli estranei al generale assetto senese del prospetto come, ad esempio, il bel motivo anticheggiante del “cane corrente” nel fregio tra pianterreno e primo piano.



fig. 16 - Palazzo Spannocchi

Legami attraverso i secoli

Il palazzo Spannocchi (via Banchi di Sopra, 80-88; cat. 028; Piazza Salimbeni, 4; cat. 584; fig. 16), costruito nel Quattrocento e restaurato nell'Ottocento, rappresenta, come nessun altro, una cerniera tra i secoli: ruolo evidenziato dal suo posizionamento strategico nell'arteria principale della città, nonché dalle rilevanti funzioni nella storia²⁷.

La sua facciata originale è quella principale volta verso via Banchi di Sopra, terminata nel 1475. Interamente rivestita da un piatto bugnato di pietra arenaria gialla e caratterizzata da portali e finestre con arco a tutto sesto (le finestre poi suddivise a bifora), la facciata riprende la tipologia

²⁵ Quast, “Rinascimento e neorinascimento” cit., pp. 125-126.

²⁶ Cfr. Quast, *Il linguaggio di Francesco di Giorgio ...* cit., pp. 409-411; il disegno martiniano dell'edicola a bifora si trova nel cod. Magliabechiano II.I.141, c. 44 recto.

²⁷ Cfr. Francesco Quinterio, *Giuliano da Maiano:*

'Grandissimo domestico', Roma 1996, pp. 243-258; Fabrizio Nevola, *Ambrogio Spannocchi's 'Bella Casa': Creating Site and Setting in Quattrocento Siennese Architecture*, in A. L. Jenkins (a cura di), *Renaissance Siena: Art in Context*, Kirkville 2005, pp. 139-154; Nevola, *Siena: Constructing* cit., pp. 116-119; Quast, “Rinascimento e neorinascimento” cit., pp. 113-115.

del palazzo del primo rinascimento fiorentino. A differenza di un esempio come il palazzo Medici, in cui si trova il bugnato graduato da piano a piano, il bugnato piatto del palazzo Spannocchi riveste tutto il prospetto in modo omogeneo. Ma non è questo il primo caso in cui si introduce il rivestimento a bugnato nell'architettura civile senese, essendoci un illustre precedente: anche il palazzo Rossi poi Bichi Ruspoli (cat. 021; cfr. sopra), situato nella stessa strada a vista del palazzo Spannocchi, ha un prospetto interamente rivestito da un omogeneo bugnato piatto, nella stessa arenaria gialla. Databile agli anni intorno al 1340, il palazzo Rossi rimase però un *unicum* nella Siena medievale. Fu solo dopo la metà del XV secolo che, per volere di papa Pio II Piccolomini, la tipologia alla fiorentina venne diffusa a Siena, anche se i progetti realizzati con questo tipo di rivestimento rimasero molto limitati.

In questo contesto, il palazzo di Ambrogio Spannocchi, banchiere del papa Piccolomini, segue la tipologia introdotta da Pio II, sottolineando così il loro stretto legame economico, politico e sociale. Inoltre, scegliendo la stessa tipologia di bugnato del palazzo Rossi con il suo caldo colore, il palazzo Spannocchi crea un evidente asse visivo tra i due edifici. Ecco quindi spiegata la funzione di cerniera svolta da questa architettura, che lega la nuova tipologia, per così dire piccolomineana, a un raffinato modulo architettonico del Trecento senese.

Il palazzo Spannocchi viene a sua volta immediatamente citato dal palazzo di S. Galgano, realizzato nel tratto sud della principale arteria cittadina, ormai in prossimità di Porta Romana. Infatti, il 24 gennaio 1474, l'abate Giovanni di Niccolò parla dell'intenzione di rivestire la facciata della sua

residenza urbana *a pietre lavorate quasi in quella forma che è il palazzo et casamento d'Ambrogio Spannocchi*²⁸.

Quattro secoli più tardi, infine, con la costruzione del fianco su piazza Salimbeni, il palazzo Spannocchi rappresenta un ponte verso il XIX secolo, creando un sensazionale collegamento tra l'Ottocento e la tradizione trecentesca. Copia fedele di quella originale del XV secolo in via Banchi di Sopra, fu realizzata nel 1878/79 su disegno di Giuseppe Partini²⁹.



fig. 17 - Palazzo Malavolti (via dei Montanini, 65-67)

Un ultimo esempio per un palazzo che con le sue trasformazioni, tutte leggibili, lega il Medioevo (in questo caso il tardo Duecento) con il passato recente (primo Novecento), è il palazzo Malavolti in via dei Montanini, 65-67 (cat. 362). Le facciate,

²⁸ Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, doc. 250, p. 353; Quinterio, *Giuliano da Maiano* cit., p. 473.

²⁹ M. Cristina Buscioni (a cura di), *Giuseppe Partini: Architetto del Purismo senese*, Firenze 1981, pp. 78, 108-109, 154-156; Paolo Mazzini, "Un volto 'uni-

tario' dopo il 1860: Siena e l'architettura urbana di piazza Salimbeni, piazza Matteotti, viale Curtatone, in Amerigo Restucci (a cura di), *L'architettura civile in Toscana: dall'Illuminismo al Novecento*, Siena e Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 139-157: 140-142.

quella verso via dei Montanini e quella verso via del Cavallerizzo (fig. 17), mostrano ancora le tracce di grandi aperture polifore con il dosso dell'arco decorato a forme geometriche in laterizio (fig. 18). Questo particolare, come anche la modanatura della cornice-davanzale del primo piano superiore, consente di datare la sua prima fase costruttiva alla fine del Duecento.

I due prospetti furono completamente rifatti nella prima metà del XVI secolo: le finestre furono ridotte ad aperture rettangolari; la cornice-davanzale del secondo piano superiore venne sostituita e mostra ormai una modanatura che corrisponde alla tipologia tardo quattrocentesca; il nuovo cornicione si accosta a quello del palazzo Francesconi, in via del Cavallerizzo (cat. 225, cfr. sopra), databile agli anni Trenta-Quaranta del Cinquecento. Nel fianco, lungo la stessa via del Cavallerizzo, si apriva un portale arcuato incorniciato a bugnato alternato, anch'esso tipico dei decenni centrali del secolo. In

quel periodo le facciate furono coperte da un intonaco che nascondeva completamente ogni traccia medievale e che le univa al prospetto adiacente in via dei Montanini. Tale stato è documentato da una fotografia Lombardi, datata intorno al 1870³⁰. La facciata venne scrostata nel 1899; le forme gotiche ripristinate senza togliere le aperture moderne del XVI secolo. Potrebbe risalire a quel periodo il rivestimento dell'alto piano-zoccolo a fasce alternate di pietra calcarea grigia e laterizi³¹: questo rivestimento ricorda un'antica tecnica muraria dettata da considerazioni economiche, riscontrabile anche nella Siena medioevale (ad esempio nel lato verso valle di S. Domenico e nel lato esteriore delle Due Porte), tecnica che in seguito avrebbe assunto poi anche un significativo valore estetico.

Nei prossimi numeri di Accademia dei Rozzi seguiranno un contributo sul Terzo di S. Martino e un ultimo articolo sulle facciate della piazza del Campo.



fig. 18 - Palazzo Malavolti, particolare

³⁰ Giovanni Fanelli, *Toscana scomparsa: Attraverso la fotografia dell'Ottocento e del Novecento*, Firenze 2005, tav. 13, p. 44; si veda anche *Siena fermo immagine: Foto e disegni di una città che cambia*, a cura di Laura Vigni, Firenze 2004, pp. 22-23.

³¹ Paragonabile il palazzo Saporì in via del

Paradiso, 54, del 1901 (cfr. Quast, "Rinascimento e neorinascimento" cit., pp. 123-125; Giovanni Brino, Laura Vigni e.a., *Le facciate delle case di Siena 1900-1902: I bozzetti del concorso del Monte dei Paschi di Siena*, catalogo della mostra a Siena, S. Maria della Scala, 5 maggio-17 giugno 2007, Siena 2007, cat. 26).