



ACCADEMIA DEI ROZZI



Siena - La Cappella del Palazzo della Signoria

Federigo Tozzi il figlio della Città della Vergine

di SIMONETTA LOSI

Appunti su Federigo Tozzi scrittore senese

C'è, su Tozzi, una specie di silenzio programmatico. Per me è un grande scrittore. Non ce ne sono come lui, neanche Svevo, che è molto intellettuale, anche perché proviene da quel crocevia di culture. Tozzi, invece, viene dal fondo della senesità: viene dall'ambiente, dalla realtà, dalla 'zolla' senese. Ed è questa, forse, la ragione del limite che la sua risonanza ha avuto. Ma quando uno lo legge e c'entra dentro se ne innamora
(Mario Luzi)¹

Le parole di Mario Luzi sintetizzano efficacemente la dimensione senese di Federigo Tozzi, che travalica la cinta muraria della città e arriva ben oltre i confini del suo territorio: fino alla capitale ma, più in generale, fino al vasto territorio della grande letteratura nazionale.

Una senesità, se non universale, almeno estendibile a un modo di sentire che parte dal frammento, dalla vicenda locale, dal personaggio infinitamente piccolo per farsi emblema e vessillo di una sensibilità, di un modo di sentire collocato in un preciso luogo e in una precisa epoca storica, ma che trae linfa vitale da un passato – letterario, linguistico, culturale – che a Siena non è mai morto del tutto e che si riverbera potentemente anche nel presente.

Tozzi è scrittore senese a tutto tondo, quindi: se non altro perché la sua opera, articolata e complessa, pur non essendo un'autobiografia, è interamente scritta a sfondo autobiografico: qui si saldano la componente personale e quella culturale. Tozzi respirò un'aria dannunziana, il cui sentore si avverte nella *Zampogna verde* e ne *La città della*

Vergine: “La sua sfortuna d'uomo e di scrittore va ricercata in gran parte nel suo temperamento, nell'epoca in cui visse, nella città in cui nacque”.

Così Idilio dell'Era, che afferma: “Piuttosto giova insistere di più sul carattere senese del Tozzi. Non s'intende con questo di incasellarlo in un morto regionalismo: nulla che sappia di folklore difatti è palese nelle sue opere. Anche a voler fingere di ignorarlo quel senso di defunta grandezza che invoglia alla meditazione, quel non so che di sacro che dagli eremi e dai conventi, dalle stesse strade sale e si dissolve nel cielo di Siena, e avvertito anche dal turista. È la presenza del passato, l'aroma della morte che di mestizia vela i pensieri dei vivi. Per questo i paesaggi tozziani sono quasi sempre sconsolati e tristi, e i suoi personaggi tutti o quasi tutti tragici e sconfitti”².

Oggetto di una riscoperta relativamente recente e ancora per certi versi tardiva, Federigo Tozzi è stato definito un narratore di interesse sociale che agirà sempre tra insanabili dissensi, tra cupi dissapori con la città e con la famiglia, posseduto dal demone dell'incomunicabilità³ e che morirà con la certezza di non aver dato il meglio di sé: è un caso irrisolto, “un grumo di sangue scontento”⁴.

Fra i molti altri che potremmo citare, anche Borgese riconosce che “Non meno della madre del padre poté su di lui la sua città nativa. Siena, triste di storie d'archi acuti in mezzo alla campagna”, legata “a un suo medioevo sepolto vivo nella storia moderna”⁵.

Tuttavia Tozzi va molto oltre la dimensione localistica. La sua statura europea, a partire dal memorabile saggio di Giacomo Debenedetti – ora contenuto nel *Romanzo del Novecento* – è un dato ormai acquisito da parte della critica letteraria⁶.

¹ M. Luzi - R. Cassigoli, *Frammenti di Novecento*, Le Lettere, Firenze 2000.

² dell'Era, *Sfortuna di un uomo*, p. 4.

³ “Vi è, in noi, un mondo destinato al silenzio”. F. Tozzi, *San Bernardino da Siena*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle e saggi*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano 1987. P. 1301.

⁴ F. Ulivi, *Tozzi e il paradosso del romanzo*, in *La fiera letteraria*.

⁵ G. A. Borgese, Federigo Tozzi, in “Tempo di edificare”, Treves, Milano 1923.

⁶ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano 1998.

Ritorno a Siena

*Che punto sarebbe quello dove s'è fermato
l'azzurro? Lo sanno le allodole che prima
vi si spaziano e poi vengono a buttarsi
come pazze vicino a me? Una mi ha proprio
rasentato gli occhi, come se avesse avuto piacere
d'impaurirsi così, fuggendo.
Che chiarezza tranquille per queste campagne,
che si mettono stese per stare più comode!
Che silenzi là dall'orizzonte e dentro di me!
La strada per tornare a Siena è là. Vado⁷.*

Cento anni fa, all'alba del 21 marzo 1920, a soli 37 anni, moriva a Roma Federigo Tozzi. Là, nella Capitale, lo scrittore senese si era trasferito per fare – faticosamente ma decisamente – ingresso nel mondo dei grandi, ad occupare il posto che gli competeva. Conosciuto e apprezzato da Luigi Pirandello, da Grazia Deledda, da Borgeese, stava assumendo una dimensione nazionale. Scrittore “difficile”, a volte di ardua lettura per la sua scrittura “crudele”⁸, non incline alle piacevolezze che potevano rasserenare il lettore, era tuttavia stimato e ne veniva riconosciuta la forza e l'originalità.

Lo portò via, in una manciata di giorni, una polmonite. I funerali, come riporta il volume *Stagioni di Tozzi*, furono celebrati a Roma. Il sindaco di Siena Emanuele Pannocchieschi d'Elci scese fino alla Capitale e fece una piccola orazione al funerale alla Minerva, dove il feretro era stato portato con un carro trainato da cavalli.

La salma rientrò a Siena con difficoltà. Il vagone del treno che trasportava la bara per errore finì in un deposito a Chiusi: ad attenderlo restarono solo le autorità. Al solenne corteo che, attraversando il centro di Siena, accompagnò la salma al cimitero era presente l'amico di sempre, Domenico Giulioti⁹.

Alle tante “croci” che lo scrittore aveva descritto nelle sue opere, raccontando la morte nella sua crudezza e implacabilità, direi nella sua amoralità materiale e violenta, si aggiunse la sua.

Oggi Federigo Tozzi riposa nel cimitero del Laterino, accanto al padre – un padre padrone gretto e materialista¹⁰, con il quale aveva avuto



una relazione tormentata e sofferta – e alla madre, Annunziata Automi, figlia di Spedale, che aveva precocemente e dolorosamente perduto. Ancora e per sempre è tornato in quella Siena oggetto di un rapporto conflittuale dove ha visto la luce e che ne ha accolto le spoglie.

La città che graffia l'anima: oltre il limite del suburbio

*La campagna era d'un'ampiezza,
che non finiva mai;
e Siena, in quel silenzio, quasi taciturno
ma soave, sembrava tutta raccolta
in se stessa e inaccostabile.
Mentre le cime più lontane, fino alle
Cornate di Gerfalco, si sbandavano
e riempivano l'orizzonte sperduto.
Giulio guardò con avidità: non mai,
come allora, aveva amato la sua Siena;
e ne fu orgoglioso. Il Nisard gli spiava nel viso l'ef-
fetto, e lo riportò via subito perché
gli sembrava che fosse troppo forte¹¹.*

⁷ F. Tozzi, *Bestie* in *Opere*, p. 573.

⁸ *La scrittura crudele*, a cura di M. A. Grignani, in *Atti del convegno internazionale, Siena, Santa Maria della Scala, Palazzo Pubblico, 24-26 ottobre 2002*.

⁹ *Stagioni di Tozzi*, p. 53.

¹⁰ Federigo Tozzi, che aveva imposto il proprio nome al

figlio, quasi come un marchio di possesso, era un contadino inurbato proveniente da Pari. Dopo un passato di miseria e di stenti si era trasferito a Siena, dove aveva fatto fortuna aprendo una trattoria, “Il Sasso”, e che si era trovato proprietario di due poderi.

¹¹ F. Tozzi, *Tre croci*, in *Opere*, p. 257.

Federigo Tozzi, nato a Siena nel 1883, ebbe con la città un rapporto conflittuale: se da un lato in "Persone" dichiara: "*Io sono nato a Siena, così per caso; mentre la mia anima è di laggiù, di quel paese che non ti voglio né meno nominare*"¹², dall'altro – come vedremo anche più avanti – dedica a Siena parole di struggente lirismo: "*Qualche volta, in mezzo ad una piazza o ad una via, Siena ha certi lunghi silenzi che fanno mancare il respiro e scoppiare il cuore. Ma... l'amava come un innamorato. Per lui non c'erano altre città e altri uomini*"¹³.

Lorenzo Viani¹⁴ ci fornisce un'efficace descrizione, fisica e psicologica, di Federigo Tozzi: un uomo "*come le noci foderato di tre pelli, la prima che tinge a toccarla, la seconda che si rompe col coltello e con i denti, la terza aderente al buono, leggera come la pecchia*"¹⁵.

Federigo Tozzi si scontrava dolorosamente con la chiusura dell'ambiente sociale, in larga parte pettegolo e gretto¹⁶. La Siena a cavallo fra Ottocento e Novecento è una città provinciale, chiusa, con un'alta incidenza di deformità fisiche e malattie mentali, segnata dalla malattia e dal disagio sociale¹⁷, come testimoniano molti personaggi delle sue opere¹⁸. Una città "*tutta raccolta in se stessa, inaccostabile*"¹⁹.

A Siena Tozzi trascorse la maggior parte della sua vita: a Siena conobbe gli amori e gli ardori

politici, condivise le vicende dei suoi concittadini, in un rapporto dialettico ma profondo con il proprio ambiente sociale. Non sappiamo con certezza assoluta se – pur essendo nato nel territorio del Bruco – abbia partecipato alla vita delle contrade. Paolo Cesarini introduce il tema della passione contradaiaola, argomentando che, per il fatto di essere nato nel territorio della contrada e soprattutto per aver frequentato piazza San Francesco, insieme a un nugolo di ragazzi di contrada, non poteva non esprimere una focosa e animosa passione per il Bruco, tanto più che assisté a due vittorie ravvicinate, nel 1894 e nel 1896. L'ipotesi di un coinvolgimento ci pare verosimile, sia considerando i fattori ambientali che la personalità del giovane Federigo: tanto più che il Mazzoni "*lo mostra sui diciotto anni mischiato a parecchie zuffe a carattere contradaio*"²⁰. Siena, dalle strade contorte e strette come dita, splendida e ossessionante, con tutto il peso del suo passato e la grandezza di alcuni suoi personaggi suscita nell'animo di Tozzi emozioni contrastanti e violente: "*Un cielo turchino che snerva*", che "*mette un rimpianto di sogni*", che "*bubbola*" minaccioso d'inverno; che riluce come "*uno specchio*" in estate, quando "*nell'aria c'è tanta luce che fa paura*"²¹.

Da molte pagine di Tozzi emerge il legame strettissimo fra città e campagna²², che richiama l'osmosi rappresentata nell'affresco del Buono-

¹² F. Tozzi, *Persone* in *Opere*, p. 698.

¹³ F. Tozzi, *Cose* in *Opere*, p. 660.

¹⁴ Pittore, incisore e poeta viareggino, nato il 1 novembre 1882, esattamente due mesi prima di Tozzi.

¹⁵ L. Viani, *Il cipresso e la vite, scritti inediti scelti e ordinati da Carlo Cordie*, Vallecchi, Firenze 1943, p. 126.

¹⁶ "La mia anima è cresciuta nella silenziosa ombra di Siena, in disparte, senza amicizie, ingannata tutte le volte che ha chiesto d'esser conosciuta. E così, molte volte, escivo solo, di notte, scansando anche i lampioni. (...) Siccome mi riusciva di vivere, così, separato da tutti, ogni volta che qualcuno mi guardava con quella sua curiosità acuta che m'offendeva, io diventavo più triste; (...) Basta ch'io mi ricordi di quelle mie tristezze perché mi sembri cattivo anche il cielo di Siena. Specialmente la sera soffrivo troppo, e non accendevo il lume per non vedere le mie mani: la tristezza stava sopra la mia anima come una pietra sepolcrale, sempre più greve; e mi sentivo schiacciato sulla sedia. E avrei voluto morire. La mattina, quando incominciavano i soliti pettegolezzi e le chiacchiere - la mia padrona, Marianna, non poteva fare a meno, magari con una parola sola, di farmene sentire subito la feroce persecuzione - andavo subito in collera; ed ero certo che sarei stato male tutta la giornata. O strade che mi parevano chiuse sotto campane di vetro! O amicizie sognate, e soffocate per forza dentro la mia anima, con ira! (...)". Tozzi, *Bestie*, p. 577.

¹⁷ Scorrendo le cronache dell'epoca sappiamo che scoppiavano frequentemente epidemie di tifo, si diffondevano la

tubercolosi e le malattie legate alla scarsa igiene e alla cattiva alimentazione.

¹⁸ "La stretta Via dei Rossi, al principio, dov'era l'uscio vecchio della trattoria, si empiva un'ora prima del tempo, di mendicanti; fra i quali era anche la moglie di Pipi, giovine, ma così smunta e gialla che la sua bocca era come un taglio senza labbra. (...) C'era una mendicante, a cui Domenico faceva l'elemosina tre giorni della settimana; una donna grande, dal volto acceso ed uguale come una maschera sottile, che non si poteva togliere, una maschera di pelle rossa. Portava, d'estate e d'inverno, uno scialletto di lana nero annodato dietro il dorso. Teneva sempre incrociate le mani pallide sul petto. La sua figliola, alta e leggiadra, non la lasciava mai, tenendo una mano infilata sotto uno dei suoi bracci; era scema e sorrideva sempre; ma di un sorriso dolce ed appassionato". F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in *Opere*, p. 89.

¹⁹ Tozzi, *Tre croci*, p. 238.

²⁰ P. Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi*, Editori del Grifo, Montepulciano 1982, p. 29.

²¹ F. Tozzi, in *Opere*.

²² "Siena, da sotto il mio ciliegio, pareva un arco che non si potesse aprire di più, e le case, giù per le strade a pendio, parevano frane che mi mettevano paura". Tozzi, *Bestie*, p. 600; "Tutte le vigne delle tue colline parere parevano far ressa intorno alle tue mura". F. Tozzi, *La città della Vergine*, A. F. Formiggini, Genova 1913, p. 13.

verno²³. Ne emergono termini che si collegano a saperi antichi e a pratiche oggi in disuso, delle quali si è ricercata l'origine attraverso gli antichi dizionari e attraverso la raccolta di testimonianze e di studi specifici: i 'ceneroni', il 'tostino', i 'bargigli', i 'fiòcini'; lo 'spollinarsi', il 'sornacare' e il 'bicciare' delle bestie²⁴.

Un esempio è dato dalla figura del castrino²⁵ – personaggio carico di elementi simbolici edipici e sessuali – molto lontano dalla figura del veterinario, se non nelle conoscenze pratiche²⁶.

In Tozzi si evidenzia il rapporto con gli animali come parte integrante della vita quotidiana: un rapporto corale e profondo di condivisione di destini comuni. Le bestie sono spesso guardate, da Tozzi, con compassione, vittime di una violenza funzionale alla sopravvivenza delle persone, ma anche di una brutalità amorale: le loro vicende divengono emblematiche delle vicende umane.

È il caso – fra gli altri – de *Il ciuchino*, rifiutato a calci dalla madre che non lo voleva allattare²⁷; del *Racconto di un gallo*, antropomorfizzato e chiamato Cecco, che racconta alle galline vicende amorose di donne²⁸; di tanti esseri attoniti, inconsapevoli e vinti inseriti un po' in tutte le

opere di Tozzi e che sono protagonisti della raccolta di frammenti *Bestie*. Animali da carne, da lavoro, da cortile; cani e gatti, ma anche uccelli, 'bacherozzoli' e insetti²⁹.

Le descrizioni legate alla fiera del bestiame che si teneva in Piazza d'Armi "*il primo lunedì del mese fuor di Porta Camollia*"³⁰ tratteggiano vividamente i momenti di contatto più stretto tra la città di Siena e il proprio contado, che inizia appena fuori le mura con l'indicazione, ancora presente, di "limite del suburbio", in una dimensione quasi fuori dal tempo.

Ma è Siena, con i suoi vicoli stretti, le piazze, gli scorci, filtrata dalla sensibilità di Federigo Tozzi e parte del suo mondo interiore, a ispirargli pagine di intensa poesia, a produrre emozioni e commozioni³¹.

Federigo Tozzi delinea con precisione paesaggi urbani, ma soprattutto descrive la campagna, quella del 'falcinello' e della 'sugna', quella del 'raspo dell'uva' e della 'caldura', con i suoi colori, i suoi odori e la sua atavica cultura. Nell'immediatezza di un frammento o nella compiutezza di una novella, si incidono in maniera indelebile i tratti delle *Persone*, ma anche delle *Bestie* e delle *Cose*³².

²³ "(Il Nisard) lo portò a guardare Siena; dal muricciolo della Fortezza. Gli disse: 'Venga a vedere come, a quest'ora, i colori sono più belli che la sera. Io me ne sono convinto venendo qui la mattina e il giorno'. Viene subito alla vista un gran rigonfio di case; e, dentro, la Cattedrale. In Fontebranda, le case invece si biforcano, lasciando in mezzo uno spazio vuoto. Stanno come attaccate e schiacciate sotto la Cattedrale; a strapiombo su gli orti e su la campagna. Poi si abbassano sempre di più fino a sparire, sotto una balza; e allora si vedono soltanto i loro tetti. Quelle più grosse reggono le altre; e non è possibile capire dove siano le vie; perché le case paiono separate l'una dall'altra da spacchi e da tagli quasi bizzarri, alla rinfusa; a crocicchi rasenti, contrari, di tutte le lunghezze e di tutte le specie. E i tetti, in quelle picce e in quegli arrembamenti, in quelle spezzettature di ogni forma, sono sempre più rari di mano in mano che le case si spargono per le chine". Tozzi, *Tre croci*, in *Opere*, p. 237.

²⁴ S. Losi, *La lingua 'senese' di Federigo Tozzi tra derivazioni letterarie e tradizione popolare*, Betti, Siena 2017, pp. 85, 26, 58, 124, 251, 248, 62.

²⁵ Il personaggio del castrino, incaricato di togliere gli attributi virili a gatti, cani, maiali e altri animali di allevamento è descritto come affetto da paresi e "cisposo" nel romanzo di Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in *Opere*, p. 72. Spesso, relativamente agli animali del pollaio, era la massaia che provvedeva all'operazione di accapponare i galletti. Per ulteriori informazioni si rimanda alla voce 'accapponare' e 'accapponato', in Losi, *La lingua 'senese'*.

²⁶ "Qualche volta ci erano dieci o dodici galletti accapponati, mogi, che beccavano di mala voglia, con le penne insanguinate; nella stalla, i vitelli intontiti dalla castratura, afflitti, con gli occhi più oscuri e tetri (...). Ora, ad una gatta,

fece scegliere soltanto un maschio, per tenerlo alla trattoria. Il castrino lo prese e lo mise con la testa all'ingiù dentro a un sacco stretto tra le sue ginocchia; e con un coltellaccio tagliò di colpo. La bestia fu per restare lì dentro, arrembata; poi, miagolando, saltò e sparì non si sa dove". Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in *Opere*, p. 72.

²⁷ F. Tozzi, *Il ciuchino*, in *Le novelle*, Biblioteca Universale Rizzoli, p. 25.

²⁸ F. Tozzi, *Il racconto di un gallo*, in "*Le novelle*", p. 287.

²⁹ Solo raramente si menzionano animali selvatici come l'orso e il lupo, quest'ultimo in relazione alla storia di Siena.

³⁰ F. Tozzi, *Il podere*, in *Opere*, p. 347.

³¹ "La mia anima, per aver dovuto vivere a Siena, sarà triste per sempre: piange, pure che io abbia dimenticato le piazze dove il sole è peggio dell'acqua dentro un pozzo, e dove ci si tormenta fino alla disperazione. Ma i miei brividi al tremolio bianco degli olivi! E quando io stavo fermo, anche più di un'ora, senza saper perché, allo svolto di una strada, e la gente mi passava accanto e mi pareva di non vederla né meno! Città, dove la mia anima chiedeva l'elemosina, ma non alla gente! Città, il cui azzurro mi pareva sangue!". Tozzi, *Bestie*, p. 600.

³² "Una strada scende, anche un'altra scende e le viene incontro: si fermano insieme. Le case hanno paura a stare ritte tra questi precipizi e si toccano con i tetti pendenti. Ma anche i tetti, a pendere così, non potrebbero cadere tutti giù? Le case, per fortuna, sono soltanto a due o tre piani; e la gente, alle finestre, ha l'aria di far loro da contropeso; (...) la Fontebranda è ficcata giù sotto terra, e i Macelli se ne stanno stretti stretti, rasente la balza che regge metà di Siena. Cominciano le strida dei porci scannati, ognuno basta ad empire di sangue due secchi". Tozzi, *Bestie*, p. 611.



Federigo Tozzi e la lingua senese

*Era un vecchio prete atticiato, con il viso adusto e le scarpe imbullettate, da contadino*³³

Fra le letture di Federigo Tozzi – “*un autodidatta privo di metodo, un raddomante della cultura*”³⁴ – due filoni ci sembrano particolarmente significativi: quello degli studi psicanalitici³⁵ e quello degli antichi scrittori senesi, che fanno parte dell’omonima antologia³⁶.

La lingua di Santa Caterina, di Cecco Angiolieri, di San Bernardino e di tanti sconosciuti rimatori del Trecento e del Quattrocento influenza moltissimo le scelte linguistiche e lessicali di Federigo Tozzi.

C’è un filo linguistico che lega – come nell’affresco del Buongoverno – *il Costituto*³⁷ con Cecco Angiolieri e il suo parlato sapido e graffiante; Santa Caterina e il suo ‘mi par mill’anni’; San Bernardino con le sue prediche dense di strali e di invettive e le sue intuizioni sulla comunicazione. Mette in relazione con tutti gli scrittori, gli eruditi e i linguisti: Scipione Bargagli Petrucci, Uberto Benvoglianti, Bellisario Bulgarini, Celso Cittadini, Pietro Fortini, Girolamo Gigli, Orazio Lombardelli, Alessandro Piccolomini, Claudio

Tolomei e molti altri ancora; non ultimo Diomedeo Borghesi, primo docente della Cattedra di Toscana Favella inaugurata a Siena nel 1589.

Come ulteriore testimonianza della profonda conoscenza che ha Federigo Tozzi di Siena, della sua storia, dei suoi personaggi e delle sue istituzioni, possiamo constatare come nell’ambito delle proprie ricerche sugli antichi scrittori senesi dedichi uno studio specifico e un’edizione alle *Mascherate e strambotti della Congrega dei Rozzi di Siena*³⁸.

Nella sua introduzione Tozzi rileva come, “*fin dalla metà del 1200, a Siena si abbiano testimonianze di rappresentazioni, giuochi, spettacoli. Le antiche tracce delle commedie e delle rappresentazioni popolari, che poi dovevano dare origine in Siena alla Congrega dei Rozzi, risalgono ai primi anni del sedicesimo secolo*”³⁹.

Nel panorama – dove ancora c’è molto da indagare – degli scritti e degli studi linguistici senesi e nel flusso della lingua si inserisce autorevolmente Federigo Tozzi, che si caratterizza come un autore profondamente “senese”, non soltanto per l’ambientazione delle sue opere, ma anche e soprattutto per una lingua nella quale i suoi concittadini possono riconoscersi ancor oggi.

Fa propri verbi antichissimi come ‘mentova-

³³ Tozzi, *Tre croci*, p. 241.

³⁴ Così si definisce in una lettera ad Annalena, pseudonimo di Emma Palagi. F. Tozzi, *Novale*, Vallecchi, Firenze 1984, p. 38.

³⁵ In Tozzi si evidenzia lo stato d’animo come chiave di lettura della realtà, come filtro tra mondo interiore e mondo esteriore, insieme all’uso di una lingua dove la matrice senese è forte e presente. In tutte le opere di Tozzi il lettore si trova di fronte a un periodo breve, che predilige la coordinazione. Si ha il senso dell’emozione non mediata, dello scorrere di un flusso di coscienza proprio, sia pure in forme diverse, di altri autori coevi come Joyce. Federigo Tozzi, con il proprio personalissimo modo di sentire, fa da filtro alla realtà caricandola di significati.

³⁶ “Io m’intratterò alquanto su i tre poeti, che secondo

me riuniscono le migliori energie letterarie sul principio, e pur stanno sotto la grande ombra di quella Santa che è maggiore della sua città. Dico, cioè, di Bindo Bonichi, di Cecco Angiolieri e di Folgore da San Gimignano”. F. Tozzi, prefazione a *gli Antichi Scrittori Senesi*, Giuntini e Bentivoglio, Siena, 1913.

³⁷ *Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato nel MCC-CIX-MCCCX*, a cura di M. Salem Elsheik, Fondazione Monte dei Paschi, Siena 2002.

³⁸ Mario Verdone rileva come la prima vocazione letteraria di Federigo Tozzi, espressa anche in *Novale*, sia drammatica e si riallacci agli studi degli antichi. M. Verdone, *Inediti di Federigo Tozzi*, in *La fiera letteraria*, p. 3.

³⁹ G. Tozzi, *Mascherate e strambotti della Congrega dei Rozzi di Siena*. Giuntini e Bentivoglio, Siena 1915.

re', usa forme arcaiche come 'fo' e 'vo', quando scrive: "*Volerti dimenticare! E i discorsi che ti fo! E i miei sorrisi e la voglia di venirmi a inginocchiare, e la luce dei tuoi occhi!*"⁴⁰.

Usa anche forme distorte come 'escire'; toscanismi e colloquialismi come 'bevere', 'briaco', 'chiappare', 'midolla', 'moccolare' e 'pigionale', insieme a senesismi e toscanismi più marcati come 'abbrunarsi', 'attraventare', 'dare balta', 'birignoccolato'.

Le emozioni e sensazioni sono rese sulla carta da un uso particolare della punteggiatura, densa di pause segnate dal punto e dal punto e virgola. La sua maniera di scrivere e il suo vocabolario, personalissimi, traggono respiro dal "dolce idioma" di Siena e dalla parlata rurale dei dintorni e insieme ricreano le loro immagini e atmosfere: la lingua di Tozzi è contraddistinta da un forte senso di arcaicità – vi si incontrano, per esempio, parole come 'doventà', 'balbo', 'dugento', 'appoioso', 'le frondi', 'le querci', 'fuora', 'costi' e molte altre. Il registro espressivo del Tozzi – che si attua più attraverso la paratassi che la sintassi – è caratterizzato anche

da un uso della punteggiatura che ricalca ora la concitazione, ora le pause del pensiero, facendo apparire la pagina scritta come lo specchio di un ininterrotto dialogo interiore.

Moltissime le espressioni, i modi e i termini usati da Tozzi che si ritrovano nel vernacolo senese attuale: a titolo di esempio possiamo citare il modo di dire 'la mia moglie'⁴¹, che diventano spesso 'la mi' moglie', verbi come 'attraventare' (scagliare), 'tornare', nel senso di 'trasferirsi, cambiare casa' e 'untare' (ungere); un aggettivo come 'terroso'; 'le legna' al posto de 'la legna', 'i gridi' al posto de 'le grida', gli 'orecchi' al posto de 'le orecchie'; le forme 'veduto', 'doventare' ed 'escire', quest'ultima sempre più infrequente⁴². In un caso, c'è l'uso di una forma passiva particolare, ancora oggi presente in vari contesti⁴³.

Merita una menzione particolare l'uso dei proverbi fatto dall'Autore. Nei suoi tre principali romanzi – *Con gli occhi chiusi*, *Il podere*, *Tre croci* – si registrano detti e assonanze proverbiali interessanti e ancor oggi usate a Siena e nel contado⁴⁴, a riprova da un lato della forte mar-



Siena - Via Cavour

⁴⁰ G Tozzi, *Bestie*, p. 596.

⁴¹ Vedi F. Tozzi, *Un idiota*, in *Le novelle*, p. 274.

⁴² Per un'analisi più approfondita sulla lingua di Tozzi cfr. Losi, *La lingua 'senese'*.

⁴³ Vedi F. Tozzi, *La gallina disfattista*, in *Le novelle*, p. 766.

⁴⁴ Nel romanzo *Il Podere*, ad esempio, si contano tre proverbi: "I debiti e le cambiali fanno presto, come dice il proverbio, ad avere le ali"; "Stai sicura: chi fa il male lo riavrà. Il

mondo è un peso: quel che è fatto è reso"; "Quando vien la sera, il malvagio si dispera". Dei tre proverbi in rima baciata, il secondo è quello che risulta ancora in uso a Siena. Altre espressioni rientrano nella categoria dei detti. Sempre ne *Il Podere* si legge: "La Casuccia è nostra. E chi vende non è più suo", ancora in uso a Siena. In *Tre croci* abbiamo un tagliente "a buon intenditor, poche parole!" molto usato anche oggi.

ca di appartenenza linguistica senese di Tozzi e dall'altro della sopravvivenza – in molti casi – di espressioni dettate dalla saggezza popolare che risalgono addirittura al Politi⁴⁵.

Personaggi senesi fra spiritualità, talento, suicidi e bordelli

*Oh! Com'è dolce il tuo nome,
più dolce dei fiori men belli di te
Io tremo sempre (e sai dirmi perché?)
quando ti chiama il mio cuore.
O fiore di mimosa, o fiore di verbene
Quando diranno le labbra di rosa:
"Ti voglio tanto bene!"*⁴⁶

La lingua sopra descritta è quella dei personaggi di Federigo Tozzi, con i quali egli frequentemente si identifica⁴⁷, spesso tratti dalla sua autobiografia o comunque noti: il sensale Chiocciolino de *Il Podere*, i contadini Giacco e Masa di *Con gli occhi chiusi* – al secolo Chiara e Sabatino Mori – il giovane studioso francese Gielly, il Nisard di *Tre croci*⁴⁸.

La scrittura si lega ai grandi personaggi del passato che ancor oggi fanno parte dell'immaginario senese, ma anche a quelli contemporanei di Tozzi, alle vicende che maggiormente avevano colpito l'opinione pubblica. È il caso dei fratelli Torrini, la cui triste vicenda ha ispirato il romanzo *Tre Croci*, dove Tozzi racconta con partecipazione la loro tragedia personale e familiare⁴⁹.

È anche il caso di Patrizio Fracassi, morto suicida a soli ventisette anni, artista ancora oggi

trascurato e non riconosciuto come merita. Lo stesso Federigo Tozzi, che con le parole scolpisce la realtà alla maniera di Fracassi, biasima la scarsa considerazione che la città, materna e matrigna, ha riservato a un personaggio di assoluto rilievo nel panorama artistico di fine Ottocento⁵⁰, rendendolo protagonista di una novella⁵¹.

La città è popolata di personaggi che Tozzi tratteggia con acuto spirito di osservazione, dicendo che da un particolare, da un gesto, riesce a ricostruire tutta la vita di una persona. E così, in via del Refe Nero, nelle vie adiacenti e in Piazza Provenzano, troviamo il calzolaio che stava di fronte alla fiaschetteria della padrona di casa di Tozzi e la corteggiava, "un ometto piuttosto basso, magro, con i baffetti sottili e gli occhi glauchi; ad ogni momento, lavorando, seduto sul suo panchetto, si passava il dorso della mano, quella libera, sopra i baffetti"; poi un altro vinaio, di fronte, che "qualche volta faceva anche pochi passi, nella strada, con le mani incrociate; portava un grembiule con una gran tasca, dove teneva i soldi e le chiavi, un berrettino scuro; e aveva i baffi neri, alto e sempre serio, a capo basso. Quando entrava un cliente nella sua bottega lo lasciava passare innanzi e dava un'occhiata a quella della mia padrona"⁵².

Altrove Federigo Tozzi descrive un'umanità dolente di mendicanti, di prostitute⁵³, di persone "segnate" nel corpo o nella psiche, operando proiezioni autobiografiche di personaggi, sentimenti, emozioni e descrivendo minutamente uomini e donne della città e del contado con un taglio quasi lombrosiano.

Emergono le immagini e le atmosfere della Siena a cavallo fra Ottocento e Novecento, mol-

⁴⁵ A. Politi, *Dittionario Toscano – compendio del Vocabolario della Crusca, con le note di tutte le differenze di lingua che sono tra questi due Popoli Fiorentino e Senese, compilato dal sig. Adriano Politi*. In Roma, appresso Gio. Angelo Ruffinelli, MDCXIV.

⁴⁶ V. Gazzei Barbetti, *Stornelli sentimentali*. Testo e musica, 1918 ca. (manoscritto di archivio privato).

⁴⁷ Ad esempio Pietro Rosi, Remigio Selmi, Leopoldo Gradi, Dario Gavinai, Paolo, Adele 'en travesti'.

⁴⁸ "Il ricordato Gielly, che non è che il Nisard di *Tre Croci*". M. Verdone, *Inediti di Federigo Tozzi*, in *La fiera letteraria*, p. 3.

⁴⁹ La libreria Torrini Gambi era anticamente posta dove si trova l'attuale numero civico 42. È stata libreria Ticci, poi Giunti. Fino a pochi anni fa era ancora visibile il gancio del soffitto al quale si impiccò uno dei fratelli Torrini, il Giulio Gambi di *Tre Croci*.

⁵⁰ "Con profondo dolore io devo cominciare a parlare di Patrizio Fracassi; non dolore per lui, ma per la dimenticanza imperdonabile colla quale lo trattano i suoi concittadini. Sembra perfino impossibile che la sua opera annunciata con

un tumulto di genialità non desti nessun interesse, e nessuno si prenda la piccola fatica di chiedersi se essa è conservata come si converrebbe! Dopo il suicidio tragico del Fracassi, anche la sua opera sembrerebbe destinata a sparire, poi che nessuno ha dimostrato di comprendere il suo alto e indimenticabile valore: così la sventura, che stette sempre in agguato contro di lui, ora permette che le sue opere si facciano a pezzi. Qualche volta ho creduto che la invidia fosse più forte del buon senso e della bontà, e così mi è riuscito facile spiegarmi come il nome di Patrizio Fracassi andasse divenendo sempre meno pronunciato e sempre con meno sentimento e interesse. Ma tutto ciò è contrario alla elevatura intellettuale di Siena, è una specie di basso tradimento a questo scultore, che pure morto a ventisette anni, ha lasciato tanto da occupare un posto meraviglioso nella storia dell'arte italiana!". F. Tozzi, Per Patrizio Fracassi, in *La Vedetta Senese*, Siena, 16-17 agosto 1913, p. 3. V. anche *Patrizio Fracassi tra arte e metodo*, Atti del Convegno, Protagon, Siena 2004.

⁵¹ F. Tozzi, *Lo scultore*, in *Le novelle*, p. 201.

⁵² Tozzi, *Bestie*, p. 575.

⁵³ F. Tozzi, *Creature vili*, in *Le novelle*, p. 786.

to diversa e molto meno agiografica da quella che ci piace pensare: quella pettegola del 'ganzo', quella deforme del 'tarpagno' e del 'gongoso', quella malata del tifico e dello scrofoloso.

Emerge dalle opere di Tozzi una profonda conoscenza del tessuto sociale cittadino, come della storia di Siena nei suoi momenti più cruciali: descrive l'essenza della città come labirinto dell'anima, come luogo di incontri terreni e ultraterreni, con suggestioni che rimandano alla *Commedia* di Dante.

Nell'opera *Siena città della Vergine* trova spazio Pia de' Tolomei, con un cenno alla sua triste sorte di donna ripudiata: "*E risi quando qualche donna bella / in Maremma moriva; e qualcheduno / facevasi tagliare le budella. / In te, città, non ci voleva nessuno!*"⁵⁴

Tra i personaggi illustri femminili spicca la figura della maggiore Santa senese, alla quale Tozzi dedica uno studio e una raccolta di scritti: *Le cose più belle di Santa Caterina da Siena*⁵⁵. Il suo misticismo si accorda bene alla spiritualità di Tozzi: afferma che Caterina è "*una santa utile anche a chi non crede*", perché "*scriveva pagine mirabili di psicologia descrittiva*"⁵⁶.

"*Santa Caterina* – scrive Tozzi nella prefazione a *Le cose più belle* – *ci sbarazza di tutto ciò che ci impedisce di giungere fino al nostro io più profondo. E siccome a lei era aperta e manifesta ogni anima, ella poteva scrivere le sue lettere con la certezza di essere su la verità*"⁵⁷.

L'immensa statura della santa, scaturita come uno schizzo rosso sangue dai colori dei tintori di Fontebrande e che Tozzi definiva "*più grande della sua città*"⁵⁸, è riconosciuta ed esaltata da Tozzi anche in comparazione con gli altri antichi scrittori⁵⁹.

Un personaggio femminile che ha un legame particolare con Tozzi è la musicista e scrittrice

Vittoria Gazzei Barbetti, amica di famiglia, sulla quale sono in corso studi approfonditi di prossima pubblicazione⁶⁰.

Per Federigo Tozzi, la figura femminile di maggior rilievo in assoluto è la Vergine Maria. Anche questo aspetto costituisce un importante indicatore di appartenenza alla '*Sena Vetus Civitas Virginis*', a colei che da sempre per Siena, nella storia e nell'arte, è la regina di tutte le donne. Lo scrittore, mostrando una conoscenza approfondita della storia antica della città, intitola un poema: *La città della Vergine*⁶¹. In un passo dell'opera Tozzi rievoca la Battaglia di Montaperti, punto fermo della narrazione mitologica senese, parte fondamentale della memoria collettiva della città. A Buonaguida, che si reca in Cattedrale per implorare la protezione della Vergine sulla città e il contado, fa dire: "*Ed agli errori nostri non mirare. / Ma guardala e difendila, o Regina, / da chiunque volessa opprimere; / e metterla in supplicio ed in ruina*". Pochi versi che rimandano all'inno – risalente alla metà dell'Ottocento, composto da Giuseppe Bernini, organista del Duomo – che si canta in quasi tutte le contrade al termine della celebrazione del Mattutino⁶².

Conclusioni

*Per tutta la città volli girare
perché ciascuno s'avvedesse che io
splendevo come pietra che traspare,
e nell'anima dentro avevo Dio.
E la città fu mia; sì che ogni cosa
nell'anima già pura si riflesse.
Finché l'anima mia per te promesse
tuo d'essere città silenziosa*⁶³.

Quel 21 marzo 1920, quando Federigo Tozzi chiudeva gli occhi per sempre, come oggi, entrava la primavera: quella stagione fitta di uccelli

⁵⁴ F. Tozzi, *La città della Vergine*, A. F. Formiggini, Genova 1913 p. 12.

⁵⁵ *Le cose più belle di santa Caterina da Siena*, prefazione di F. Tozzi, Carabba, Lanciano 1918.

⁵⁶ *Stagioni di Tozzi*, p. 66.

⁵⁷ *Le cose più belle*, p. 48.

⁵⁸ Tozzi, *Antichi Scrittori Senesi*.

⁵⁹ "In questi minori, dunque, va cercata forse più che negli altri la sincerità ingenua e rozza dell'anima; di quest'anima sempre dolorosa e inquieta sopra la quale sta Dio. Così Santa Caterina mi pare il genio che abbia rivelato definitivamente tutto quello che non seppero né fare né dire gli altri". Tozzi, *Antichi Scrittori Senesi*, p. XVIII.

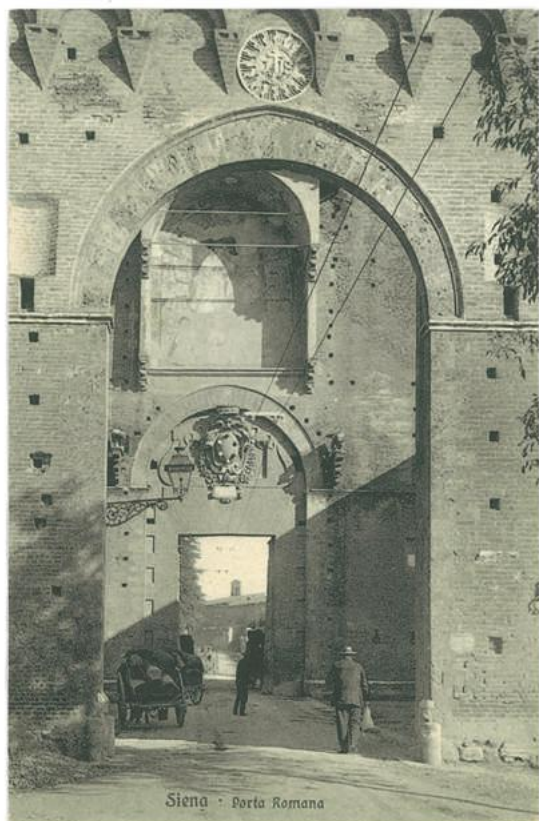
⁶⁰ Vittoria Gazzei è l'autrice degli "Stornelli senesi" che

sono stati oggetto di una recente riscoperta. La disponibilità di Duccio Gazzei nel mettere a disposizione testo e spartito ha reso possibile l'arrangiamento e l'esecuzione da parte di Franco Baldi e la produzione musicale di Stefano Carlucci, all'interno di una serie televisiva di dieci puntate dal titolo: "La lingua 'senese' di Federigo Tozzi", messa in onda dall'emittente televisiva Canale 3 Toscana.

⁶¹ Tozzi, *La città della Vergine*, p. 13.

⁶² "Volgi un guardo, o celeste Regina, / alla nostra città a Te diletta / mira un popol fidente che aspetta / il soccorso del santo tuo amor / O Maria, la tua Siena difendi; / per lei prega benigna il Signor".

⁶³ Tozzi, *La città della Vergine*, p. 17.



che creano una musica primitiva e necessaria, senza la quale il silenzio sarebbe insopportabile. Una stagione di dolcezza straziante e di languore, perché esalta la disperazione con la sua bellezza.

In un giorno della primavera romana, Tozzi scrive: *“Ora la mia finestra dà in una delle vie più importanti di Roma; dinanzi, in vece del cielo, ci sono un centinaio di fili telefonici, verdi e così insieme come se legassero la mia anima. Ma in una terrazza ci vanno le rondini: se lo sapessero quanto mi fanno sognare! Qualche volta mi sembra di essere sotto il turchino della mia Toscana, con quell'allegria impertinente che si beffava senza troppa malizia anche di me. E ripenso a certe giornate quando mi veniva voglia di ridere anche con l'aria; e allora la mia anima fa davvero come gli uccelli: si mette a cantare, e non si domanda se bene o male.*

Ma lo rivedrò presto quel turchino: Dio me lo ha promesso. E allora le prime passeggiate saranno giù per le campagne a ritrovare tutte le tracce che mi

bruciano il cuore; e forse piangerò di gioia. E mi metterò un'altra volta sotto i pioppi, con gli occhi in su, a vedere quanto ci sta un fringuello prima di volare via lontano; o vedrò le brancate delle passere a rubare il grano giallo; o sentirò qualche civetta da una pineta.

*Ma io non credo che porti disgrazia: con quella sua voce che pare guazzosa come la notte o più impalpabile del chiaro di luna”*⁶⁴.

L'anima di Federigo Tozzi aleggia su Siena e sulle chiarità delle sue campagne. Non teme più che le case gli si buttino addosso. Ma lo immaginiamo percorrere i vicoli oscuri, di notte, rasentando i muri; e di giorno fermarsi in Piazza e guardare il cielo. Ringraziando le rondini.

*Ombre delle tue torri sul mio cuore!
Ombre feroci, perfide di agguati
Oh, noi ci siamo lungo tempo amati,
in gran silenzio, di un immenso amore!*⁶⁵

Si ringrazia vivamente Pier Guido Landi per la generosa concessione delle cartoline riprodotte.

⁶⁴ F. Tozzi, *Ringraziando le rondini*, in *Le novelle*, p. 379.

⁶⁵ Tozzi, *La città della Vergine*.



1. Renzo Regoli, *Ruderi dell'ereмо di Montespечchio* (2005), olio su tela (Siena, propr. privata).

La chiesa dell'Eremo di Montespecchio, un tesoro da salvare

di DUCCIO FIORINI

Le origini della realtà eremitica in Toscana sono ancora in parte poco studiate e approfondite. Solo di recente è stato affrontato l'argomento generale dell'architettura eremitica in una serie di convegni internazionali.

Siena prese importanza nel periodo medievale dopo la caduta dell'Impero Romano grazie alla sua posizione 'mediana' sulla Francigena, via di transito tra Firenze e Roma. Rispondendo alla crescente richiesta dei pellegrini, si sviluppò un sistema di ostelli, abbazie, spedali che ebbero il loro epicentro nell'Ospedale di Santa Maria della Scala. Sappiamo tuttavia che la città favorì l'evoluzione, il diffondersi e il finanziamento di molti conventi. Alcune zone attorno al centro abitato e nelle sue valli furono sedi preferite di religiosi che, in solitudine, avevano deciso di condurre un'esistenza lontana dal mondo, ritirandosi in grotte, in zone impervie o nel fitto della boscaglia. In questi luoghi sorsero di conseguenza i cosiddetti "eremi".

Le origini della vita degli asceti in terra di Siena furono strettamente legate all'evoluzione dell'ordine dei frati mendicanti di Sant'Agostino (*Ordo Eremitarum Sancti Augustini*). Questi piccoli gruppi di persone – sull'esempio dei monaci benedettini – si erano ritirati in zone impervie, nei boschi, lontano dai clamori della città, pronti a condurre una vita semplice, orientata alla preghiera e alla contemplazione solitaria. Si potevano contare durante i secoli XIII e XIV molte strutture di questi religiosi, della cui maggior parte sono state perse le tracce fisiche e la storia.

Gli studiosi del settore hanno identificato sul territorio senese cinque eremi assai importanti: S. Leonardo al Lago, SS. Lucia ed Antonio della Valle di Rosia, S.ta Maria di Montespecchio, S. Salvatore di Lecceto e S. Agostino di Mon-

ticiano. Fra quelli giunti ai nostri giorni meglio conservati il più importante risulta l'eremo di Lecceto, originariamente chiamato San Salvatore a Foltignano: è l'unico però di cui non si conoscono né la data, né il nome del fondatore, ma è il più importante e in stretta relazione con Santa Maria di Montespecchio, prima, e con S. Leonardo a Lago Verano successivamente.

Osservando la cartografia – e se tracciamo un cerchio ideale con un raggio di circa 30 km con al centro la cattedrale senese – possiamo notare che gli eremi agostiniani sono situati tutti nella parte sud-ovest della città di Siena. Tutta questa parte era zona boschiva: l'ideale per il binomio eremo-selva.

Gli eremi spesso avevano la funzione di baluardo per la conquista e la gestione degli spazi naturali e quasi tutti erano situati nel ripiano di un versante boscoso, esposto ad ovest o a sud, sui 300-400 metri di altezza, frequentemente vicini ad un corso d'acqua o ad un lago e ad un paese per i rapporti con la società.

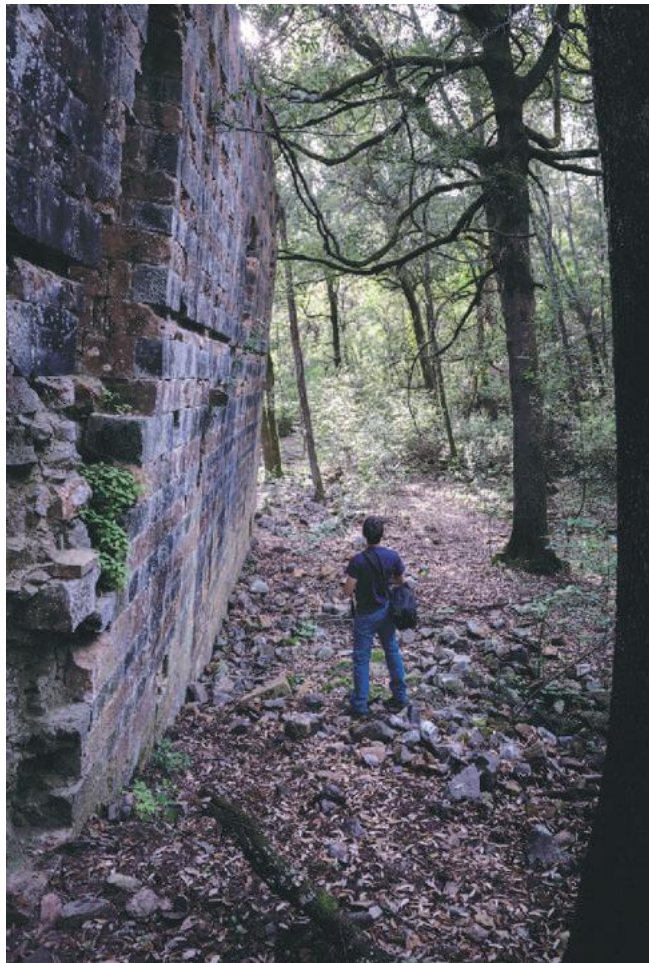
Alcuni di questi luoghi esistono tuttora ed esercitano su di noi, oggi più di ieri, un insistente fascino e un interesse che è dovuto anche alla loro straordinaria posizione, immersi in paesaggi naturali invitanti, verdi e tranquilli, da cui i sensi traggono un grande beneficio: in tali contesti lo spirito si infervora e si eleva verso vette più sublimi.

Gli elementi comuni agli eremi citati li possiamo riscontrare nell'impianto di S. Maria di Montespecchio, il più difficile da raggiungere dei cinque conventi.

All'eremo, conosciuto dalla popolazione del posto con il nome di Conventaccio, è possibile arrivare percorrendo la strada che da Casciano di Murlo porta a Montepescini, ai piedi della



2. Il suggestivo sentiero che conduce all'eremo di Montespечchio.



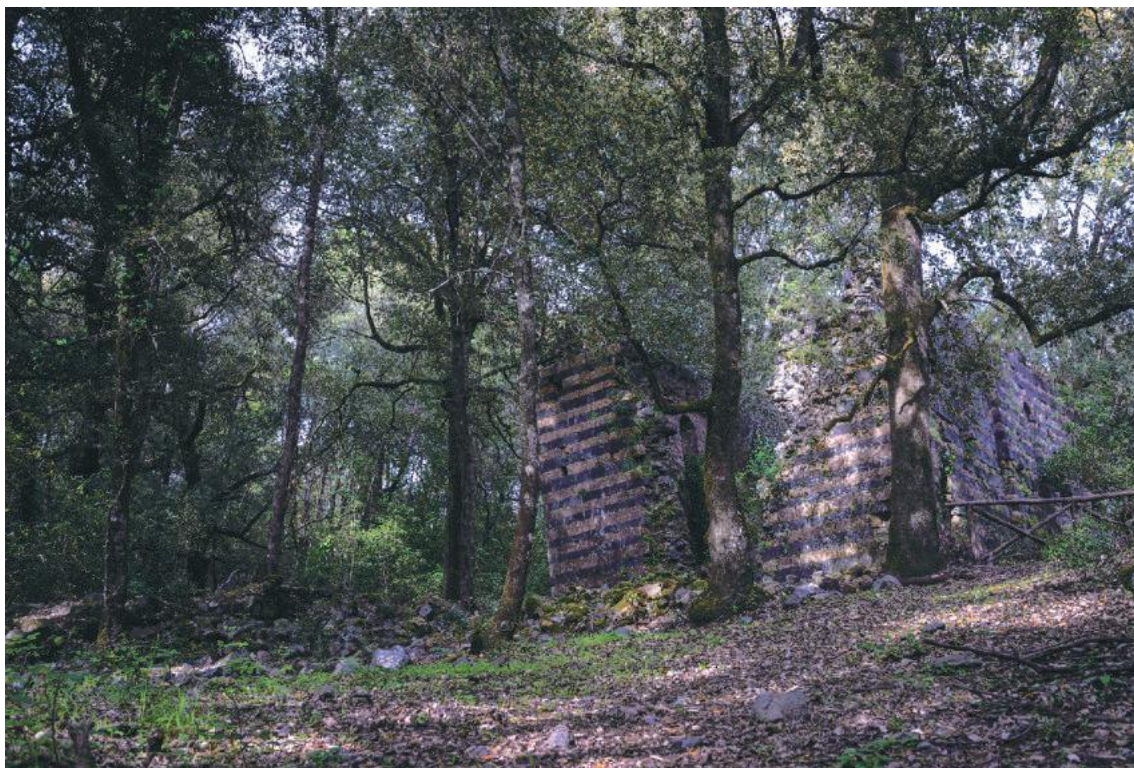
3. I ruderi pericolanti dell'antica chiesa di S.ta Maria di Montespечchio.

ripida discesa dall'Imposto, e cinquecento metri circa prima di Campopalazzi. Proprio in corrispondenza del sentiero che si dirama a sinistra, si nota un piccolo fabbricato a pianta rettangolare, il cui aspetto non lascia intendere il suo antico ruolo di chiesetta: una volta era chiamato Cappella dell'Orsa ed aveva preso il nome dal podere situato sul terreno retrostante. Da questo edificio si deve imboccare e percorrere per circa un chilometro una strada bianca molto dissestata che conduce, con qualche difficoltà (se in auto), fino ad una piazzola in cui è stato posto un pannello didattico con la storia del convento di Montespecchio. Da qui è necessario lasciare il proprio mezzo di trasporto e scendere ulteriormente attraverso il fitto bosco di lecci per un viottolo di circa 500 metri, sconnesso e in molti punti assai dissestato.

Lungo la discesa si incrocia un'altra via che portava a un'antica miniera di calcopirite quasi nascosta e sommersa dalla vegetazione; termina in una radura in cui scorre il fosso degli Alteti (già degli Altari), dove è stata costruita una soletta in cemento armato su cui scorre l'acqua,

creando una ampia pozza da dover guardare. Superato il guado del fosso del Conventaccio si arriva finalmente ai ruderi dell'eremo. Da questo punto si apre allo sguardo un grande spiazzo in salita su cui spiccano i resti dell'edificio sacro.

I ruderi immersi nel verde si rivelano molto suggestivi, soprattutto quando vengono lambiti dai raggi del sole che penetrano attraverso il fogliame, da mattina fino al tardo pomeriggio. A tratti spuntano dal terreno massi e resti di muraure, indicanti la presenza di altre costruzioni. Si nota subito la tipicità dei ruderi della chiesa a fasce bicolori tipica dell'architettura pisana del primo medioevo, nonché della cattedrale senese. Essendo crollata la volta della copertura, le pareti si sono inclinate e l'effetto che mostrano appare allo sguardo abbastanza precario. Fuori e dentro le mura la vegetazione ha preso il sopravvento e la macchia si insinua perfino sul coronamento e nei muri. La costruzione si rivela così immersa nel verde, lambita dai raggi del sole che penetrano attraverso il fogliame. A tratti spuntano dal terreno massi e resti di muri indicanti la presenza di altre costruzioni appartenenti al convento.



4. I ruderi dell'eremo di Montespecchio immersi nella vegetazione.

Si notino le fasce bicolori del paramento murario dell'antica chiesa. Montespecchio appare al visitatore come una costruzione possente, dalle alte e spesse mura costituite da fasce bicrome di pietre rosa e nero-verde, queste ultime provenienti dalle cave di Vallerano, che i documenti attestano essere state usate anche per il Duomo di Siena.

È impressionante la situazione di rovina in cui si trova oggi la chiesa, tanto che viene spontaneo il pensare se non sarebbe il caso di frenarne la disgregazione e quindi l'oblio, e successivamente darle opportuno risalto e fruizione. In questo caso elementi da tener conto sono la bellezza del monumento, in totale connubio paesaggistico, e l'importanza che ricopre nella storia degli edifici monastici della provincia di Siena.

Dal punto di vista storico Montespescchio è l'unico fra i conventi di cui si conosca l'esatta data di fondazione e il nome dei fondatori, così come quello del primo eremita. Il documento più antico è datato 15 ottobre 1190, ma secondo gli storici l'anno esatto con molta probabilità era il 1189. Quell'anno, Guazulinus Capulongi ed il fratello Aldobrandino donarono ad un certo frate eremita, di nome Giovanni, la proprietà di alcuni terreni in un luogo detto Piano degli Altari, affinché vi costruisse un eremo per onorare Dio e S.ta Maria di Rocca-Amadour: *ad bedificandum heremitorium ad honorem Dei et S. Mariae de Rocca Amadoris ad heremum tenendum et bedificandum (cioè riservando ai membri dell'eremo il diritto di poter condurre qui eventualmente heremitica vita)*¹.

La dedicazione è alquanto strana. Infatti il santuario di Rocca-Amadour (in francese *Rocamadour*), assai frequentato dai pellegrini nel XII secolo, si trova nella Linguadoca, nel sud della Francia. La dedica a S.ta Maria di Rocca-Amadour forse intendeva richiamare la Madonna Nera del santuario francese per il voto di un pellegrino che aveva visitato quel santuario con un viaggio lungo la via Francigena e che pertanto voleva promuovere questo culto nelle zone vicino a Siena.

Non sappiamo quanto tempo impiegò Giovanni l'eremita per soddisfare tutte le condizioni poste dai fondatori: vale a dire costruire una chiesa ed un eremo adiacente, ma distaccato, accessibile solo da un viottolo molto ripido. Il fosso universalmente chiamato fosso del Conventaccio o degli Altari (o semplicemente Fosso della Chiesa), registrato nel Catasto Leopoldino con il toponimo "Fosso di Alteti" (con palese deformazione del nome), era situato infatti nei pressi del Piano degli Altari, dove il fondatore dell'eremo, il pio Giovanni, poteva aver approntato le prime strutture rudimentali su cui pregare. Tra i documenti relativi al sito di Montespescchio troviamo quattro lasciti a favore dei religiosi: oltre all'atto di fondazione, tre di queste donazioni citano la chiesa di S.ta Maria di Rocca-Amadour. La relazione fra i frati ed i benefattori si mantiene così attestata nel 1192, nel 1228, nel 1233 e nel 1234². L'edificazione si suppone terminata verso l'anno 1200 a causa di un ricorso alla Sede Apostolica, con conseguente bolla di protezione rilasciata da Celestino III l'11 novembre 1192.

Fra gli eremi agostiniani nella zona senese Montespescchio divenne molto importante, tanto da godere della massima considerazione da parte della Repubblica di Siena che s'impegnava a difenderne i beni e le possessioni. Inoltre, il tribunale della Repubblica dispose affinché tutto rimanesse sotto la giurisdizione del comune di Montepescini³.

Monsignor Ambrogio Landucci, nel suo trattato sul convento di Lecceto, ricorda un antico documento, non meglio specificato, dove si affermava che nel 1016 si celebrò a Montespescchio un Capitolo provinciale alla presenza di 500 frati: notizia che però non risulta accettabile, considerata la data di fondazione dell'eremo e il numero dei religiosi menzionati⁴.

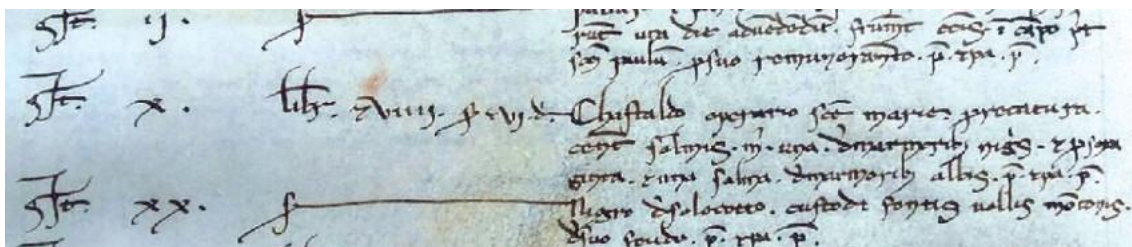
¹ F. Schneider, *Regestum Senense, Regesten der Urkunden von Siena. I. Bis zum Frieden von Poggibonsi. 713-30 iunii 1235*, Roma 1911, n. 344, pp. 134-135.

² Schneider, *Regestum*, nn. 345, 350, 357, 21 settembre 1293. Schneider, n. 31, p. 759, 24 aprile 1228. BCS (Biblioteca Comunale di Siena), ms. A VIII 53, ms. A VIII 53, f. 283v. Acca Kappa, *Ecco perché il Fosso del Conventaccio si chiamò prima "degli altari" e poi "degli atleti"*, in "Murlo Cultura", nn. 1-3 (1998).

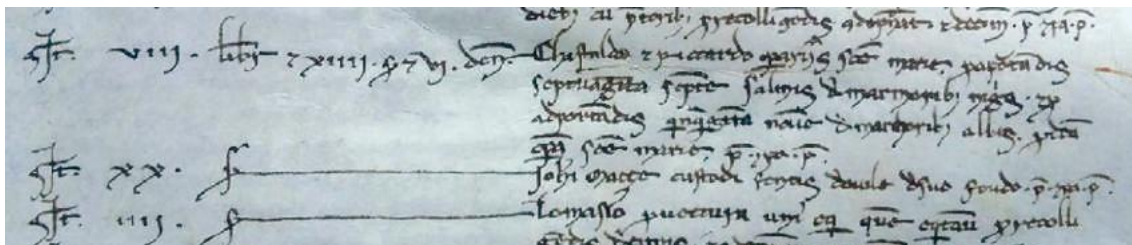
³ Padre Carlos Alonso, *Montespescchio un eremo agostiniano* (1189-1782), in M. Filippone, *Il territorio di Murlo*

e le sue chiese, Siena 1994, pp. 132-141. F. P., Kehr, *Regesta pontificum Romanorum. Italia Pontificia*, vol. II, Berlino 1906, pp. 229-230.

⁴ A. Landucci, *Sacra leccetana selva, cioè Origine e progressi dell'antico e venerabile eremo e congregazione di Lecceto in Toscana dell'ordine erem. del padre Sant'Agostino. descritta... dall' illustriss. e reverendiss. Monsig. Ambrogio Landucci, data in luce da M.F. Fabritio Landucci*, Roma 1657, p. 55. Questo documento potrebbe avere una probabilità di verosimiglianza se invece di 1016 ci fosse stato scritto 1316 e invece di 500 frati solo 50.



5. Item XI libr. et III sol. Chastaldo, operario Sancte Marie, pro recatura sexaginta sex salmis (sic) de marmoribus nigris et pro centum et decem salmis de marmoribus albis, pro opera Sancte Marie (ASSi, Biccherna, vol. 8, aprile, 1227, fo. 21).



6. Item VIII libr. et XIII sol. et VI den. Chastaldo et Richardo operariis Sancte Marie, pro aportandis septuaginta septem salmis de marmoribus nigris, et pro adportandis quinquaginta novem de marmoribus albis, pro dicta opera Sancte Marie (ASSi, Biccherna, vol. 8, aprile, 1227, fo. 27).

Appare assolutamente inverosimile anche la notizia riferita dallo studioso Girolamo Gigli nel suo “Diario Senese”, riguardo al fatto che Sant’Agostino stesso (354-430 d.C.), in occasione del suo viaggio da Milano ad Ostia per imbarcarsi per l’Africa, avrebbe visitato *i Romiti non che di Lecceto, ma quei ancora di Santa Lucia nella valle di Rosia, di Santa Maria di Monte Spechi, e di Sant’Antonio in Val D’Aspro, presso i bagni di Petriolo, luoghi tutti del senese*⁵. In realtà, la più antica prova verificabile dell’esistenza dell’eremo risale al 1233. Con riferimento ai pellegrinaggi, risulta una donazione datata 21 settembre 1293 da parte del Vescovo di Siena Rinaldo, il quale intendeva sostenere la pratica dell’ospitalità del convento⁶.

La dedicazione dell’eremo alla Madonna Nera non venne mantenuta per molto; secondo Benedict Hackett nella chiesa restava solo un altare laterale con un’immagine della Vergine dedicato a tale Madonna; l’eremo infatti dalla metà del sec. XIII divenne luogo di venerazione

con il nome di S.ta Maria di Montespecchio, titolo riconosciuto da Papa Alessandro IV il 16 aprile 1255.

Non sappiamo quanto tempo impiegò Giovanni per costruire convento e chiesa: la più antica prova verificabile di un chiostro risale al 1228, quando la comunità risultava formata dal Priore Niccolò, dal monaco Ildebrando e da altri quattro frati, Giovanni, Pietro, Giacomo e Guido. Tre anni più tardi, quando Andrea (senza dubbio un nuovo venuto) successe a Niccolò, la comunità progredì in maniera sorprendente e l’eremo di Lecceto risultò essere in stretta relazione con Montespecchio che era il più antico⁷.

Nel 1231 i priori dei due monasteri inviarono a papa Gregorio IX una richiesta comune, nella quale l’eremo di Montespecchio veniva nominato per primo. Il Papa, tramite una bolla, permise al vescovo di Siena di esaudire le richieste, cioè l’assegnazione di una regola, forse

⁵ G. Gigli, *Diario senese: opera di Girolamo Gigli in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale sì al temporale della Città e Stato di Siena etc.*, Siena 1854, II, p. 457.

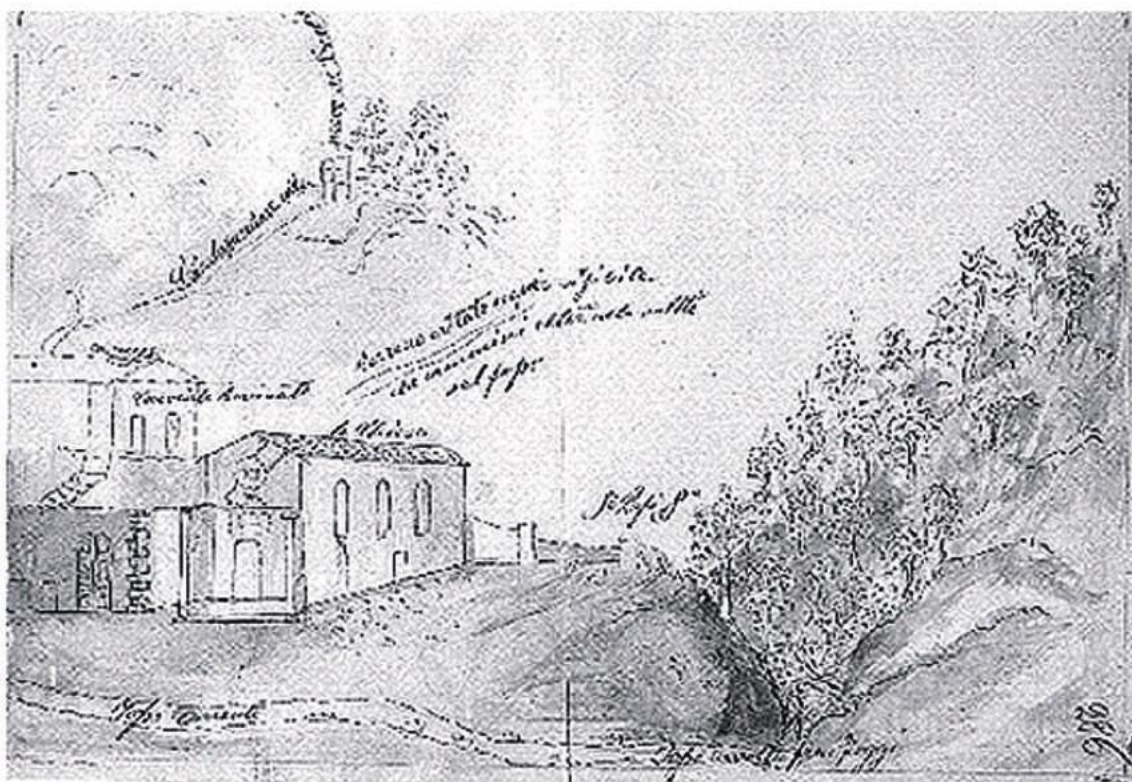
⁶ Schneider, *Regestum*, nn. 345, 350, 357, 21 settembre 1293. Schneider, p. 759, 7, 10, 24 aprile 1228. BCS, ms A VIII 53, f. 283v.

⁷ BCS, ms. A VIII 53, f.283v-284r. Cfr. B. Hackett, *Cinque eremi agostiniani nei dintorni di Siena*, in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Monte dei Paschi di Siena, 1990, pp. 53 e 70. A. Bonaiuti, *L’eremo di Santa Maria a Montespecchio*, in “Rassegna d’arte senese”, VI-4, (1910), pp. 78-82.

quella benedettina, poi sostituita da quella di Sant'Agostino⁸.

Il sodalizio fra i due monasteri durò fino al 1255, anno in cui venne disciolto dallo stesso Vescovo. Verso la metà del Duecento Montespecchio faceva parte della rete toscana degli eremi seguiti dal Papa e nella lista delle istituzioni religiose sovvenzionate dal Comune di Siena tanto che fino all'inizio del Trecento mantenne la sua posizione grazie a forti radici locali, che gli assicuravano vocazioni e doni che ne ampliavano la base fondiaria⁹.

La stessa presenza della ducessa tavola mariana oggi nota come "Madonna di Crevole", ma che era della chiesa di Montespecchio, e di un dossale di Guido da Siena sono una prova più che valida della posizione di privilegio che il convento doveva occupare al tempo¹⁰. Abbiamo ad esempio notizie di elargizioni da parte del Comune di Siena alla comunità nel 1259 e nel 1262: fondi erogati per le riparazioni da apportare al convento. Un documento del 1293 attesta che un altro benefattore, il Vescovo di Siena Rinaldo Malavolti, venne in aiuto ai monaci per garantire l'ospitalità ai pellegrini¹¹.



7. Disegno del XVIII secolo, appena abbozzato (BCS ms. A.VIII 53, fol. 286 r). Vi è raffigurato il complesso di Santa Maria di Montespecchio con la chiesa già lesionata, sulla facciata e sulla parete sud-est.

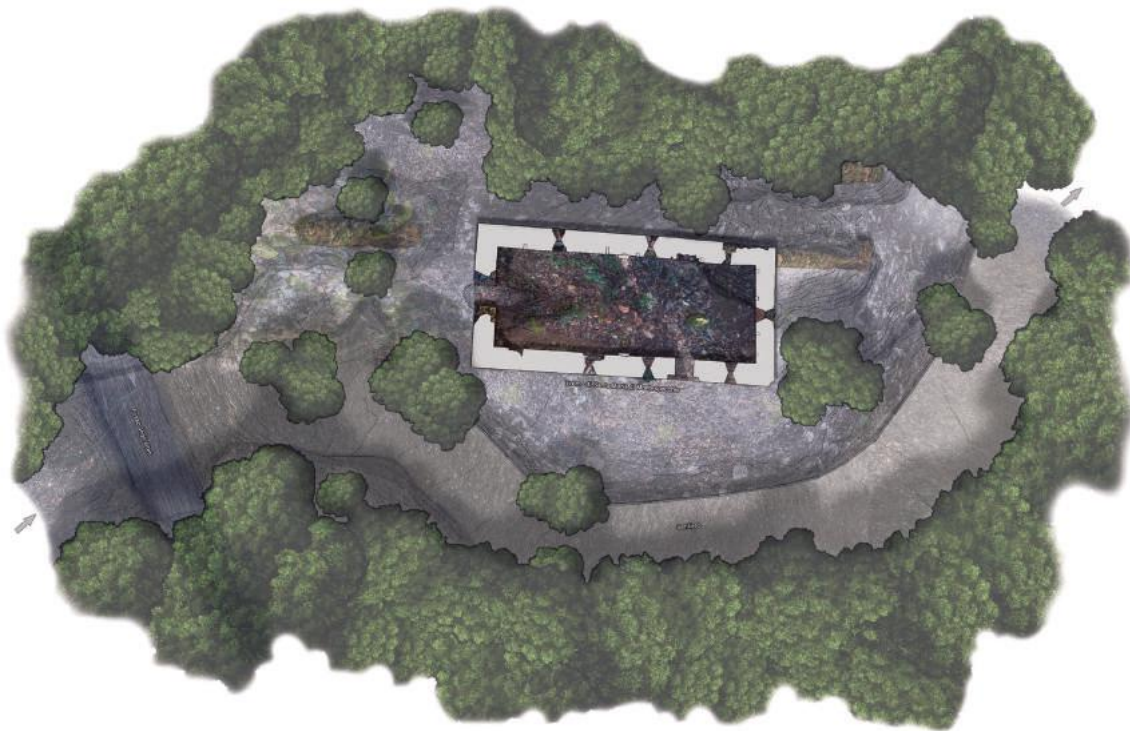
⁸ B. Van Luijk O.S.A. (Ordo Eremitarum Augustini), *Bullarium Ordinis Eremitarum S. Augustini Periodus formationis 1187-1256*, Würzburg 1964 (Cassiacum: Forschungen über Augustinus und den Augustinerorden 18), "Bolla di Gregorio IX" (1 gennaio 1231). Vi si legge: In ingressu locorum ipsorum abrenuntient propriis, continentiam voleant, promittant obedientiam et sub regulari habitu perpetuo se victuros, quia non habent regulam specialem secundum quam tam in divinis officii quam in aliis vivere debeant seu delinquentium corrigantur excessus...

⁹ Il 10 giugno 1383 il Comune di Siena prese le difese dell'eremo e del Comune di Montepescini, confermando che Montespecchio non era terra del Vescovado e che c'era anche un evidente problema di relazioni tra

il Comune e il Vescovo di Siena. Cfr.: Procura, in ASSi, 11 febbraio 1255, e M. Ascheri, *Le 'bocche' di ospedali e conventi di Siena e del suo Stato nel 1360*, "BSSP" (Bullettino Senese di Storia Patria) 92 (1985), pp. 323-333.

¹⁰ M.P. Angelini, *Erano opere d'arte gli oggetti di culto con i quali officiavano gli Agostiniani? Oreficeria e Montespecchio*, in "Murlo Cultura", n. 7, (2004), p. 3. Il confronto tra varie opere d'oreficeria autorizza la formulazione d'interessanti ipotesi da parte della scrittrice.

¹¹ Per l'argomento vedi N. Mengozzi, *Il feudo del Vescovado di Siena*, Firenze 1911 ed un estratto da "Bullettino senese di storia patria" (1909-1911), pp. 16-18, ove si relazionano il Vescovo e la comunità dell'eremo: ASSi, vol. 31, 21 settembre 1293 (donazione del Vescovo) e 21 giugno 1292 (locazione da parte del Vescovo).



8. Pianta dell'area di Montespечchio e del sentiero che conduce ai ruderi dell'eremo noto come Conventaccio.

L'insediamento geografico di Montespечchio imponeva relazioni con il Vescovo, signore di Murlo e della zona detta di Vescovado, e con i frati agostiniani che gestivano le vicine cave di marmo verde, usato per la costruzione del Duomo di Siena ed altri edifici religiosi¹².

Tali relazioni subirono momenti di tensione quando, verso la seconda metà del Trecento, la posizione locale degli Agostiniani si degradò¹³. Tuttavia l'eremo visse ancora un momento fulgido della sua storia alla metà del XV secolo in

occasione della celebrazione dell'ultimo capitolo delle Congregazioni di osservanza riunite alla presenza di rappresentanti di tutte le confraternite agostiniane¹⁴.

Verso la metà del Quattrocento la comunità era formata da meno di dieci religiosi¹⁵.

Tra alti e bassi, nonostante diverse donazioni di terre, e di altri aiuti che Montespечchio continuò a ricevere durante il XV secolo, l'eremo venne definito quasi distrutto (*fere jam destructum*) dal vicario generale dell'Ordine in

¹² ASSi, Biccherna, 8, aprile 1227. ASSi, Dipl.Om. (*Diplomatico dell'opera Metropolitana*), 21 dicembre 1264. Mentre per la Montagnola Senese e per Gerfalco ci sono diverse testimonianze scritte di acquisto o affitto di pietraie da parte dell'Opera, per la cava (o le cave) di marmo nero di Vallerano le notizie sono più incerte. Esistono attestazioni generiche di trasporto di marmo nero (*marmoribus nigris*), senza alcuna citazione di località, già per il 1227 nel libro I di *Biccherna*, mentre un documento successivo dell'archivio dell'Opera Metropolitana (1264) attesta il trasporto di pietre dalla zona di Montepescini.

¹³ Schneider, *Regestum*, ASSi, 9 novembre 1304, pp. 344, 345, 350, 351, 358. P. Angelucci, *Gli Ardengheschi nella dinamica dei rapporti con il Comune di Siena* (secc. XI-XIV), in "I ceti dirigenti dell'età comunale nei secoli XII e XIII", Atti del II Convegno di studi sulla storia dei

ceti dirigenti in Toscana, Firenze, 14-15 dicembre 1979, Pisa 1982, p. 725. L. Torelli, *Secoli agostiniani*, VI, Bologna 1678, pp. 82, 283-284, 306-310, 442-444, 632. A. Landucci, *Selva*, pp. 26, 53-55. Mengozzi, *Il feudo*, in "Bullettino senese di storia patria", 16-18 (1909-1911), pp. 216-219. F. Maino, *Quel tesoro Introvabile di Montespечchio*, in "Il Carroccio. Siena da leggere e da guardare", 30, VI, (gennaio-febbraio 1990). Vedi anche Padre C. Alonso, *Montespечchio: un eremo agostiniano* (1189-1782), in M. Filippone, *Il territorio di Murlo e le sue chiese*, Siena 1994, pp. 132-141.

¹⁴ B. Hackett, *Convento agostiniano di Lecceto* in: www.cassiciaco.it, Lecceto.

¹⁵ AGA (Archivio Generale Agostiniano), fondo II, vol. VII. Per l'argomento vedi: E. Boaga, *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*, Roma 1971.

Italia, il quale decise di incorporarlo nella congregazione di San Salvatore a Lecceto, riuscendo così a mantenervi attiva la vita comunitaria.

Alla fine del XVI sec. il convento divenne anche dimora di postulanti e forse luogo per il noviziato, ma il suo processo di declino era già iniziato con la sospensione dei lavori di costruzione del Duomo di Siena e la inevitabile cessazione del prodotto delle cave dei frati: senza questa lucrosa attività era avvenuto un lento esodo dei religiosi verso conventi vicini a centri abitati, oppure verso la città, nonché, nello stesso tempo l'abbandono e il progressivo degrado del sito¹⁶. Un documento dell'Archivio Generale Agostiniano risalente al 1650 così riporta: *L'antico eremo di S. Maria di Monte Specchio, unico luogo di Regolari dentro la felicissima Signoria di Mons. Illustrissimo e Reverendissimo Arcivescovo di Siena dodici miglia distanze dal istessa Città, Monastero dello Ordine eremitano di S. Agostino della Congregazione dell' osservanza di Lecceto, è posto detto Monastero in Valle Orrida, in mezzo a selva di macchia cassa, e spessa*¹⁷.

Durante il XVII secolo avvenne la soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia, ma Ambrogio Landucci, Vicario Generale della congregazione di Lecceto, consentì ai monaci di rimanere nel Conventaccio fino al 1687. Per quanto la struttura fosse già degradata, si sa che all'epoca si trovava ancora all'interno della chiesa una bella acquasantiera¹⁸.

Nel 1649, una relazione del priore Michele Scotti, redatta in occasione dell'indagine ricognitiva sui piccoli conventi avviata dalla Santa Sede prima di procedere alla loro soppressione, riporta lo stato della struttura del complesso eremitale di Montespescchio. L'eremo viene

descritto come *luogo frequentatissimo li giorni festivi e particolarmente le prime domeniche del mese, dove non solo concorrono le predette ville* (cioè Casciano e Montepescini), *ma anche altri paesi lontani... per devozione alla Madonna, che era antichissima. La chiesa è fabbricata di marmi bianchi e neri, e il convento è stato risarcito quasi del tutto dagli agostiniani, essendo già in rovina, di pietra marmina e calcina, posto quasi in quadro per cinquanta passi ordinari in circa d'ogni intorno. Nella relazione si legge: Fabbrica cominciata (...) a rasa, per esservi l'aria troppo bassa et humide le stanze. In detta parte, in fondo, vi è il tinaio, cantina e dispensa per olio e vino. Nel secondo piano l'entrata del monastero, una stanza per la legna, il refettorio, la dispensa del pane e panni bianchi, et anco due stanze, una per grano, l'altra per biadami e legumi, con un andare. E scala che scende alla sagrestia e chiesa. Per la parte di sopra, segregato da ogni cosa, contiene il dormitorio con quattro camere compite e tre da compiersi. La fabbrica nuova è tutta in volta e stabile. Dal settentrione vi è la cucina al piano del refettorio, con stanza a lei necessaria et altra stanza grande che serve per paglia e strami, quando vi fusse cavalcatura, et acanto una stanza per li polli; quali tutte sono a tetto come anticamente tutto il monastero. In fondo vi è una stanza per legnami atti alti bisogni di fabricare. Segue la stalla, una stanza per legna per il forno, et accanto il forno, del quale si sale in cucina. Dall'occidente vi è una muraglia assai sicura all'orto del claustro. Da mezzogiorno vi è la chiesa con sagrestia, tutto in volta, che fornisce il quadro. Nella chiesa sono tre altari. Detta chiesa si è risarcita e liberata dall'humidità, come anche spero fare alla sagrestia con l'aiuto divino*¹⁹.

¹⁶ B. Hackett, *Cinque eremi agostiniani nei dintorni di Siena*. In AA.VV., *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Milano 1990, pp. 45-72 (ed. a cura del Monte dei Paschi di Siena).

¹⁷ S. Scali, *Da un colloquio informale la scoperta del Conventaccio, Curiosando nel passato, ovvero Il fascino non troppo nascosto dell'Eremo di Montespescchio*, In "Murlo cultura" (5 febbraio 2003). Alonso, *Montespescchio*, p. 140.

¹⁸ AAS (Archivio Arcivescovile di Siena), G. B. Pandini, *Descrizione di Vescovado, Signoria libera dell'Arcivescovo di Siena*, n.6524, c.54r. Trascrizione in: M.Filippone,

G.B.Guasconi, S.Pucci, *Una Signoria nella Toscana moderna*, Siena 1999, p.116.

¹⁹ ASV (Archivio Segreto Vaticano) Sacra Congregazione dei Vescovi e Regolari, *Regesta regularum*, vol. 93, f. 91v. AAS (Archivio Arcivescovile di Siena), G. B. Pandini, *Descrizione di Vescovado*, Signoria libera dell'Arcivescovo di Siena, n. 6524, c.54r. Trascrizione in: M. Filippone, G.B. Guasconi, S. Pucci, *Una signoria*, p. 116. G. Botarelli, *L'abbandono dell'Eremo di Montespescchio, da carte del XVII secolo*, in "Murlo cultura", n. 4 (2007). Mengozzi, *Il feudo*, p. 278.

Il luogo appariva quindi diverso dai giorni nostri, privo della strada aperta in epoca recente per accedere alle gallerie inferiori della miniera di rame lungo il fosso. Quando venne intensificata l'estrazione della calcopirite durante l'ultimo conflitto mondiale, i ruderi della chiesa servirono da riparo agli impiegati della compagnia e, successivamente, da ricovero per animali da cortile.

Comunque sia, è innegabile che le mura del Conventaccio e dell'annessa chiesa, col passare dei secoli, ma soprattutto per la natura instabile del terreno, avevano subito ripetuti danneggiamenti ai quali si era invano cercato di continuo di porre rimedio con restauri²⁰.

Sul finire del Seicento la situazione doveva presentarsi di imminente pericolo per i monaci, se il priore del convento, fra Zaccaria Favilli, decise di incaricare due esperti maestri muratori, maestro Giovanni Monti e maestro Pietro Pantani di Vallerano, di eseguire una perizia sul fabbricato *ad effetto di visitarlo e vedere se vi fosse stato modo di resarcirlo e riparare ad un imminente pericolo di rovina del medesimo*. Da un documento del 25 gennaio 1685, stilato dal vicario di Murlo Orazio Novellini, *notaro pubblico e cittadino senese, nella villa di Campopalazzi, arcivescovado foraneo, in casa di Arcangiolo Palazzesi alla presenza del detto Arcangiolo Palazzesi e di Lorenzo Tozzi ambi di Vallerano, testimoni a tal effetto chiamati, si apprende che i due artigiani, attentamente considerato il sito, e vedute le mosse e aperture di tutte le muraglie e fondamenti, le rovine fino ad ora fatte, asserirno e con loro giuramento come sopra attestorno, che sia cosa impossibile anco con qualsivoglia spesa, il potere riparare ad un imminente e presta rovina di tutto il convento e chiesa che sopra. [...] Li suddetti maestri muratori riconobbero il suolo e fondamento tutto caminare mediante un profondo fosso e precipitoso che per la parte inferiore e pochissimo lontano*

*al detto convento si trova, qual fosso (il Fosso degli Altari) anch'esso è instabile e sempre rode si per la parte di detto convento come dall'altra parte, e che ciò sia vero, dissero di più aver riconosciuto e oculatamente veduto che il terreno per la parte superiore al detto convento camina e ha fatto dell'apertura e conseguentemente anco tutt'il suolo e fondamenti del convento camminano alla volta di detto fosso, che sta in parte inferiore; e così giudicano i costituenti suddetti impossibile il poter riparare la presta rovina di tutto il detto convento*²¹.

Il verbale del notaio Novellini fu allegato alla richiesta che il vicario generale della congregazione di Lecceto inoltrò qualche mese dopo all'arcivescovo di Siena per chiedere il trasferimento dei monaci di Montespescchio nella parrocchia di Crevole. Spettava all'arcivescovo, infatti, come 'signore e padrone' del Vescovado (e non solo come superiore religioso), la decisione finale sulla concessione. La richiesta era così formulata: ... *Il vicario generale della Congregazione di Lecceto dell'Ordine Eremitano di S. Agostino, espone umilmente all'eccellentissima eminenza vostra, qualmente il convento della Madonna di Montespescchio di detta Congregazione situato nella diocesi di Arcivescovato di Siena, per ritrovarsi su la sponda d'un precipitoso torrente, si è di presente tutt'aperto da fondamenti ed assieme con la chiesa va rovinando per ogni parte, non ostante haverli applicati riguardevoli e replicati risarcimenti. I popoli di quei contorni commiserando tal ruina e per non perder la commodità de beni spirituali, come di messe, [...] e prediche che ricevono da quei frati, offeriscono ai medesimi la loro chiesa parrocchiale di S.ta Cecilia a Crevole nel dominio spirituale e temporale dell'arcivescovato di Siena, con che si assicurano li medesimi popoli di haver continua assistenza alla cura dell'anime loro, che per la povertà di quella chiesa con gran difficoltà trovano curato che la serva. Si*

²⁰ Lo studioso senese Narciso Mengozzi accennò al soprannome di Conventaccio che veniva attribuito a Montespescchio, motivandolo con una condotta di vita dei religiosi non proprio conforme alle regole monastiche e ritenendo questa una delle cause determinanti l'allonta-

namento dei frati da quel luogo.

²¹ Alonso, *Montespescchio*, pp.132-141. Il notaio Orazio Novellini, originario di Chiusdino, fu vicario vescovile di Murlo dal 1682 al 1686. Filippone, Guasconi, Pucci, *Una signoria*, pp. 113 e 302.

*supplicano pertanto l'eminenza vostra eccellentissima a degnarsi di concederli facoltà, etc.*²².

I frati lasciarono definitivamente il sito con il benessere dell'arcivescovo di Siena e si trasferirono nella pieve di Santa Cecilia a Crevole, che da quel momento divenne convento agostiniano, recandovi la Madonna duccesca, il dossale di Guido da Siena, un polittico del maestro di Città di Castello, alcune reliquie, oggetti sacri e la campana. Una delle due squille del campaniletto a vela della pieve di Crevole è ancora la campana traslata da Montespечchio. Alla fine del secolo il priore era citato come priore *Montespeculi Crevolarum*. Il vicario Pandini, a metà del Settecento, attribuì ad un altro movente l'abbandono dell'eremo da parte dei monaci scrivendo: *credo fosse più tosto per esser stanchi di più abitare in luogo veramente troppo solitario, ed orrido...*, dato che a quel tempo era rimasta in piedi solo la chiesa²³.

L'esodo dei monaci da Montespечchio portò presto al degrado totale dell'insediamento, restando solo una parte dell'edificio sacro. In un disegno del XVIII secolo, appena abbozzato, è raffigurato il complesso eremitico con la chiesa già lesionata sulla facciata e sulla parete sud-est, ed il convento addossato alla parete nord-ovest della chiesa danneggiato. Si può ritenere che lo schizzo sia stato eseguito in epoca vicina al momento dell'abbandono, poiché il convento era ancora visibile, e così il muro che delimitava il cortile interno del complesso. Risultava ancora presente il portone d'accesso. Nel disegno la facciata, che oggi purtroppo non possiamo più ammirare, appare corredata di una porta d'ingresso con mensole laterali atte a sorreggere una grossa architrave, a sua volta sormontata da un arco. Nella lunetta sopra di essa è accennata una

piccola finestra rettangolare, così come nel rosone sopra all'ingresso. Davanti alla facciata si notano due colonnette destinate, forse, a sorreggere una tettoia. Dal disegno sembra che la struttura dell'eremo di Montespечchio fosse abbastanza simile a quella di altri eremi agostiniani coevi del senese, come Lecceto o Santa Lucia.

Alla fine degli Anni Settanta del Novecento l'eremo di Montespечchio fu interessato da un intervento dell'assessore in carica all'Amministrazione Provinciale di Siena prof. Mario Ascheri, il quale dispose insieme al sindaco di Murlo un restauro conservativo dell'edificio, onde evitarne il crollo e renderlo fruibile al pubblico. Le piante infestanti vennero in parte rimosse per consentire almeno la vista di quanto rimasto della chiesa i cui paramenti murari furono messi in parziale sicurezza. I resti dell'antico convento si trovano invece ancora interrati o nascosti dalla vegetazione che ne rende difficile l'indagine.

La stabilità delle mura è tuttora molto precaria e le amministrazioni preposte non sembrano interessate ad interventi risolutivi per arrestare tale degrado, nonostante molti contributi di esperti e di studiosi diretti al recupero della struttura.

L'ing. Giacomo Perrone, in un saggio in ciclostile dell'Associazione Intercomunale dell'Area Senese, s'impegnò in un progetto che evitasse "l'estrema rovina" dell'edificio²⁴.

Renato Stopani e Italo Moretti, curatori e scrittori di numerose pubblicazioni sulle chiese romaniche in Toscana, pubblicarono un articolo sul "Nuovo Corriere Senese" nel 1977, in cui denunciavano lo stato di rovina in cui versava l'eremo, rivolgendo un appello alla So-

²² Siena, BCS, ms A.VIII 53, f.o 286r. Filippone, Guasconi, Pucci, *Una signoria*, p.16. Nel 1782 anche il convento di Crevole venne soppresso per volere del Priore Generale Vázquez durante il granducato di Pietro Leopoldo.

²³ AAS (Archivio Arcivescovile di Siena), Cause delegate 5752, n. 589. Secondo l'odierno computo degli anni, era il 1686; l'uso, non solo senese, del sistema di datazione 'ab incarnatione', faceva iniziare l'anno dal 26 marzo anziché dal primo gennaio. Il sistema fu abolito

dal Granduca di Toscana Francesco Stefano di Lorena nel 1750. Vedi anche A. Coppolaro, G. Söderberg, *Chiese, pievi e segreti sulla collina di Siena*, Siena 2002.

²⁴ La presentazione di tale elaborato era curata da Leandro Tassoni, Presidente del Comitato Gestione per le Terre Demaniali e Territori Montani e la prefazione di Mauro Marrucci, Presidente dell'Associazione Intercomunale Area Senese 30. L'ipotesi di programma dei lavori, a firma di Giuliano Citoloni, mostrava anche un rilievo dello stato dell'opera, corredata da disegni del geom. Cesare Polvanesi.

printendenza affinché provvedesse con sollecitudine al consolidamento del rudere se non al suo restauro²⁵.

Altra esortazione simile è stata espressa nel 1992 dallo scrittore Valerio Pascucci sul quotidiano "La Nazione"²⁶.

Opere provenienti dall'Eremo di Montespecchio

La Madonna di Crevole

La "Madonna con bambino" nota come Madonna di Crevole è un dipinto a tempera e oro (89x60 cm) che il critico Enzo Carli ha attribuito al giovane Duccio di Buoninsegna. Fu trasportata alla pieve di S. Cecilia a Crevole insieme ad altri dipinti, tra i quali un antichissimo dossale attribuito a Guido da Siena, nel 1687, quando l'arcivescovo Marsili vi fece trasferire i monaci di Montespecchio, divenuti leccetani, che avevano dovuto abbandonare il Conventaccio.

La presenza della tavola della Madonna di Duccio e del dossale di Guido costituisce una prova della posizione di rilievo che il convento doveva occupare al tempo.

Monsignor Vittorio Lusini nel 1913 trovò un documento d'archivio, un testamento del 1250, in cui Paganello di Guido metteva a disposizione 50 soldi per far dipingere una tavola in onore della Madonna venerata nella chiesa dei santi Pietro e Paolo a Montepescini. Poiché tale cifra non fu giudicata bastevole per un dipinto del genere, Lusini pensa che questa fosse solo una prima parte del pagamento della tavola, dipinta perciò alcuni anni dopo.

Se la Madonna di Duccio corrisponde a quella pagata da Ramo di Paganello, essa dovette subire un primo spostamento da Montepescini all'eremo di Montespecchio come si può leggere in una scritta sul tergo del testamento, compilata nel Quattrocento da un monaco dell'eremo di Lecceto, dove si conservavano i documenti di Montepescini, dato che Lecceto aveva preso anche il controllo di Montespec-

chio nel 1433. Quando nel 1686 i monaci con la soppressione del monastero presero dimora presso Santa Cecilia a Crevole, la Madonna di Duccio li seguì, così come la campana della chiesa dell'eremo che fu posta nel campanile della pieve. Quando nel 2003 fu inaugurata a Siena la grande mostra dedicata a Duccio di Buoninsegna, la Madonna di Crevole venne esposta accanto a quella detta di Castelfiorentino, opera di Cimabue realizzata con la partecipazione dello stesso Duccio²⁷.



9. Duccio di Buoninsegna, Madonna di Crevole (1283-1284). (Museo dell'Opera del Duomo, Siena.) Tempera e oro su tavola. Sulla base di una serie di indizi Vittorio Lusini afferma che la tavola fu probabilmente realizzata per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Montepescini per poi passare all'eremo agostiniano di Montespecchio. Con la soppressione dell'eremo e il trasferimento dei monaci nel XVII secolo, la tavola fu trasportata presso la pieve di Santa Cecilia a Crevole, dove si trasferirono anche gli stessi monaci di Montespecchio. In tempi recenti è stata trasferita al Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo di Siena in cui si trova ancora oggi.

²⁵ I. Moretti, R. Stopani, *Un eremo per la soprintendenza*, in "Nuovo Corriere Senese" (6 gennaio 1977).

²⁶ V. Pascucci, *L'eremo ingoiato dal bosco. Lanciato un appello a privati ed enti pubblici. Necessario un intervento urgente di restauro*, in "La Nazione" (28 gennaio 1992).

²⁷ M.P. Angelini, *Rassegna di Capolavori provenienti dal nostro territorio, Testimonianze ducchesche a Murlo*, in

"Murlo Cultura" n.5 (2005), p.14. M.P. Angelini, *Un noto capolavoro di Duccio di Buoninsegna del quale non tutti conoscono la storia. La Madonna di Crevole*, in "Murlo Cultura" n. 3 (2010), p.8. V. Lusini, *Per lo studio della vita e delle opere di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola*, in "Rassegna d'arte senese", IX (1913), pp. 19-32.



10. Il Polittico di Crevole, attribuito al Maestro di Città di Castello, completo della Madonna col bambino al centro (settembre 2011) (Pinacoteca Nazionale, Siena). L'opera che rappresenta S. Agostino, S. Paolo, S. Pietro, S. Antonio Abate, con al centro la Vergine col Bambino, desta la sorpresa dell'osservatore, forse perché poco nota, o forse perché nessuno è in grado di immaginare una tale bellezza tra le mura della chiesa di Montespечchio che adesso langue tra le rovine. Un elemento che ne assicura la provenienza è la presenza di S. Antonio, contitolare dell'eremo.

Il polittico del maestro di Città di Castello

Conosciamo un'altra pala appartenuta al Conventaccio, chiamata Polittico di Montespечchio. È attribuita al pittore noto come Maestro di Città di Castello, attivo a Siena nel primo Trecento, seguace di Duccio di Boninsegna e di Ugolino di Neri.

L'opera rappresenta i santi Agostino, Paolo, Pietro e Antonio Abate, con al centro la Vergine col Bambino e angeli nelle cuspidi. Il polittico venne realizzato per il convento agostiniano come è confermato da alcune parole scritte sul retro: DELLA CHIESA DE SANTA MARIA DI MONTE SPECULO ... ADI 16 APRILE NELL'ANNO ... DEL SANTO PADRE PAPA ALISANDRO ... EL VESCOVO DE SIENA CONCESSE INDULGENTIE PER 8 DI CONTINUI ... FATTA INANTI ANNI 300. Sulla spada di San Paolo è presente anche un'altra iscrizione parziale, ME FECIT, che risulta la più antica del genere nella storia della pittura senese.

L'Eremo di Montespечchio aveva la doppia titolazione ai santi Agostino e Antonio abate, che sono poi le due figure mistiche presenti alle

estremità del Polittico. Va notato che Agostino è l'unico santo che sia stato raffigurato frontalmente. La tavola risale forse al 1307, anno della consacrazione della chiesa.

Nel 1687, dopo che i monaci di Montespечchio si furono trasferiti nella Pieve di S.ta Cecilia a Crevole, la tavola fu smembrata. La parte centrale con la Madonna con il Bambino fu tagliata e inserita al centro di una tela con Agostino e Monica in adorazione, che nel 1920 entrò a far parte del Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Le tavole laterali trovarono altre collocazioni²⁸.

Il paliotto di Guido da Siena

Nel 1687 un paliotto attribuito a Guido da Siena fu spostato nella chiesa di Santa Cecilia di Crevole insieme alle altre opere provenienti da Montespечchio. Oggi il paliotto è conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena.

Il manufatto è singolare innanzitutto perché possiamo notare che il supporto della raffigurazione non è una tavola, bensì una tela di lino:

²⁸ Lusini, *Per lo studio*, pp. 19-32.

uno dei primissimi esempi di pittura su questo materiale.

Il primo studioso ad ascrivere a Guido da Siena quest'opera fu Bernard Berenson nel 1936. Le tre scene raffigurano la Trasfigurazione, l'Entrata in Gerusalemme e la Resurrezione di Lazzaro. La raffinatezza stilistica e il bel volto di Gesù nella Trasfigurazione hanno permesso di collocare questo dipinto intorno agli anni

'70-'75 del 1200, quindi poco prima della realizzazione della "Maestà" di Palazzo Pubblico²⁹.

Mentre la Madonna di Crevole può essere stata commissionata intorno al 1280, il dossale di Guido dovrebbe risalire agli Anni Settanta del sec. XIII. In questo periodo era attivo l'orafo senese Pace di Valentino, il maggiore del tempo. Un'opera a lui attribuita è il "Reliquiario della testa di San Galgano", commissionato dai monaci cistercensi dell'Abbazia³⁰.



11. Guido da Siena, Trasfigurazione, entrata di Cristo a Gerusalemme e resurrezione di Lazzaro (1270 ca). Tempera e oro su tela di lino (Pinacoteca di Siena).

Noto come "Paliotto di Guido da Siena", si ipotizza che il dossale potesse essere portato in processione durante le festività, così si spiegherebbe il perché del supporto utilizzato, il lino, finissimo e leggero.

²⁹ M.P. Angelini, *Il paliotto di Guido da Siena. Una singolare opera nel territorio di Murlo*, in "Murlo Cultura" n. 3 (2005), p.10.

³⁰ Angelini, *Oreficeria*, in "Murlo Cultura", n. 7, p. 3 (2004).



1. Le Masse come risultanti da documentazione trecentesca.

Santa Regina già 'comunello' delle Masse di Siena

di MARIO ASCHERI

Una premessa

Era usuale in passato limitare la cittadinanza *pleno iure* agli abitanti delle città che vi fossero tradizionali o fossero giunti in certi periodi in cui si voleva incrementare la popolazione – tipico nel Duecento, secolo di grande e rapido sviluppo dell'Italia urbana. Fuori della cerchia urbana, e prima che iniziasse quello che si chiamò 'contado' (*comitatus*), abitato per definizione da persone normalmente escluse dalla cittadinanza del capoluogo, ovunque era normale un'area intermedia.

A Siena si denominò delle *Masse*, che ebbero una loro esistenza pur variamente suddivisa ed amministrata fino al 1904, anno della istituzione dopo infinite discussioni e polemiche dell'odierno territorio del Comune di Siena¹. Si trattava di un'area direttamente al servizio della città per la comodità dell'approvvigionamento alimentare, ma anche un'area cuscinetto per la difesa militare o di ospitalità a buon prezzo in prossimità delle mura cittadine per chi avesse il proposito di accedere a Siena per i motivi più diversi.

Sono infatti documentati molti *hospitia*-alberghi lungo le arterie di accesso alla città, più o meno lontani dalle mura², e proprio perciò vi si edificarono con sempre maggiore frequenza (in particolare conseguita la *pax medicea* da metà Cinquecento) delle residenze signorili che si aggiunsero alle strutture religiose più antiche, come Monastero S. Eugenio, ad esempio, il più antico documentato per Siena, ma anche altre strutture interessanti come Santa Bonda (Sant'Abbondio).

Dalle residenze signorili si controllavano da vicino i poderi mezzadrili sempre più frequenti dal Trecento, divenendo strutture di immagazzinamento delle scorte, ma anche di residenza estiva e di ostentazione delle ricchezze per gli invitati o i viaggiatori e contadini in approssimazione alla città.

La fioritura prima della Grande Peste

Oggi zona residenziale a un passo dalla città e con magnifica vista su di essa, verso il Chianti e l'Aretino, Santa Regina ha una storia affascinante per lo storico, che merita di essere tolta dal silenzio polveroso di troppi secoli. Perché?

Intanto, perché una tradizione autorevole presente nell'opera più importante di storia toscana dell'Ottocento³ faceva documentare Santa Regina al 1045, quando vi avrebbe avuto luogo un incontro giudiziario con la presenza addirittura del marchese di Toscana Bonifacio, padre della celebre Matilde di Canossa. In un documento di quell'anno si era letto di una chiesa di S. Maria *la Ruina* che sarebbe poi divenuta *Regina* per l'appunto. Sennonché si lesse male il documento che si riferisce invece a S. Maria di Larnino, oggi Sante Marie ad est di Monteroni.

Le notizie più antiche sicure di Santa Regina risalgono invece al 1242, quando se ne parla in un documento del Santa Maria della Scala segnalato da Vincenzo Passeri, che ricorda la località presente anche in Biccherna nel 1248⁴.

¹ Si vedano in particolare i saggi di Duccio Balestracci-Sonia Boldrini e di Stefano Moscadelli in *Siena. Le Masse, Terzo di Città*, a cura di R. Guerrini, Siena 1994; inoltre Mario Brogi in *Siena, Le Masse. I Terzi di Camollia e San Martino*, Siena 1996.

² Non solo lungo la Francigena, naturalmente. Interes-

sante mappa allegata in M. Tulliani, *Osti, avventori e malandrini. Alberghi, locande e taverne a Siena e nel suo contado tra Trecento e Quattrocento*, con una Prefazione di G. Cherubini, Siena 1994.

³ L'Emanuele Repetti presente in ogni buona raccolta libraria non richiede citazione per il dotto lettore.

Per gli stessi anni fioriscono non a caso le leggende di tipo religioso: chiesa-monastero fondata dal signore del castello di val di Pugna ritornato salvo da un fantasioso viaggio in Oriente? Oppure da monache camaldolesi che poi l'avrebbero sottoposta a quelle di Casciano di Murlo?

A giudicare dalla complicata struttura stratificata della chiesa⁵, può esserci stato un primo insediamento anche antichissimo poi infinite volte ritoccato. E lo dice il nome stesso. La Regina santa della intitolazione non è, come i senesi subito possono pensare, la Madonna, notoriamente Regina della città già da prima di Montaperti⁶.

Non si sarebbe potuto dedicarle una dimora relativamente modesta come quella! La Regina è una martire francese del III secolo, di Alise presso Autun, ricordata il 7 settembre. Molto nota in Francia, lo sarà diventata da noi nel secolo X ai tempi di re Ugo di Provenza? I rapporti tra Longobardi e Franchi già prima non mancarono, ma Siena era sul percorso per Arezzo (ben prima della superpubblicizzata Francigena di Sigerico) grazie alla transumanza, al ferro e al sale, e per Roma per ovvi motivi di appartenenza ecclesiastica⁷.

Il territorio è di quelli che per Siena erano vitali, perché fronteggiava la diocesi di Arezzo, vicino com'è a suoi luoghi importanti per Siena come il monastero della Berardenga, Montaperti, il sacello di Sant'Ansano e la pieve a Pacina, ove ebbe luogo addirittura uno scontro mortale tra longobardi senesi ed aretini⁸. Non a caso uno dei luoghi ugualmente tenuti stretti da Siena, perché sul con-

fine, era la vicina pieve al Bozzone, di nuovo antichissima, e i canonici della cattedrale senese non a caso si erano assicurati la signoria dei vicini Vico e Montechiaro.

Che l'area fosse di fondamentale interesse ce lo indica la tradizione che parla di consacrazione della chiesa nel 1252 addirittura da parte dei vescovi di Siena, Arezzo e Volterra⁹. Per Siena in particolare ce lo dice la normativa sulle strade, che intorno al 1300 disponeva che si riadattasse la via da Santa Regina fino a Presciano passando per il Bozzone che doveva essere fornito di un ponte, in modo che anche di inverno gli uomini e le loro bestie potessero passare: la spesa era accollata a chi aveva interessi in quella 'contrada'¹⁰; il che sembra significare senza grandi dubbi che vi erano presenti proprietari tutt'altro che modesti.

Nel testo comunale senese si parla naturalmente di Santa Regina come località, e non come chiesa. Ed infatti abbiamo preziose testimonianze catastali del primo Trecento che ci dicono della situazione abitativa in zona perché Santa Regina era una *curia*, un comunello di quelli gravitanti intorno a Siena, appartenente alle Masse di San Martino, popolato da decine e decine di abitazioni in quel momento ancora felice, prima della grande Peste¹¹. Non sembrerà strano perciò che allora (1307)¹² il vescovo e il clero di Siena abbiano trovato conveniente ricevere una 'possessione' in quest'area (vicina alle altre già possedute) dall'Ospedale di Santa Maria della Scala "per liberarsi dalli datii e pesi che si imponevano dalla Sede apo-

⁴ Nei suoi fondamentali *Indici per la storia della Repubblica di Siena*, Siena 1993, p. 127, e *Documenti per la storia delle località della provincia di Siena*, Siena 2002, p. 310, ove sono segnalati i documenti relativi anche alle Quattro Torra qui utilizzati.

⁵ Traggo dal ricco G. Merlotti, *Memorie storiche delle parrocchie suburbane della diocesi di Siena*, a cura di M. Marchetti, 1995, pp. 419-423, con molte informazioni sui parroci rettori della chiesa.

⁶ Sul punto sono tornato recentemente nel mio *Costituzionalismo medievale a Siena: la Madonna 'Regina' e 'Avvocata' della Repubblica*, in "Initium. Revista catalana d'història del dret", 24 (2019), pp. 455-486.

⁷ Questione ripresa in M. Ascheri-P. Turrini, *La Francigena in Toscana*, Siena 2018.

⁸ Si vedano ora i contributi raccolti in *Storia di una terra di Siena. La Berardenga e il suo castello nuovo*, a cura di M. Ascheri e F. Vivi, Siena 2018, ove in particolare si leggerà il contributo di Pierluigi Licciardello, pp. 99-136.

⁹ Merlotti, *Memorie*, p. 420.

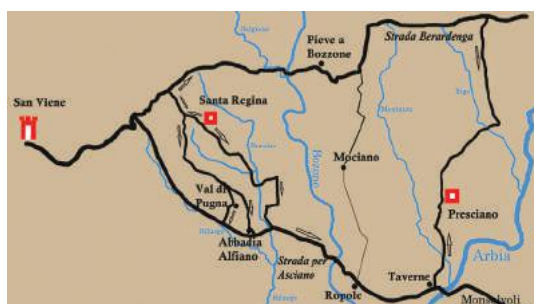
¹⁰ *Lo statuto dei Viarii di Siena*, a cura di D. Ciampoli e Th. Szabo, con *Premessa* di M. Ascheri, Siena 1992, p. 109.

¹¹ Traggo da *Gli insediamenti della Repubblica di Siena nel catasto del 1318-1320*, a cura di V. Passeri con la collab. di L. Neri, *Prefazione* di M. Ascheri e *Nota toponomastica* di C. A. Mastrelli, Siena 1994, p. 39. Gli effetti dell'epidemia sono stati evidenziati ora per il nuovo borgo di Santa Maria edificato in val di Montone nel libro di G. Piccinini, *Nascita e morte di un quartiere medievale. Siena e il borgo nuovo di Santa Maria a cavallo della peste del 1348*, Pisa 2019; a mie considerazioni si perviene grazie al link http://www.ilcittadinoonline.it/cronaca/siena-cronaca/acque-e-mura-antiche-trascurate-nuove-opportunita-per-siena/?fbclid=IwAR1wJrYqifGdSM7jcQ0Cvmym9FxowH_Rvo7QtRhw7-icNZ7ce-UfcOGOJ4g.

¹² Si veda G. Macchi, *Origine dello Spedale di S. Maria della Scala di Siena*, a cura di M. De Gregorio e D. Mazzini, Arcidosso 2019, p. 60. La data presumibilmente giusta (confermata dal nome del vescovo) è nella nota, mentre nel testo si dà il 1337.



2. Le curie o comunelli in area intorno al 1320.



3. Ipotesi di viabilità sulla base della situazione inizio Ottocento.

stolica” – come sintetizzò il rogito notarile relativo Girolamo Macchi.

E fu comunello di un certo rilievo proprio per la posizione geografica, tra il torrente Bozzone e il fosso Riluogo, con l’accesso alla strada del Chianti e a quella della val di Biena (strada ‘regia’ nell’Ottocento), e la ricchezza di acque che davano alimento ad attività produttive essenziali. Infatti, a Santa Regina viene registrato un *frantoio*, un *mulin*o e una *fornace*, cosa che non avviene ad esempio per la vicina curia di Pieve a Bozzone.

L’interesse continua ...

Non solo, Santa Regina aveva un *palazzo*, che è presumibilmente identificabile con il futuro castello detto delle Quattro Torra. Esso da possesso dei Cinughi passò poi a un *bicchieraio* che lo vendé ai Bichi nel 1376, un discendente illustre dei quali, Giovanni, nel 1439 intraprese lavori grossi alla “fortezza ovvero palazzo”. Nel ’62 lo vendé ai Tegliacci.

La struttura era così importante militarmente che il Bichi dovette chiedere il permesso al governo senese per alienarlo. Che fosse nel Comune di Santa Regina è confermato anche negli anni successivi, quando passò ai Massaini, sempre con la debita autorizzazione governativa. Dagli anni ’80 la sua funzione militare divenne anche più chiara essendo destinataria di commissari governativi e guardie per la custodia e tale rimase fino alla caduta di Siena¹³. Nell’Ottocento era dei Periccioli¹⁴.

¹³ Le informazioni pervengono da Passeri, *Documenti*.

¹⁴ Dal Repetti ricordato.



4. Castello delle Quattro Torra (foto Gigi Lusini, g. c.)

Questo per ribadire come l'area di Santa Regina fosse importante e come quindi anche dal punto di vista economico fosse un punto di lavorazione di biade e di allevamento di animali, che rendono plausibile un bel lavoro di captazione delle acque quale quello da cui risultò la fonte che possiamo ben dire la 'fonte di Santa Regina', presente oggi nel podere il *Chiavaio*. Una fonte che – vista la sua complessa struttura – in passato probabilmente era a disposizione pubblica, di persone e di animali locali e di passaggio. Una conferma della frequentazione della rete viaria in zona ci viene dagli 'ospedaletti' che sono segnalati per Santa Regina addirittura in un periodo di grave crisi demografica come la prima metà del Quattrocento¹⁵: al 1400 si trattava di un *hospitium* del Santa Maria della Scala, mentre per il 1447 si parla di altro di Giovanni di Guccio Bichi – forse nel complesso delle Quattro Torra per quanto detto sopra?

Che fosse area centrale per il capoluogo lo dimostra il fatto che mentre abbiamo notizia nel

Quattrocento di un forte indebolimento degli insediamenti demografici a ovest della città, la parte est, più vicina a zone fertili e sulle strade praticate per l'Aretino e la Chiana, continuò a godere di una discreta presenza contadina come dimostra la storia della stessa nuova fortificazione della Berardenga¹⁶.

Lo provano del resto anche solo gli affreschi eseguiti nella chiesa, nel primo Quattrocento, poi ancora verso fine secolo e gli arredi posteriori. Importante comunque la pala dipinta da Astolfo Petrazzi nel 1635 raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Regina* (eccola la nostra santa!), *Caterina e Bernardino*, che non esclude un periodo precedente poco luminoso, ma in ogni caso attestante una situazione in area non negativa comparando con altre realtà parrocchiali del tempo.

Emerge con chiarezza dalla importante e penetrante visita apostolica del 1575 di Francesco Bossi, ora finalmente disponibile a stampa. Ebbene, la chiesa di Santa Regina vi compare allora

¹⁵ Da Tuliani, *Osti, avventori*, p. 223.

¹⁶ Si veda il volume citato a nota 8.



5. La Fonte di Santa Regina (foto Stefano Neri, g. c.).

retta da un parroco di Monte San Savino, che non impressionò per particolare efficienza se mancava il tabernacolo con il sacramento, che si prescrisse dovesse essere pronto entro due anni! Ma la struttura complessivamente considerata era discreta e i parrocchiani vennero giudicati dal rettore ‘boni viri’ che, a loro volta, dichiararono il parroco di buoni costumi¹⁷.

E l’area cominciò anche a veder sorgere residenze signorili importanti. Mentre a ovest della città si edificava la pionieristica Villa Chigi delle Volte, qui il Peruzzi si dedicava alla villa divenuta poi centro degli interessi benemeriti di Bianca Piccolomini Clementini – oggi finalmente oggetto di studio attento da parte di Felicia Rotundo. Attorno, l’appoderamento mezzadrile doveva essere ormai ben definito.

Uno squarcio interessante sull’area ci viene da una importante rilevazione a fini fiscali di fine Seicento dei poderi mezzadrili (1692).

A Santa Regina se ne contarono 27¹⁸ tra i quali due d’un Piccolomini allora ‘bali’, senza altra pre-

cisazione per cui probabilmente dell’Ordine di Santo Stefano. Dovrebbe trattarsi pertanto di Giovanni Carlo di Emilio riseduto nel Concistoro di Siena nel 1702, proprietario appunto del podere Chiaiaio (dove l’abbondanza delle acque consentiva la lavorazione del ferro) e dell’*Uliviera*.

Per farsi un’idea di che tipo di proprietari fossero in quel tempo i Piccolomini teniamo presente che una mezza dozzina di loro possedevano solo un podere, ma gli esponenti più importanti della famiglia erano a livelli ben diversi. Il ‘capo’ possedeva qualcosa come 127 poderi, con una rendita favolosa di 5721 scudi, il duca ‘solo’ 37, e il nostro bali ancora meno, ‘solo’ 19 con una rendita di 709 scudi.

La grande proprietà nobiliare in un’area così fertile prossima al capoluogo condusse alla crisi della struttura comunitaria. Non più comunello, Santa Regina contava, tuttavia nel 1833, come parrocchia, ben 285 abitanti. La vicina val di Pugna con gli annessi di Alfiano e Bulciano ne contava 397; Valli, sempre parte della Comunità delle Masse per il Terzo di San Martino ne contava allora 604¹⁹.

La omogeneità pedologica del territorio e l’organizzazione delle sue risorse rendevano anche la popolazione distribuita in modo relativamente omogeneo nel territorio.

La sua vicinanza alla città garantiva l’interesse per gli investimenti e la presenza contadina la cura delle aziende. Il combinato disposto degli uni e il lavoro degli altri ha assicurato l’armoniosa sistemazione del territorio.

Quell’armonia tra natura e presenza umana che è il segreto della eccellente campagna toscana.

Si ringrazia Fosco Vivi per l’elaborazione delle carte qui inserite.

¹⁷ Da F. Bossi, *Visita apostolica alla diocesi di Siena 1575*, I, trascrizione di G. Catoni e S. Fineschi, revisione a cura di M. De Gregorio e D. Mazzini, con un’introduzione di G. Greco, Siena 2018, p.296 s. Della *Visita* Bossi il rispetto della storia del testo richiede che si ricordi che è stata in circolazione una trascrizione di don Mino Marchetti, la cui

stampa si dice essere stata bloccata dall’autorità ecclesiastica.

¹⁸ L. Bonelli Conenna, *Il contado senese alla fine del secolo XVII. Poderi, rendite e proprietari*, Siena 1990, p. 242 (nello stesso prezioso volume gli altri dati).

¹⁹ M. Carnasciali, *Le campagne senesi del primo ‘800*, Firenze 1990, p. 319.



1. Villa di Santa Regina, facciata sul giardino.



2. Villa di Santa Regina, facciata sul giardino.

Amenissima Villa Reina

La villa di Santa Regina

di FELICIA ROTUNDO

Il primo ricordo della Villa di Santa Regina è contenuto in un testo di autore ignoto (*L'arboro di S. Francesco. Ragionamenti accademici del Massiccio Filomato*, (con dedica al cardinale Cennini), edito in Siena, presso Gori, 1622 che la descrive insieme con il suo giardino con queste parole: *risiede sopra piacevole ed amenissima collina la famosa villa, che per sovrastare le vicine, per merito di vaghezza, è altrui chiamata col superbissimo nome di Reina*

La villa è posta su un'altura, in corrispondenza dell'incrocio viario tra le strade comunali di Vignano e quella antica di Castelnuovo Berardenga. Ha svolto nel tempo funzione di direzione delle attività agricole dei poderi circostanti appartenenti alla medesima proprietà. La villa è circondata da giardino dalle forme tipiche di quelli delle ville senesi cinquecentesche anche se appare molto alterato. Nella campagna circostante vi sono colture caratteristiche della zona (olivo-grano-vite) e costruzioni ad uso rurale e residenziale, alcune di notevole valenza architettonica come il castello delle Quattro Torri o il Casone.

Risalente probabilmente al XVI secolo appartenne originariamente alla famiglia Piccolomini: Giovanni Carlo Piccolomini nel 1734 ne cedette la proprietà a Giovanni Venturi Gallerani per procurarsi soldi per la dote di scudi 4000 da fare alla figlia Angela promessa in sposa al nobile cav. Antonio Bellanti. Nell'atto di vendita del 10 giugno di quell'anno si legge: "Il Bali Giovanni Carlo Piccolomini avendo promessa in sposa del nobile sig. cavaliere Antonio Bellanti la figlia Angela con dote di scudi quattromila somma simile a quella precedentemente costituita all'altra figlia Laura andata in sposa al Cavaliere Giovanni Venturi Gallerani e non avendo altro modo di pagare la dote alla figlia se non quella di alienare dei beni soggetti ad un fidecommissio tra cui: il palazzo della villa di santa Reina con sua cappella, prato, giardino,

ragnaia, granaio contiguo al podere dell'Oliviera ed oliviera con una macina, attrezzi della medesima e vasi d'agrumi posta nelle Masse di questa città di Siena"¹. Da una stima apprendiamo che la vendita fruttò 2500 ducati.

Altra notizia riguardante la villa risale a due anni dopo. In un resoconto di una festa svolta nella villa il 10 luglio 1736: "La non troppo vasta abitazione viene resa capace di ogni maggior concorso, sì a due grandi loggiati che le sono congiunti, uno che la cinge dalla parte di mezzogiorno, dove è l'ingresso principale, l'altro da settentrione, i quali staccandosi in archi dal suolo, fanno che le stesse logge adornano il



3. Portale nella corte interna.

¹ ASS, *Archivio Venturi Gallerani* fasc.XXVII, n. 7

pianterreno, ed il superiore; si ai gran prati che si estendono davanti alli stessi lati, cinti di muraglie, a cipressi lunghi, e deliziosi viali si mirano intorno”². Non si è trovata traccia di un ulteriore loggiato opposto a quello peruzziano per cui dobbiamo ipotizzare che la citazione sia frutto di un intento adulatorio.

Importanti lavori nella villa furono eseguiti nell’anno 1763 e citati nel contratto di affitto al conte Giovanni Bartali stipulato dal Cav. Giovanni Venturi Gallerani. Si trattò di lavori di rifacimento eseguiti dal conte Bartali e tra questi il rifacimento dei tetti e la sostituzione di travi in alcune stanze (camera del piano buono) e dei pavimenti. Inoltre furono *serrate tre Arcate del loggiato e ridurlo ad una stanza con farvi un muro.... al pari dei pilastri di dentro, colle finestre a proporzione. Furono anche rifatte tutte le finestre del piano buono comprese imposte e vetrate, tutte le finestre dei mezzanini di sopra e di sotto, tutte le porte che mancano come pure il cancello all’ingresso del Prato alto braccia cinque e largo braccia quattro*³.

In un inventario fatto nel 1795 redatto in occasione della successiva cessione della villa da parte dei Venturi al consigliere di Stato Vincenzo Martini, vengono citati infissi, dipinti e mobili e vi si trova anche una descrizione delle

stanze ma assai confusa e tale da non permettere di farci un’idea precisa della sua articolazione planimetrica.

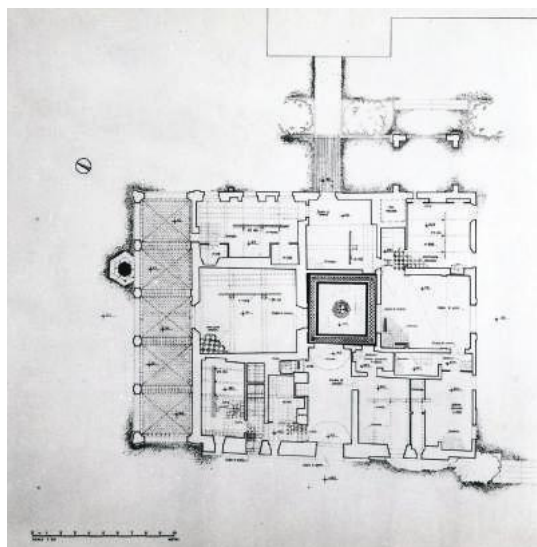
Atri lavori edilizi furono eseguiti nel marzo aprile del 1799 a causa dei danni subiti dalla villa durante il terremoto del 1798. Questo è l’ultimo documento che attesta la proprietà della villa dei Venturi Gallerani. Da questi passò ai Lodoli ai quali risulta intestato nel Catasto Leopoldino del 1812. Passata da Lodoli Carlo di Angelo al figlio Gaetano, fu venduta nel 1861 a Ricci Pio di Luigi per ritornare nel 1883 di nuovo in possesso dei Piccolomini, ramo Clementini.

Composta all’epoca di 3 piani e 26 vani, fu acquistata da Piccolomini Carli Angiola di Girolano vedova Piccolomini Clementini e alla sua morte, avvenuta nel 1919, passò alla figlia Bianca.

Nel 1957 alla morte di quest’ultima, la villa con i suoi annessi, insieme alla Villa della Volte Alte, ai poderi e al Palazzo in città, fu donata alla Compagnia di Sant’Angela a Merici del cui ramo senese Bianca era stata fondatrice.

Santa Regina, composta dalla villa con giardino e da un edificio di servizio che include la cappella, recante sull’architrave della porta lo stemma scolpito della famiglia Venturi, e situata a fianco del cancello d’ingresso, decorato invece con due stemmi piccolominei, nasce quindi dalla ristrutturazione di un edificio podereale preesistente.

Ciò risulterebbe anche da alcune notizie riguardanti la cappella, ricordata come sopra riportato, nell’atto di vendita del 1734. La sua costruzione deve risalire probabilmente già alla seconda metà del XV secolo se corrisponde al vero l’esistenza al suo interno di affreschi dovuti a Matteo di Giovanni (1428-1495). Tale asserzione si deve a Romagnoli⁴ che cita come “la cappella della Villa Lodoli a S. Regina” aveva, ai lati dell’altare, “vari affreschi di un fare alquanto tagliente” tra i quali “vedesi M.V. in trono” condotti da Matteo di Giovanni. Di questi affreschi non esiste però oggi alcuna



4. Pianta del pian terreno.

² ASS, *Archivio Venturi Gallerani*, fasc. XCVIII n. 9

³ ASS, *Archivio Venturi Gallerani* fasc. XXVII, n. 9.

⁴ E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, 1836 vol. IV p. 670; E. Romagnoli, *Guida per la città di Siena e suoi suburbii*, ed. 1861 p. 114).

traccia a causa di una radicale ristrutturazione dell'interno effettuata nella prima metà del Novecento.

Questa cappella appartiene dunque al primitivo nucleo di Santa Regina prima della ristrutturazione e trasformazione da podere, quale originariamente dovette essere, in villa mediante l'aggiunta del loggiato, avvenuta probabilmente verso la metà del XVI secolo, che le conferì quel decoro necessario a ricoprire la nuova funzione di residenza nobiliare suburbana.

Questa trasformazione è attribuita tradizionalmente, a partire dallo stesso Romagnoli, al grande protagonista dell'architettura tardo rinascimentale o manierista quale fu il senese Baldassarre Peruzzi (1481-1536) la cui fortuna è legata alla protezione della famiglia Chigi e, primo fra tutti, di Agostino Chigi che lo introdusse a Roma e che gli commissionò la Villa La Farnesina (1505-1509) sulle rive del Tevere poi decorata da più valenti artisti fra cui il grande Raffaello che vi dipinse la *Galatea* (1509-1511).

L'esordio di Peruzzi come architetto a Siena risale al 1505 quando portò a termine la villa delle Volte Alte commissionata da Mariano Chigi e dal figlio Sigismondo nonché fratello di Agostino e che era stata iniziata anni prima nel 1503 dal suo maestro Francesco di Giorgio Martini.

A Baldassarre Peruzzi "pittore e architetto sanese" Giorgio Vasari dedica una delle Vite.

La vita del Peruzzi trascorse tra lunghi periodi a Roma e nella città natale, a Siena, dove sembra sia nato ad Ancaiano (comune di Sovicille) nel 1481. Vasari ci informa che l'artista fu a Roma già nel 1503 al seguito di Bramante in Vaticano. Certamente a Roma egli maturò la sua arte attraverso il contatto e i rapporti con i maggiori esponenti, Raffaello e Bramante. Dopo il Sacco di Roma compiuto nel 1527 dai lanzichenecchi e dalle altre truppe dell'imperatore Carlo V, Peruzzi fu costretto ad abbandonare Roma e a fare ritorno a Siena.

Questo fu un evento traumatico non solo per la vita dell'artista senese ma soprattutto per la storia di Roma e della penisola italiana, una vera e propria frattura, che non risparmiò gli



5. Particolare delle decorazione neorinascimentale nella corte.

equilibri politici e sociali, ma si ripercosse soprattutto sulle tradizioni, sui costumi, sull'immagine e sulla spiritualità della capitale del mondo cristiano, spezzando letteralmente in due il corso della storia romana.

Dopo di allora Peruzzi si stabilì a Siena anche se fece ritorno a Roma a più riprese nel 1531, nel 1532 e nel 1533. Nel 1531 fu confermato dal papa Clemente VII primo architetto della fabbrica di San Pietro con stipendio a vita di 150 ducati d'oro all'anno, le stesse somme godute anche prima del sacco di Roma, e nel 1532 progettò e condusse a termine il Palazzo Massimo alle Colonne.

A Siena fu nominato architetto pubblico ed incaricato della supervisione alle fortificazioni della repubblica. Sono gli anni della costruzione, per il rafforzamento delle difese cittadine, del fortino delle donne fuori Porta Camollia, e di quelli di Porta Pispini e del Laterino.

Durante la permanenza a Siena acquistò nel 1532 una casa in Camollia come ricorda una targa sulla facciata. Si dedicò all'insegnamento e all'attività teorica testimoniata dalla Raccolta di disegni che si conserva nella Biblioteca degli Intronati di Siena BCS (coll. S.IV. 7) e presso il Gabinetto Disegni e Stampe agli Uffizi.

Tra le opere senesi ricordiamo il Palazzo del Vescovo poi Celsi Pollini in Pian dei Mantellini, risalente agli anni 1527-28 e considerato una delle sue creazioni autografe come pure la Casa in Via dei Fusari, la Chiesa di San Giovannino della Staffa, l'Altare del Duomo di Siena, il rifacimento della chiesa di San Domenico, il Chiostro del Carmine mentre altri edifici, quali il Palazzo Francesconi in via del Cavallerizzo, sono da ritenersi opera di allievi e seguaci.

In ambito senese il nome del grande architetto è legato però soprattutto alla elaborazione dell'architettura della villa. A lui vengono attribuite numerose ville⁵ in cui l'elemento dominante è rappresentato dal loggiato che persiste anche nei secoli successivi, divenendo motivo di coesione di tutta l'architettura civile senese.

Nel Rinascimento la villa torna ad essere il luogo ideale per la villeggiatura, villa sinonimo di *otium* inteso non solo come svago o divertimento, ma anche luogo di meditazione e studio.

Nella concezione peruzziana la villa è intesa però soprattutto come fattoria legata alla conduzione agricola e presenta alcune costanti: essere di proprietà privata, legata ai lavori della campagna e distinta dal podere in quanto residenza temporanea.

Le ville peruzziane si caratterizzano inoltre per l'uso diffuso del mattone non solo come materiale da costruzione ma anche con evidente funzione decorativa (cornici, archi, pilastri, lesene, trabeazioni), per l'adozione dell'ordine dorico e tuscanico, per la presenza di loggiati sovrapposti, con pilastri e colonne d'ordine dorico e tuscanico, paraste e fasce marcapiani, e per la presenza di sedili in muratura lungo le facciate o nei cortili.

Si tratta, nella maggioranza dei casi, di fabbriche risalenti ad epoca posteriore alla morte del Peruzzi, avvenuta nel 1536, e che sono quindi da assegnare ad architetti suoi seguaci, come Bartolomeo Neroni, detto il Riccio, e

come Pietro Cataneo, che compresero la portata del suo linguaggio architettonico pervenendo tuttavia a risultati decisamente diversi.

Il loggiato che, nel tipo elaborato nella villa delle Volte Alte, era assunto nel suo significato soprattutto simbolico ed estetico e concorreva all'armonia compositiva dell'edificio, viene sviluppato in seguito dando luogo a molte varianti dove spesso predomina l'aspetto funzionale.

Possiamo pertanto individuare per le ville senesi del Cinquecento due tipi iconografici principali: il primo comprende le ville di Vico bello, Palazzo Venturi, la Fratta (1527), Sant'Appollinare, dove il loggiato conserva ancora il suo valore architettonico ornamentale, e un secondo tipo iconografico cui appartengono alcune case di campagna dove invece il loggiato, assolvendo soprattutto ad uno scopo funzionale, occupa per intero il prospetto dell'edificio, generalmente quello sul giardino.

A questa seconda tipologia sono da assegnare la villa di Monticello, l'Apparita, la villa Paradiso dei Landi presso Monastero, la villa di Santa Regina e la villa di Larniano.

In alcune di queste costruzioni si rilevano puntuali analogie con la villa di Santa Regina risultata, come già ricordato, dalla trasformazione di un precedente edificio al quale fu aggiunto nel XVI secolo un corpo a portico - loggiato a cinque arcate, tali da far ipotizzare uno modello architettonico comune. Tra queste dobbiamo citare la villa dell'Apparita dove compare un loggiato a quattro arcate giustapposto ad un precedente edificio rurale, e la villa di Larniano (citata come podere nelle mappe del catasto Leopoldino), anch'essa in origine di proprietà della famiglia Piccolomini e anch'essa caratterizzata sulla facciata che dà sul giardino, dal loggiato a doppio ordine a quattro arcate a tutto sesto separate tra loro da una serie di pilastri a sezione rettangolare. Non vi è dubbio che queste costruzioni anche se realizzate probabilmente dopo il 1536, si possano riferire a Peruzzi, tenendo conto della circolazione dei progetti e della pratica corrente, all'epoca, di servirsene per la realizzazione di più edifici.

Santa Regina presenta una pianta pressoché quadrata con corte centrale con quattro ingressi equivalenti quasi a formare uno schema a cro-

⁵ Il primo tentativo di ricognizione delle ville peruzziane fu condotto da I. Belli Barsali, *Baldassarre Peruzzi e la ville senesi del Cinquecento*, Archivio Italiano dell'arte dei Giardini, Biblioteca Comunale di San Quirico d'Orcia, 1977.



6. Particolare della lapide posta sopra il portale nella corte interna, con iscrizione greca e tre stemmi.

ce. La corte è inoltre caratterizzata da una decorazione ottocentesca dovuta probabilmente ai signori Lodoli recante motivi geometrici e una fascia che corre alla sommità con grandi riquadri che riproducono vasi e candelabre a motivi vegetali o floreali tipici della cultura ornamentale di tipo neorinascimentale. Un portale di tipo neoclassico reca nella parte superiore una lapide con iscrizione greca *“così il non pensante sceglie la logica, la logica poi sceglie il meglio”* sovrastata da tre stemmi tra i quali si riconosce quello degli Ugurgieri e quello Piccolomini proveniente da altro luogo e reimpiegata secondo un gusto antiquario del suo proprietario.

Ma l'elemento tipicamente peruzziano, come ampiamente sottolineato, è il corpo costituito da portico e soprastante loggiato addossato al lato nord-ovest della villa, che denuncia un'attenta ripartizione dello spazio rispondente ai canoni geometrico proporzionali del Rinascimento: esso è formato da cinque campate coperte da volte a crociera e caratterizzato sul fronte dalla scansione degli archi a tutto sesto inquadrati da paraste d'ordine dorico e da cornici.

La composizione di questa facciata è stata tuttavia alterata da interventi, uno dei quali risalente al Settecento (1763), prima ricordato, che consistette nella tamponatura della loggia e nell'inserimento, al suo posto, delle cinque finestre ad edicola, e l'altro nel 1943, quando il porticato venne chiuso da infissi come oggi si vede.

A questa data risale anche la costruzione della cappella interna con abside sporgente dal corpo originario dell'edificio; la struttura venne ricavata demolendo ambienti preesistenti all'angolo ad est dell'edificio, tamponando tre finestre ed aprendone altre tre. Il risultato finale è una infelice alterazione dell'equilibrio volumetrico della costruzione originaria.

Questi interventi hanno dunque modificato la profondità spaziale e gli effetti chiaroscurali previsti nell'opera originale. Intatto è rimasto il disegno del piano di facciata attraverso il quale è possibile rintracciare le matrici geometriche proporzionali analoghe ad altre realizzazioni presenti nel territorio senese.

Questo contributo è stato presentato al convegno su *Agricoltura e sviluppo territoriale in Italia. L'esperienza dell'Opera Sociale Agricola di Siena*, Siena 1-2 dicembre 2017.



1. Piazza San Pietro come voluta da papa Alessandro.



2. Piazza San Pietro attuale.

Grandi committenze del papa senese Alessandro VII

di ALBERTO CORNICE

Il grande papa della famiglia Chigi

Il 16 gennaio 1599 Flavio Chigi presentò al battesimo Fabio, nato tre giorni prima, terzogenito suo e di Laura Marsili. Aveva scelto il padrino: il pittore Francesco Vanni. Quattro anni avanti, per il primogenito Mario, aveva scelto il pittore Alessandro Casolani. Può stupire un tale incontro di aristocratico e artigiano sia pure di alto livello: forse le distanze non erano invalicabili.

Nel palazzo del Casato (che era decorato dal Sodoma) la prima educazione fu materna. Poi vennero l'erudito Celso Cittadini (1553-1621) che dal 1598 teneva la cattedra di Toscana Favela, e il non meno erudito Giulio Mancini (1559-1630)¹. Medico, a Roma divenne archiatra pontificio e si dedicò all'ospedale di Santo Spirito in Sassia ove fu sepolto. Ma tre anni dopo il corpo fu traslato a Siena in San Martino accanto all'altare di famiglia ove agonizza quel che resta della tela del Guercino, il *Martirio di san Bartolomeo*². Il rapporto con Mancini fu per Fabio determinante: il vecchio e il giovane, entrambi cultori delle patrie memorie³.

Agli anni 1626-1629 si suole riferire l'*Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena*, stru-

mento anche oggi indispensabile, pubblicato nel 1939 da Pèleo Bacci infaticabile studioso di documenti⁴. Passò a Roma ove intraprese il *cursus honorum* che avrebbe percorso per intero, durante il pontificato di Urbano VIII (1623-1644), il fiorentino Maffeo Barberini le cui api araldiche volano e si posano sulle colonne tortili del baldacchino berniniano, e poi di Innocenzo X (1644-1655), il romano Giovanni Battista Pamphilj, che nel 1651 lo volle Segretario di Stato, e l'anno dopo lo fece cardinale. Il titolo prescelto fu Santa Maria del Popolo, legata ai Chigi che vi posero la tomba del 'magnifico' Agostino (1520) cui si deve la villa Chigi Farnese per la quale chiamò Baldassarre Peruzzi, Raffaello, Sodoma e Sebastiano del Piombo.

Nel palazzo di Ariccia un piccolo rame lo ritrae sulla fine degli anni Venti, pallore e sguardo compunto per non dire mesto⁵.

Con la morte di Innocenzo X (7 gennaio 1655) e un conclave laborioso, il 7 aprile fu eletto il Segretario di Stato cardinale Fabio Chigi che volle il nome in memoria di Alessandro III – Rolando Baldinelli, 1159-1161 – il solo dei quattro papi senesi nato entro le mura⁶.

¹ Per il palazzo, vedi Matthias Quast, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667)*. Il papa senese di Roma moderna, a cura di Alessandro Angelini, Monika Butzek, Bernardina Sani, catalogo della mostra di Siena, Comune di Siena, maschietto&musolino, Protagon, 2000, pp. 435 – 437, e poi Lisa Barbagli, *Palazzo Chigi al Casato di sotto. Strutture architettoniche e decorazioni*, in "Fontes", II, 3-4 (1999), pp. 59-78. Sul Chigi in generale si veda Mario Rosa, *Alessandro VII*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960 (ora anche on line), pp. 205-215.

² Sopra la memoria sepolcrale è il busto in bronzo eseguito a Roma dall'orafo Francesco Morelli, 1630-1635: ne fa fede la documentazione, attentamente indagata e pubblicata da Michele Maccherini, in *Alessandro VII Chigi*, pp. 119-111.

³ Mancini aveva alle spalle le *Considerazioni sulla pittura*,

1617-1621 - pubblicate da Adriana Marucchi e Luigi Salerno nel 1956 e 1957 - e compilato il *Breve ragguaglio delle cose di Siena*, 1618-1625, ora disponibile grazie a Beatrice Bozzi, *Giulio Mancini e il Breve ragguaglio delle cose di Siena*, in "Bullettino senese di storia patria", 2007, pp. 214-344.

⁴ Pèleo Bacci, *L'Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena ...*, in "Bullettino senese di storia patria", 1939, pp. 197-213, 297-317. Sia il Mancini sia i Chigi portarono a Roma i loro manoscritti, che sono nella Biblioteca Apostolica Vaticana, vedi Bacci, appena citato, e Bozzi (nota 3).

⁵ Olio su rame, cm. 15x11,5. La scheda di Francesco Petrucci è in *Alessandro VII*, pp. 126-127.

⁶ Pio II era nato a Corsignano poi Pienza, suo nipote Pio III a Sarteano. Peraltro, Alessandro III era stato attivo patrono dei Comuni lombardi in lotta con Federico I sostenuto anche da Siena ghibellina: a Legnano, 29 maggio 1176 Siena era, come si sa, dalla parte perdente.



3. Iscrizione della Contrada dell'Onda a Palazzo Chigi (Siena, Casato di Sotto).

Nei dodici anni del pontificato non venne mai a Siena: che però fu sempre nel suo pensiero e in alcune iniziative ideate, orchestrate e realizzate, senza allontanarsi da Roma.

Il sentimento religioso, intenso e credo sincero, si manifestava soprattutto nella devozione mariana, quasi carattere ereditario senese, della *Sena Vetus Civitas Virginis*, culto che vedeva l'immagine della Dea Madre al sommo dei due poteri: l'altare maggiore della Cattedrale e la sala *ubi fiunt consilia* nel Palazzo. Del resto, nel sostrato pagano e politeista della pratica cattolica, ogni città è orgogliosa del suo santuario mariano: poi l'intitolazione a Maria della cattedrale, Pisa, Firenze, Milano.

Al tempo di Fabio Siena aveva però due Madonne patrona, quella del Voto e quella di Provenzano. La decisione di Fabio, senese di antica origine, fu per l'immagine repubblicana del Duomo. All'altra, di prevalente patrocinio granducale, offrì doni preziosi, ma l'immagine prescelta fu la prima.

Alla vigilia di Montaperti fu pronunciato il voto, all'immagine (ora nel Museo dell'Opera) che portò alla vittoria. Due anni dopo l'iniziativa del Comune e dell'Opera portò al dossale di Dietisalvi di Speme che fu collocato sull'altare di san Bonifacio (4 settembre), il terzo nella navata destra. Questa Madonna 'civica', repubblicana, operava molte grazie, obbligo del ruolo, donde il nome di Madonna delle Grazie, che furono frequenti e numerose. Gli *ex voto* di ringraziamento, oggi piccoli cuori in lamina

d'argento, erano un paio di grandi occhi, pure in argento, collocati tutto intorno alla immagine, che prese il nome di 'Madonna dagli occhi grossi'.

Un altro atto devoto e fiducioso affidamento a questa patrona – e immagine, icona civica – avvenne nel 1630 per allontanare la pestilenza (quella del Manzoni) che in effetti non flagellò Siena. Per questo, le celebrazioni di ringraziamento e il nuovo nome fu Madonna del Voto⁷.

La religiosità di Fabio era profonda pur se a volte intrisa di tristezze penitenziali e di *paratio ad mortem*. Si è favoleggiato della bara sotto il letto (pratica non inconsueta) e di un teschio marmoreo sul tavolo, ovviamente di Bernini. La bara già pronta traduce l'avvertimento evangelico di Luca (12, 40) e Matteo (24, 44): *Et vos estote parati quia qua nescitis hora, Filius hominis venturus est*.

La Cappella della Madonna del Voto

Per la Madonna del Voto, il proposito era di glorificare, enfatizzare, non tanto la Vergine Maria bensì *quella* immagine, *quella* tavola come oggetto taumaturgico: pratica totemica e idolatrica ben lontana dalla spiritualità, ma presente oggi in non poche consuetudini cattoliche.

Si trattava di ideare, per la *icona princeps dei senesi*, progettare e realizzare uno spazio autonomo e solenne. Senza alterare la articolazione planimetrica, ma se mai equilibrarla. La soluzione fu un sacello speculare alla cappella di san Giovanni Battista. Il papa si avvale di Gian Lorenzo Bernini⁸, nato a Napoli ma di padre fiorentino, a lui coetaneo, 1598. Mai un sodalizio tra committente e artista fu più felice, anche con il contributo prezioso dell'architetto senese Benedetto Giovannelli Orlandi (1602-1676) cui si deve – 1653, Fabio era cardinale – la facciata di San Giuseppe dei Legnaioli.

La massima parte dei disegni della Cappella è nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁷ L'argomento è stato chiarito – tra gli altri – da Enzo Carli, Monika Butzek, Silvia Giorgi.

⁸ Sul quale basti rinviare a Alessandro Angelini, *Gian*

Lorenzo Bernini e i Chigi tra Siena e Roma, Milano, Amilcare Pizzi, 1998.



4. Siena, Offerta delle chiavi alla Madonna delle Grazie (Pietro di Francesco Orioli, Archivio di Stato di Siena, Gabella 1483, nu. 41).

La presenza più significativa è Gian Lorenzo Bernini, che con il papa costituì un vero sodalizio di intenti. Erano quasi coetanei: Bernini 7 dicembre 1598 – Fabio Chigi 13 febbraio 1599. Gli angeli, oro su fondo azzurro, portano in alto non Maria ma il dipinto, la tavola duecentesca, impreziosita da corone d'oro e gemme, onusta di memorie senesi. *Imago princeps* solo per Siena: *Sis causa Senis requiei*, si legge sulla *Maestà* di Duccio. Devozione al limite della idolatria se si vuole, patrocinata da un pontefice cattolico sì, ma senese.

Trionfo araldico del committente. Non il nome ma lo stemma, i sei monti d'oro con la stella d'oro a otto punte che scintilla alla sommità, *micat in vertice*. Marmo nell'arco d'ingresso, nel pavimento e sulle pareti, e più tardi gli aurei monti nella base della Rosa d'oro offerta al Duomo. Tuttavia con minore invadenza in confronto con i Piccolomini, che hanno

sparso a piene mani i loro crescenti. Nella Libreria anche sul piedistallo delle *Tre Grazie* e, addirittura, nel pavimento cosparso di crescenti su fondo azzurro, quasi eredi dei cieli stellati nelle volte medievali. Qui, nella cappella Chigi, la calotta è il trionfo dell'oro, astratto e totale.

Le otto colonne sono di età romana, di marmo prezioso e per giunta monolitiche. Il papa le sottrasse al patrimonio lateranense: di nascosto, ovviamente, trattandosi di un 'sacro furto'. Già Pio II ne aveva commessi almeno due: il *Piviale* di Avignone e il *Braccio* del Battista. Ma hanno arricchito il patrimonio senese.

Alle otto colonne fu accordata l'integrità: 'libere' avrebbero ridotto lo spazio, murate sarebbe stato un crimine. Furono 'inalveolate', una soluzione esemplare.

Per le quattro statue il papa scelse, ai lati della Madonna, Bernardino e Caterina, i 'mo-

derni' nella devozione che avevano sostituito quella per i mitici *Advocati*. Antonio Raggi e Ercole Ferrata lavorarono, si può dire, sotto gli occhi di Bernini. Penso che il papa stesso abbia voluto la mano del maestro per le altre due, ai lati dell'ingresso, guardiani della porta come i leoni stilofori nelle chiese medievali (c'erano in San Vigilio). Il papa ha voluto i testimoni della Penitenza. San Girolamo, più che il Dottore artefice della Vulgata, immerso nei libri come nel Ghirlandaio di Ognissanti. Ma il penitente, seminudo, piangente sul Crocifisso. Lo stesso per la *Maddalena*: non quella ammantata che grida ai piedi della Croce, ma la donna legata a Gesù che si votò alla penitenza. Anche lei discinta e piangente: ma in carne, non adusta come in Donatello o Antonio del Pollaiuolo. Ma la carnosa esuberanza non suscita pensieri erotici.

La sensualità di Bernini si è talvolta espressa in vibrante erotismo. Sulla soglia degli anni Cinquanta, nella cappella Cornaro, Teresa d'Avila è 'trasverberata' – eufemismo garbato – dall'angelo giovinetto: in deliquio subito *post eventum*, si abbandona allo sfinimento, occhi semichiusi e bocca semiaperta. Più tardi, anni Settanta, di un diverso erotismo è l'orgasmo solitario della beata Ludovica Albertoni in San Francesco a Ripa: sola, senza angelo, l'estatico gemito tiene agitato il corpo e anche la coperta del letto. La *Maddalena* Chigi è altra cosa: emozione disperata, lagrimosa elegia solenne come nelle eroine classiche. Charles de Brosses, l'aristocratico borgognone che visitò l'Italia nel 1739-1740, elogiò la cappella: *tout est à remarquer*. Sulla statua dice *la Niobe ... qu'on a mise là en guise de Madelaine*⁹.

Il papa volle intitolare la cappella alla Immacolata Concezione: lo proclama l'epigrafe sull'arco trionfale¹⁰. Questa devozione era particolarmente legata a Siena per il patrocinio alla



5. Siena, Facciata della chiesa di San Raimondo al Refugio (arch. Benedetto Giovannelli Orlandi).

vittoria di Camollia, 25 giugno 1526¹¹. Le Madonne senesi prediligono le battaglie, soprattutto se precedute da atto solenne di votazione come garanzia di successo, come Montaperti e Camollia, però nel 1260 Firenze era colpita da interdetto, *absente Virgine*. Non mi sembra che prima della battaglia di Colle, 16 e 17 giugno 1269, sia stata stipulata polizza di assicurazione (*absente Virgine*, Siena fu sotto l'interdetto dopo Montaperti, fino al 1273). La veste bianca e la non presenza del Bambino esprimono bene il tema della Vergine *sine labe originali concepta* ossia immune dal peccato originale: quindi partorita non per contatto carnale tra Gioachino e Anna, ma da Anna e dal divino supremo volere, mentre Gioachino era esule tra i pastori (come nel ciclo pittorico degli Scrovegni). Se vi siano stati dubbi, la stessa intitolazione del papa Chigi ha anticipato di due secoli Pio IX:

⁹ Charles de Brosses, *Lettres familières sur l'Italie*, Paris, Fermin-Didot, 1931, p. 382. Ammirò anche *le grand miroir de lapis-lazulu*, non senza rimarcare – puntiglioso e puntuto – che *n'est pas tout d'une pièce*.

¹⁰ DEI MATRI BEATAE MARIAE VIRGINI IMMACULATAE, ALEXANDER VII PONT. MAX. ANNO D. MDCLXI". Un disegno preparatorio di Bene-

detto Giovannelli è nella Biblioteca di Siena, ms. E.I.15, c. 1v.

¹¹ Dopo la coeva tavoletta di Gabella, il soggetto è enfatizzato nella pala dello stesso Giovanni di Lorenzo in San Martino, 1528, immagine inconsueta se si pensa destinata a essere pala d'altare.

la costituzione apostolica *Ineffabilis Deus* dell'8 dicembre 1854 ha proclamato il dogma. Nessun dubbio è tollerabile, a pena di essere confinati extra *Ecclesiam*.

San Raimondo al Refugio

Per questa istituzione, di patronato Chigi fin quasi dall'origine, il papa volle una nuova facciata della chiesa intitolata a san Raimondo di Peñafort, domenicano catalano del secolo XIII, di recente canonizzazione, del 1601. Sui tre altari erano le pale di Alessandro Casolani, Francesco Vanni, Ventura Salimbeni (almeno i primi due legati alla famiglia). Il nuovo prospetto si deve a Benedetto Giovannelli Orlandi. È l'unica facciata in marmo in città, a parte ovviamente il duomo. Il patrono non aveva limiti di spesa: sotto questo aspetto risalta il contrasto

con la facciata 'povera' di San Giuseppe dei legnaioli, dello stesso Giovannelli pochi anni prima. Qui è tutto marmo bianco con specchiature grigio chiaro.

Marmo su marmo, protagonista visivo è il grande stemma di Alessandro, le chiavi e il triregno non consentono dubbio¹². Tuttavia la facciata era visibile solo dalla via di Fieravecchia, in un profilo scorciato inesorabile, mentre in parallelo era la via Romana, il percorso francigeno di frequentazione primaria.

Tale situazione era poco accettabile a metà Seicento.

L'architettura degli esterni si configurava in buona parte come scenografia: visione centralizzata come apparato teatrale, meglio se con effetto di sorpresa, la 'maraviglia' insomma. Così Fabio, anche riprendendo iniziative di famiglia,



6. Gian Lorenzo Bernini, busto di papa Alessandro VII (collezione privata).

¹² Lo stemma che si vede è il rifacimento dell'originale, rintracciato nel Refugio da Michele Occhioni: *Il patrimonio artistico della chiesa di San Raimondo e del Refugio: una ricognizione*, in *Siena, la Toscana, l'Europa. Studi sul*

patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani, a cura di Patrizia Agnorelli, Siena, Betti, 2013, pp. 25-39.

fece acquistare e demolire un consistente gruppo di costruzioni poste tra la Via Romana e la chiesa. I lati del nuovo spazio ebbero facciate e cornici in prospettiva convergente sulla facciata marmorea. Questa ardita amputazione nel corpo medievale ha dato luogo a una pseudo-piazza, in definitiva scena di teatro con intento auto-celebrativo. Per i viandanti il primo stemma visibile – o l'ultimo – erano le insegne di Alessandro, oggi sempre esibite con orgogliosa evidenza. Anche al papa non faceva difetto la vanità araldica, segno dei tempi.

La strada è un tratto della Francigena: con viandanti di ogni sorta, transito intenso soprattutto nelle ricorrenze giubilari. Nel palazzo di San Galgano, allora proprietà del Refugio, una stanza accanto all'ingresso fu trasformata in cappella, con altare e pitture murali datate 1710. Ma anche con una piccola 'Scala Santa', in laterizio, esemplata su quella del Laterano, da salire in ginocchio su bassi scalini. Il significato è duplice: anticipazione o memoria, per i devoti che andavano al Giubileo o che ne facevano ritorno. La cappella è intatta e visibile, ma pochi senesi la conoscono.

La Piazza del Duomo

Accanto all'intervento nel tessuto urbano del Refugio, invero di poco spessore, il papa ne promosse uno di rilievo assai maggiore: 'invenzione', progetto e realizzazione della piazza del Duomo.

La cattedrale non aveva una vera piazza. La cosa era frequente nelle città 'murate' medievali, vedi Genova o Milano. Di fronte era l'antico ospedale, a destra il vetusto palazzo vescovile proseguiva, quasi a filo, la facciata, lasciando solo un vicolo al palazzo del governatore, quello del tempo di Ferdinando I: solo uno stretto vicolo li separava. Per fortuna il palazzo granducale aveva lo spazio della via del Capitano. Ma il duomo restava sacrificato, senza distanza, senza una visione improvvisa e scenografica.

Per la cultura del tempo non era tollerabile. Per fortuna il palazzo del vescovo, onusto di secoli e di vicende, era in condizioni non buone, a dir poco. Da varie parti si proponeva la demolizione. In primo luogo dal governatore Mattias de' Medici, e ne aveva tutte le ragioni.

Il papa non perse tempo: spesso appare ossessionato dal tempo limitato e fuggevole, dalla bara sempre pronta sotto il letto, il carattere pronto alle decisioni in cui credeva. Fu demolito il palazzo dell'arcivescovo. Per lui fu eretto il nuovo a sinistra della cattedrale, di *facies* gotica in tempo barocco, paramento 'senese' a dicromia, ma barocchi sono gli spazi interni¹³.

Il Colonnato di San Pietro

Da vari decenni il palazzo del Quirinale era residenza stabile dei pontefici.

La basilica lateranense, *Archibasilica Sanctissimi Salvatoris et Sanctorum Ioannis Baptistae et Ioannis Evangelistae in Laterano* era - ed è - la cattedrale di Roma e del mondo: *omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput*. San Pietro in Vaticano era - ed è - il luogo di richiamo primario per la devozione cristiana; la tomba dell'Apostolo fondatore ha sempre (non solo dal primo Giubileo, 1300) accolto folle di pellegrini.

La basilica non aveva una piazza. Il grande spazio, di forma non definita, aveva - ed ha - al centro l'Obelisco Vaticano, qui collocato nel 1586 per volere di Sisto V Peretti (1585-1596)¹⁴. Sulla facciata sono la data 1612 e il nome di Paolo V Borghese (1605-1621, da padre senese).

La piazza è il risultato di un duplice intento, del papa e di Bernini, che la definirono un 'ovato tondo' con due varchi per le carrozze. Quattro file di colonne lisce, non equidistanti ma aperte sul centro. In carrozza o a piedi, era un cammino 'protetto', che anche concedeva il tempo per preghiera e meditazione, percorso fi-

¹³ Solo il piano terreno era marmoreo. Il resto a mattoni, però, con sovrapposto intonaco dipinto a fasce come tutto il resto. Anni Sessanta, il malandato intonaco fu 'rasato', il laterizio rimase in vista. Non riuscì a convincere l'architetto direttore, anche con attestazioni. Per lui (e anche per altri) Siena *doveva essere* in laterizio. Per altro era

'il tempo del mattoncino'.

¹⁴ L'evento è celebrato nella tavola di Biccherna 75 all'Archivio di Stato di Siena. Per questo periodo romano si veda Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1985; ed. it. Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987.

sico e interiore dal mondo profano allo spazio consacrato: il richiamo è al duecentesco *Itinerarium mentis in Deum* di san Bonaventura. Sono superfici lisce, senza il carico di ornamenti. Non si direbbe che siamo negli stessi anni della *Cattedra* nello spazio dell'abside, immenso vorticoso reliquario della sedia vescovile dell'Apostolo (è del IX secolo, non ha importanza). Le agitate vesti dei Dottori delle due Chiese, gli angioletti e angeli adulti in movimento che non conosce pause, le nubi fra repentini fasci di luce: nitido bronzo e oro su oro, *ad maiorem dei gloriam* intorno allo Spirito nella vetrata. Non vedo stemmi, non occorrono: protagonista è la reliquia-oggetto trasfigurato nel *Triumphum Ecclesiae*, in assoluta trascendenza. Gli stemmi si impongono invece nel Colonnato: del papa regnante e della Chiesa, con l'affollata presenza delle statue. Non è agevole elencare tutte le presenze nell'Olimpo geoco-romano, dèi e semidèi del Pantheon. Però il Pantheon cattolico è più affollato, oltre che in perpetuo accrescimento. Le statue sulla piazza sono il *mantra* visibile delle Litanie dei Santi, di intensa emotività rituale. Mi piace vedere le immagini disposte in orizzontale ossia sullo stesso livello: non piramidale sullo schema di Servo di Dio, Venerabile, Beato, Santo, come per i militari o gli impiegati di banca. Recentemente il beato Bernardo Tolomei è stato promosso Santo, ma niente per Ambrogio Piccolomini e Patrizio Patrizi, co-fondatori.

Le immagini sul Colonnato sono la traduzione figurativa, visualmente tattile, della Comunione dei santi, la *Communio sanctorum* che sta alla fine del *Credo* apostolico, ma non in quello niceno-costantiniano: non so perché.

Il 'terzo braccio' del colonnato non fu realizzato: rimase quindi non espresso l'effetto sorpresa. Più ancora, non fu reso visibile il significato che il papa voleva esprimere. Il giro completo delle innumerevoli colonne tutto intorno, ritmate e iterate come in una litania, un *mantra*. In più, il percorso ellittico e concluso vuole corrispondere a un abbraccio, l'abbraccio della *Mater Ecclesia* al popolo cristiano.

Le vicende sono note: la 'Spina dei Borghi' in qualche modo consentiva lo stupore improvviso: ma è stato annullato nel Novecento. I Patti del 1929 provocarono un disastro urbanistico. Fu demolita tutta la Spina e tracciata la via della Conciliazione; con il risultato che la Basilica non è 'maraviglia', ma la si vede da molto lontano, un minuscolo modellino lillipuziano tra due file di paracarri-lampioni camuffati da pseudo-obelischi. Di un simile intruglio di insipienza e presunzione non fu colpevole solo Marcello Piacentini, architetto di valore e a volte degno di nota, ma l'apparato della committenza, il clima politico e culturale del 'monumentalismo', spesso solo di cartapesta.

Quello che spiace – credo anche a Alessandro VII – è che il suo intenzionale *Abbraccio* abbia la forma del morso di una Tenaglia.

Per l'amichevole vicinanza e i consigli preziosi sono grato a Alessandro Angelini, Mario Ascheri, Alessandro Bagnoli, Azelia Batazzi, Marco Ciampolini, Michele Occhioni.

Per la Cappella del Voto rinviando al contributo di Cesare Mancini.

La tavola 4 è stata autorizzata dall'Archivio di Stato di Siena (prot. n. 779-P, 10 aprile 2020).



1 - 2. La platea e i palchetti del teatro prima e durante il restauro.

Il sogno si avvera: il Nuovo Teatro dell'Accademia dei Rozzi (Siena 1775 – 1817)

di GIUSEPPE CATTURI e JONIDA CARUNGU

Introduzione

La Congrega dei Rozzi e il teatro nella comunità senese

Il Nell'ambito di una qualunque comunità cittadina, indipendentemente dal tempo storico considerato, si costituiscono sempre molteplici micro-aggregazioni, cioè enti socio-culturali, economici e politico-amministrativi, che ne caratterizzano la struttura e ne determinano l'evoluzione.

Un'efficace metafora considera i molteplici enti che per differenti finalità si costituiscono nel perimetro di una città come organi di uno stesso organismo vivente, la cui "qualità" di vita dipende, inevitabilmente, da quella degli organi di cui è composto. Così, le vicende storiche di ogni città si confondono con quelle degli enti che nel trascorrere del tempo vengono generati, operano, si sviluppano, deperiscono e si dissolvono all'interno del suo perimetro.

È la comunità senese che ci piace indagare in questo scritto, non solo per la ricchezza del suo patrimonio artistico e culturale che quietava e distende l'animo di qualsiasi persona, ma soprattutto per la sua straordinaria storia politico-amministrativa e culturale che ne fa un unicum nel panorama socio-economico del nostro Paese.

¹ In Siena, già dall'inizio del secolo XVI, si tenevano, "a veglia", in orti, giardini e palazzi, ma anche durante le feste di nozze o di carnevale, frequenti spettacoli popolari di maggi, bruscelli, befanate. D'altra parte, i comici senesi erano particolarmente apprezzati per le loro rappresentazioni, strutturate in un misto di recitazione e di musica, perfino nelle feste che si svolgevano nelle città più importanti della nostra Italia: Venezia, Roma e Napoli.

² Rozzo sta per "rustico, di scarsa educazione e cultura fra

Le persone di qualsivoglia comunità sociale e, quindi, anche di quella senese, hanno sempre dedicato del tempo allo svago ed al divertimento, almeno nei giorni di festa vissuti in occasione di ricorrenze religiose o di particolari eventi individuali o collettivi, oltre ai giorni naturalmente impegnati nel lavoro e negli affari¹.

Nell'universo delle aggregazioni sociali che perseguono una tale finalità e fra quelle che hanno operato in Siena, e continuano ancora oggi a manifestare una presenza attiva nella città, incidendo significativamente sulle sue dinamiche culturali, vogliamo porre l'attenzione sull'Accademia dei Rozzi, denominata, in origine, Congrega dei Rozzi².

Quel sodalizio nasce "ufficialmente" in Siena il primo ottobre del 1531, allorché dodici artigiani, provenienti dalla campagna o da famiglie recentemente trasferitesi in città, legati da profonda amicizia, di età compresa fra i 20 ed i 30 anni, si riuniscono per deciderne il nome, l'insegna: l'albero della suvera (sughera) con quattro rami secchi intrecciati a rappresentare le quattro stagioni dell'anno con alla base il "polloncello", cioè il "nuovo che rinasce", il motto nel cartiglio: "chi qui soggiorna acquista quel che perde", il modello organizzativo e le regole di comportamento, il tutto ordinato nei primi *Capitoli*³.

il rustico e lo zotico; talvolta anche semplice e schietto" (G. Devoto – G.C. Oli, *Grande dizionario della lingua italiana*), come lo erano i giovani che dettero vita alla Congrega.

³ Il motto della Congrega, vuol significare che chi entra nel sodalizio assume il titolo di rozzo, ma perde, frequentandolo, ogni traccia di ignoranza e di pressapochismo. I fondatori della Congrega furono: Stefano d'Anselmo, intagliatore; Bartolomeo di Francesco, Ventura di Niccolò e Girolamo di Giovanni Pacchiarotti, pittori; Marco Antonio di Giovan-

Il nostro sodalizio, tuttavia, è attivo anche negli anni che precedono l'ufficialità della sua costituzione in Congrega, tant'è che "i dodici amici sono considerati successori dei comici senesi che [già nel 1513] recitavano in Roma alla corte di Leone X le rusticali commedie, [i quali] desiderosi d'ingentilirsi cogli ameni esercizi letterari e drammatici iniziarono la Congrega dei Rozzi e ne dettarono i primi statuti"⁴.

Il recitare e il fare musica sembra proprio connaturale con la cultura senese del Cinquecento, e ciò è dimostrato dalla numerosità delle Congreghe e delle Accademie attive in città; pertanto, il senese, fin da quel tempo, ha la possibilità di partecipare non solo a Congregazioni religiose o a Compagnie laicali, ma anche a micro-aggregazioni che avevano nell'organizzazione e nella partecipazione a "veglie festaiole", il loro primario obiettivo⁵.

Tali continui consensi per l'attività svolta, supportata dalla graduale trasformazione del genere letterario delle composizioni via via re-

alizzate verso tonalità arcaiche e mitologiche, con la ricerca di uno stile poetico più raffinato, ma anche con il cambiamento del corpo associativo, non più strettamente artigianale, perché si sarebbe gradatamente composto di borghesi delle classi medio-alte, a convincere i Rozzi a modificare in Accademia la denominazione del loro sodalizio, lasciando per sempre quella di Congrega che li aveva accompagnati per più di un secolo. Tale evento avvenne con la nuova stesura dei *Capitoli*, varata nel 1690, ed il formale riconoscimento della trasformazione in Accademia da parte di Cosimo III de' Medici, avvenuto il 28 dicembre di quell'anno.

Negative vicende politico-istituzionali, disfatte militari, crisi economiche e finanziarie hanno colpito la comunità senese nei secoli successivi a quel fatidico 1690, non ultima il rovinoso terremoto del 1798, ma l'Accademia dei Rozzi, pur con alterne vicende e vivacità, ha continuato ad essere elemento caratteristico e caratterizzante della cultura della città di Siena fino ai nostri giorni⁶.

ni, ligrittieri, ossia tessitore di panni di lino; Alessandro di Donato, spadaio; Angelo Cenni e Agnolotto di Giovanni, maniscalchi; Bartolomeo del Milanino, sellaio; Anton Maria di Francesco da Siena, cartaio; Bartolomeo di Sigismondo, tessitore e Scipione, trombettone del Duca di Amalfi.

⁴ *Siena a teatro*, p. 58, riportato da Marzia Pieri, *I "pre-Rozzi": questi fantasmi, in Dalla Congrega all'Accademia*, p. 26, Accademia dei Rozzi, Siena 2013. I *pre-Rozzi*, o *antecessori dei Rozzi* sono gli autori/attori attivi prima che venissero ufficializzati i *Capitoli* della Congrega.

⁵ Il desiderio, quasi il bisogno, di unirsi in sodalizi era diffusissimo in città e, in effetti, nell'anno in cui si costituiva formalmente la Congrega dei Rozzi erano attive in Siena numerose Congregazioni religiose, i cui aderenti, allora come ai nostri giorni, obbligati con voti perpetui o temporanei alla castità, alla povertà ed all'obbedienza, vivevano la vita fraterna in comunità e in separazione dal mondo, con modalità che si addicevano all'indole ed alle finalità di ogni singolo istituto (can. 607 § 2 e 3).

⁶ Il 26 maggio del 1798, alle ore 13 e dieci minuti (alle ore una e 1/6 pomeridiane si trova scritto in una registrazione di spesa effettuata il 23 giugno nel *Libro Cassa* dell'Accademia), la città di Siena fu colpita da una violenta scossa di terremoto, di intensità pari a 8,5 gradi della scala Mercalli, che provocò non pochi danni alle abitazioni ed agli edifici più importanti della città, fra i quali la chiesa di S. Domenico, quelle di S. Agostino e di S. Cristoforo ed il Duomo e molte torri signorili. Cfr.: Gennari, M. *L'orribil scossa della vigilia di Pentecoste: Siena e il terremoto del 1798*, Il Leccio, Monteriggioni 2005 e Ambrogio Soldani, *Relazione del terremoto accaduto in Siena il dì 26 maggio 1798*. Anche il palazzo

della sede dei Rozzi subì dei danni in conseguenza dell'evento tellurico. Per quel motivo, nel *Libro Cassa* dell'Accademia si trova registrato, in data 23 giugno, il pagamento di 2 lire, 6 soldi e 8 denari ad un architetto fiorentino, Giuseppe del Rosso, *per la memoria dei resarcimenti da farsi alla Fabbrica della nostra Accademia per i danni sofferti nella scossa di terremoto*. In conseguenza di ciò, il Camarlingo registra, in data 28 luglio, il pagamento di 10 lire a favore del *Sig.re Francesco Paccagnini pittore per aver dipinto diversi arabeschi nella Sala danneggiati dal terremoto*, mentre il 4 agosto furono pagate 140 lire al *m.o Gregorio Cecchini muratore per diversi resarcimenti fatti nella Sala, ed altre stanze della nostra Accademia per i danni cagionati dal terremoto*.

Fra le memorie che rammentano quell'evento riportiamo lo stralcio di una lettera indirizzata all'Arcivescovo di Siena, Antonio Felice Chigi-Zondadari, dal Priore della Contrada di Valdimontone, Niccolò Mori, il 20 aprile 1818, per descrivere i gravi danni arrecati dal terremoto alla chiesa di S. Leonardo, oratorio della stessa Contrada. Il Priore, infatti, così scriveva: *l'Oratorio stesso ha potuto appena sussistere quanto alla manutenzione dei muri e dei tetti, ma disadorno e senza decenza, salvo quel poco che (trattandosi di fabbrica non propria) han procurato introdurre gli abitatori della Contrada; sebbene al presente v'è anche di peggio: i tetti son guasti, i travi s'infradiciano, vanno a deteriorare fin le muraglie, nè v'è proprietario che vi provveda*

Giuseppe Catturi e Paolo Piochi, *Le Compagnie laicali a Siena – Gli storici legami fra la Confraternita della SS. Trinità e la Contrada di Valdimontone*, Edizioni Cantagalli, Siena, ottobre 2016.

*Il 7 aprile 1817 si inaugura il Nuovo Teatro:
Vicende costruttive*

Fare teatro, sicuramente in modo intenso e generalmente apprezzato dal pubblico, è sempre stata una prerogativa dei Rozzi fin dalla loro fondazione come Congrega (o Compagnia), avvenuta, come sappiamo, il primo ottobre del 1531 e codificata con la stesura dei Capitoli, redatti solo qualche giorno più tardi⁷.

Presentare lavori teatrali, almeno in origine composti dagli stessi congregati, utilizzando ambienti messi a loro disposizione, fu attività rigorosamente mantenuta con la trasformazione del sodalizio in Accademia, avvenuta nel 1690⁸. Dal XVIII secolo, tuttavia, ed in modo particolare dal XIX secolo, quando poterono usare il proprio teatro, su iniziativa dei Rozzi furono presentate al pubblico senese, da compagnie teatrali extra-cittadine, opere di autori non locali, per giungere, con la medesima e costante passione e dedizione, a proporre, fino ai nostri giorni, opere teatrali di innegabile successo.

Con il trascorrere del tempo, i temi trattati dai commedianti, talvolta improvvisati, variarono in modo significativo: dagli iniziali e malcelati lazzi e sberleffi, rivolti al potere politico del momento, anche se mascherati in vicende

popolari e contadine, si passò negli anni, con gradualità, a denunciare vizi e decadenze della classe borghese, fino alla rappresentazione di opere composte da autori certamente importanti, come Vittorio Alfieri e Luca Goldoni⁹.

Dobbiamo riconoscere che per i senesi lo spettacolo teatrale, sia che si rappresentassero lavori di prosa, operette, farse, oppure opere liriche o spettacoli più popolari, come esercizi ginnico-equestri, marionette, etc., è stato un ricorrente svago ed un apprezzato divertimento durante un lungo arco temporale, almeno dalla metà del XVI fino a quella del XIX secolo¹⁰.

L'interesse per il teatro, tuttavia, non è stata caratteristica dei soli abitanti di Siena, poiché almeno per tutto il Settecento ed oltre, fino all'Unità del nostro Paese, ogni cittadina, quasi ogni paese della Provincia si vantava di avere ambienti ed esperienze sceniche¹¹.

In verità, tutte le Accademie, sicuramente quelle attive in Siena, sono state luoghi di incontri di cultura e di svago, tanto che i Rozzi si sono sempre distinti anche per le opportunità di divertimento che venivano offerte ai soci ed a coloro che potevano accedere agli ambienti accademici.

Oltre a dedicarsi ad organizzare, ininterrottamente, rappresentazioni teatrali, nelle stanze

⁷ Non si può parlare dell'Accademia dei Rozzi, se non si è consapevoli dell'importanza acquisita dall'antico sodalizio senese nella storia del teatro e nella società italiana del Cinquecento. Questo è l'*incipit* con il quale Ettore Pellegrini presenta i suoi *Cinque secoli all'ombra della sughera*, e che giustifica appieno il nostro breve *excursus* storico.

⁸ Il 28 dicembre del 1690, per decisione del Granduca Cosimo III de' Medici, i Rozzi poterono fregiarsi del titolo di Accademia.

⁹ Dell'Alfieri ricordiamo, fra le numerose altre, la presentazione sulle scene rozziane di *Il Polinice* (24 ottobre 1817), di *Merope* (2 luglio 1818; 2 ottobre 1841), di *Eteocle e Polinice* (4 febbraio 1824), di *Saul* (9 luglio 1826; 4 febbraio 1831), per giungere all'*Oreste* (11 marzo 1831; 16 febbraio 1832; 11 aprile 1834), ad *Agamennone* (20 gennaio 1832) e ad *Antigone* (11 aprile 1834).

L'Alfieri ama Siena tanto che alla prima rappresentazione del Saul al teatro del Collegio Tolomei, nel febbraio del 1793, lo stesso Alfieri interviene personalmente sulla scena nelle vesti del protagonista.

Anche se nei teatri senesi si rappresentarono, con frequenza, opere di quel grande drammaturgo, grande fu l'amore per il Saloncino, tanto che l'autore ebbe a dichiarare: *Ma il campo delle mie glorie/ è il Saloncino dove si fan le belle*

recitone/ Quasi cantar s'udisse il perellino.

Citato da E. Jacona, *Siena tra Melpomene e Talia, Storie di teatri e teatranti*, p.60.

¹⁰ Ancora oggi, durante l'anno, si svolge una significativa ed interessante attività nei teatri senesi dei Rozzi, dei Rinnovati e quello del Costone. Quest'ultimo, per iniziativa del sacerdote Nazareno Orlandi, ha iniziato la propria attività durante il carnevale del 1912.

¹¹ "Segno di questa diffusione, la documentazione archivistica afferente al 1761 testimonia ad esempio la presenza in trentacinque comunità del territorio di sei accademie ufficialmente costituite e di almeno altre quattro presumibili, il possesso da parte di diciannove comunità di un teatro pubblico e l'esistenza in due casi di uno provato, l'uso nella maggior parte dei casi di "case particolari", sorta di spazio privato adibito momentaneamente a luogo di spettacolo". E. Jacona, *Siena tra Melpomene e Talia*, p. 10.

L'attività teatrale fu veicolo di idee di indubbia rilevanza che il potere politico-amministrativo riconosceva particolarmente pericoloso. Per questo motivo il Granduca Pietro Leopoldo, nel 1780, emanò un ordine con il quale ridusse significativamente la diffusione dei teatri in Toscana e soprattutto ne limitò l'attività "nel solo tempo di carnevale".

dell'Accademia, infatti, si poteva giocare a carte, oppure a biliardo o partecipare alle fastose feste da ballo che venivano organizzate, soprattutto nel periodo carnevalesco¹².

Il teatro di prosa, con le sue commedie e tragedie, e quanto di diverso si poteva animare sulla scena: burlette di marionette, musica, giochi di corda o di equilibrio, etc., è, tuttavia, il motivo forte ed originario dell'esistenza e della sopravvivenza nel tempo dei Rozzi, tanto che dalla fine del '600 quelle esibizioni, lasciati i ridotti delle botteghe artigianali dei fondatori od i vicoli e le piazze rionali, in cui avvenivano le recite "nei giorni di carnevale o di feste o di fiere o come che sia di concorso di popolo"¹³, iniziarono a svolgersi in ambienti più consoni a tale attività.

Le loro rappresentazioni teatrali, infatti, si tennero nel cosiddetto *Saloncino*, nato come fastoso spazio scenico di corte sotto gli auspici del principe Mattias Medici, Governatore di Siena¹⁴.

Proprio ai Rozzi venne assegnata la gestione di quel teatro, dal 1690 al 1778, inaugurando-

lo, nel 1691, con l'opera musicale *L'onestà degli amori* di Alessandro Scarlatti (1660-1725), ma che, a loro spese, dovettero restaurare ed abbellire più volte¹⁵.

Nel 1777, tuttavia, gli Accademici abbandonarono definitivamente l'uso di quel locale, la cui gestione, di seguito, fu attribuita alla Compagnia Comica Senese, la quale vi operò fino al 1815, allorché il teatro fu riconvertito in deposito di oggetti mortuari dell'Opera Metropolitana¹⁶.

I Rozzi, comunque, da tempo avevano iniziato a riflettere sulla necessità di disporre di un proprio teatro; tant'è che si ha traccia di una discussione su tale argomento avvenuta nel Consiglio degli Officiali dell'Accademia e che il verbale di quella riunione, tenutasi il 17 dicembre 1752, riporta fedelmente, ma i tempi non erano ancora maturi per la effettiva realizzazione di un progetto così impegnativo.

Di lì a pochi anni, tuttavia, l'Accademia, superando le naturali preoccupazioni tecnico-finanziarie, avviò la procedura di costruzione di un proprio nuovo teatro con la richiesta di

¹² Su tale argomento si veda, in dettaglio, di G. Catturi, *I Rozzi al filtro dei conti* (1770 – 1802), in "Accademia dei Rozzi", Anno XXV/1, 2018, n. 48.

¹³ C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi in Siena nel secolo XVI*, Firenze 1882, p. 79.

¹⁴ Il teatro era ubicato in una navata del Duomo Nuovo (mai terminato), ovvero nelle stanze adiacenti il palazzo reale, oggi sede della Prefettura. In quel periodo, il *Saloncino* non era l'unico teatro senese attivo, poiché operava in città anche il Teatro Grande di proprietà dell'Accademia degli Intronati, da essa acquisito con la cooptazione dell'Accademia dei Filomati, il teatro del Collegio Tolomei, quello della Pallacorda, il teatro privato delle famiglia Bianchi-Bandinelli, quello del conte Del Bonino al Casato di Sotto ed il teatro dell'ex convento del Paradiso, per giungere, in tempi più recenti, al teatro diurno al "Prato della Lizza", fatto costruire nel 1859 dal falegname Francesco Montemaggi.

¹⁵ I Rozzi ottennero in uso il *Saloncino* per concessione del Granduca Cosimo III de' Medici.

¹⁶ Strano disegno del destino; la Compagnia Comica Senese, che sostituì l'Accademia nella gestione del *Saloncino*, era composta interamente da artigiani, così come l'originaria Congrega dei Rozzi. Si suppone che l'abbandono del *Saloncino* da parte dei Rozzi fosse dovuto a problemi di stabilità dell'immobile, ma tale motivazione sembra non plausibile, poiché l'uso di quei locali, in sostituzione dei Rozzi, fu assegnato, appunto, alla Compagnia Comica Senese che vi rappresentò le proprie opere per circa 30 anni. Mario De Gre-

gorio, tuttavia, uno dei ricercatori più attenti ed interessato alle vicende della Congrega/Accademia dei Rozzi, condivide quella motivazione. Egli scrive, infatti, che "a causa dei troppo alti costi di gestione dell'attività teatrale e di manutenzione ordinaria di una struttura che già verso la metà del secolo XVIII, nonostante l'accorta sorveglianza dei Rozzi, aveva messo in mostra rilevanti problemi di statica, inducendo non pochi timori nella cittadinanza e accorate suppliche all'autorità granducale per sostanziali interventi di restauro. M. De Gregorio, *Il Teatro dei Rozzi – Vicende costruttive*, in *Siena a teatro*, Comune di Siena, 2002, p.207. È più verosimile supporre, invece, che l'abbandono del *Saloncino* da parte dei Rozzi sia dipeso dalla loro incapacità di dominare il cambiamento culturale avvenuto nelle proposte teatrali concorrenti ed oramai insistentemente richiesto dalla popolazione, tant'è che dalle tradizionali rappresentazioni che loro offrivano non ne traevano "alcun utile": sicuramente più profittevoli risultavano le feste da ballo ed i veglioni carnevaleschi. Forse è proprio questa la motivazione dello "sfatto" dei Rozzi dal *Saloncino*, da tempo di proprietà dell'Opera Metropolitana. L'Amministrazione di questo ente, infatti, poteva ritenere "non consona" ai suoi principi etici l'attività svolta dai Rozzi, considerata dai più "troppo godereccia", tanto da essere "allontanati" dal *Saloncino*. Dopo alcuni anni dalla cessazione dell'uso teatrale del *Saloncino*, l'Opera Metropolitana destinò quei medesimi locali non più a deposito di oggetti mortuari, ma a museo, conosciuto anche come Museo dell'Opera del Duomo, inaugurando le sale espositive nel 1870.

uno specifico progetto esecutivo rivolto all'architetto Leonardo De' Vegni¹⁷. Quest'ultimo, nel 1777, presentò un suo progetto di teatro di pianta ovale, simile al Nuovo Teatro Regio di Torino, realizzato nel 1740 da Benedetto Alfieri, che prevedeva, fra l'altro, tre ordini di palchi ed un loggione, attraverso la ristrutturazione / trasformazione degli ambienti accademici già esistenti e di alcuni adiacenti da acquisire.

La rappresentazione grafica di quella struttura, almeno per quanto riguarda palchi e loggione, è ancora visibile e disponibile, fortunatamente, presso l'Archivio Storico dei Rozzi. Quell'idea progettuale, tuttavia, fu abbandonata perché ritenuta non realizzabile, date le esistenti strutture edilizie.

In verità, dopo l'abbandono, più o meno forzato, del *Saloncino*, i Rozzi iniziarono a pensare con maggiore vigore alla costruzione di un proprio teatro, tant'è che nel 1778, proprio per dare avvio al progetto De' Vegni e "passare dalle parole ai fatti", acquistarono a tal fine dei locali adiacenti alla loro sede, già di proprietà della soppressa Arte della Lana.

Per tutto il secolo, tuttavia, quell'idea non poté concretizzarsi, proprio per le incertezze e le turbolenze politico-istituzionali scoppiate con veemenza in quel periodo e che interessarono "da vicino" la comunità senese.

D'altra parte, l'impegno finanziario per la realizzazione dell'ambito progetto era del tutto sproporzionato rispetto alle possibilità accademiche, tant'è che, per un motivo o per l'altro, o per entrambi, il progetto rimase nel cassetto

dell'Arcirozzo, senza che i relativi e conseguenti lavori di costruzione e di riadattamento ambientale potessero giungere ad una loro conclusione¹⁸.

L'attività teatrale promossa dai Rozzi, comunque, non si interruppe con la perdita del *Saloncino* e l'impossibilità a percorrere soluzioni innovative ed autonome, anche se furono costretti a ridurre la frequenza.

In effetti, in un primo momento, ovvero dal 1778 al 1804, gli spettacoli offerti dall'Accademia furono presentati nella Sala Grande della propria sede, attrezzata, di volta in volta, secondo le esigenze delle rappresentazioni.

Si comprende facilmente come quella soluzione avesse il carattere della provvisorietà per il forte ed indubbio disagio che essa provocava nei soci-accademici, desiderosi di trascorrere qualche ora in tranquillo riposo, ma anche per il sempre più raro pubblico pagante.

Tant'è che la grande storia teatrale dei Rozzi continuò a svilupparsi utilizzando, dal 1804 al 1816, il teatro della famiglia Bianchi-Bandinelli che inaugurò la ristrutturazione del proprio Palazzo, all'interno del quale si trovava la sala teatrale, proprio nel 1804¹⁹.

La provvisorietà delle soluzioni adottate incise fortemente sulla bontà dell'offerta delle rappresentazioni sceniche e sul loro gradimento da parte di un pubblico sempre più disaffezionato, costringendo il Consiglio dell'Accademia a ritornare più volte sull'argomento relativo alla costruzione di un proprio teatro.

¹⁷ Si parlava e si scriveva di "nuovo" teatro, perché di "nuova" costruzione, ma anche di "ulteriore" teatro cittadino, dal momento che, come abbiamo già evidenziato, in quel periodo di tempo, erano attivi, insieme a quello dei Rinnovati, diversi teatrini, inseriti nei palazzi nobiliari e di facoltose famiglie senesi. I Rozzi, d'altra parte, mai furono proprietari di teatro, fino alla costruzione di uno veramente proprio.

¹⁸ È interessante notare la coincidenza temporale fra l'abbandono del *Saloncino* da parte dei Rozzi e la presentazione del progetto di costruzione del nuovo teatro elaborato dall'architetto De' Vegni. Quella coincidenza temporale fa emergere un'ulteriore possibile causa di tale abbandono. L'Accademia, forse, si sentiva in grado di avviare a soluzione il problema della disponibilità di un proprio teatro, tant'è che il De' Vegni risponde a questa esigenza presentando un suo progetto per la costruzione di quel teatro per i Rozzi così importante e desiderato.

¹⁹ L'ancora oggi bellissimo Palazzo Bianchi-Bandinelli, con i suoi ambienti affrescati dall'Ademollo ed il vasto giardino con due tempietti e tanti alberi ad alto fusto, si trova nella senese Via Roma a due passi da Porta Romana. La sua costruzione fu iniziata nel 1785 e portata a termine, appunto, nel 1804 e subito utilizzata dai Rozzi per le rappresentazioni teatrali che essi organizzavano.

Non si conosce la motivazione della scelta del teatro di Palazzo Bianchi-Bandinelli da parte dell'Accademia de' Rozzi piuttosto che quello di altre famiglie abienti senesi. Possiamo supporre che la scelta fosse dovuta al fatto che quel Palazzo, veramente importante ed imponente, era appartenuto inizialmente a Giulio Bianchi-Bandinelli, Governatore di Siena in età napoleonica. Informazioni tratte da M. Ciampolini, *Il Palazzo Bianchi, Giovanni Bartalucci e alcuni aspetti dell'architettura senese del tardo settecento*, p. 215 e segg., "Bullettino Senese di Storia Patria", Siena 1992.

Tale volontà accademica era oramai di dominio pubblico, tanto che un socio, architetto ed ingegnere, Alessandro Doveri, certamente interessato alla vicenda, scriveva all'Arcirozzo, Girolamo Cannicci, il 9 settembre 1807, lamentandosi che

É nella bocca di tutti che si medita di costruire un Teatro nelle Stanze della nostra Accademia, che già siano state pigliate le misure, cavati, e fatti vedere i disegni, aperti trattati per l'acquisto di stabili che ... si dovrebbero col nuovo Teatro; e si parla, ancora in dettaglio, del Piano fatto per eseguire il Progetto, giungendosi a precisare perfino il prezzo assegnato ai Palchettanti, il modo col quale pagar si dovrà, e molte altre cose, e minute circostanze, che danno l'idea di affare già stabilito, e da effettuarsi quasi a momenti²⁰.

Sta di fatto che nel 1807 è proprio il Doveri a presentare, evidentemente su richiesta dell'Accademia, un suo progetto di costruzione del nuovo teatro, il cui disegno, verosimilmente, trae spunto dalle ipotesi architettoniche già disponibili perché formulate a suo tempo dal De' Vegni.

Ci sembra che la nostra supposizione abbia senso logico, poiché gli ambienti su cui lavorare e le esigenze da soddisfare non sono cambiate nel tempo intercorso fra le presentazioni dei due progetti; eppoi, come noteremo più avanti, i risultati di quegli sforzi professionali risultano identici, poiché, verosimilmente, non si riscontrano significative novità nelle proposte architettoniche presentate.

²⁰ Alessandro Doveri fu iscritto all'Accademia dei Rozzi dal 18 aprile 1807. Si noti che il Doveri, nei documenti che egli elabora e sottoscrive, si qualifica talvolta "Architetto", talaltra "Ingegnere", oppure "Architetto ed Ingegnere", puntualizzando, ci sembra con una nota di personale soddisfazione, le proprie qualità professionali che sommano le conoscenze architettoniche a quelle ingegneristiche.

Nei disegni dei tre ordini dei palchi, con l'indicazione per ciascuno di essi del relativo proprietario, che il Doveri effettua in relazione al suo progetto di costruzione del nuovo teatro, del 1812, egli si firma, infatti, "Ingegnere".

Ci pare, tuttavia, che quei disegni, fortunatamente conservati nell'Archivio Storico dell'Accademia, non abbiano

La seconda iniziativa, tuttavia, sembrava avviata nel giusto verso, tanto che il Doveri accompagnava la presentazione del disegno progettuale con una perizia dei lavori da eseguire²¹. Della presentazione di quei documenti, cioè del disegno del nuovo teatro e della correlata perizia dei lavori, siamo certi, perché, il 2 marzo 1808, il Doveri scrive all'Arcirozzo per integrare, con ulteriori due voci di spesa, la perizia a suo tempo presentata. Egli, infatti, scrive che:

In aumento della Perizia da me fatta sul disegno del nuovo Teatro da farsi nella nostra Accademia debbo aggiungere due spese quella cioè di un Capo Maestro Muratore che soprintenda alla buona e soda esecuzione dei Lavori[...]

al quale dovrebbe spettare

una provvisione mensile di Lire setanta, provvisione già usata in altre fabbriche come quella del Refugio, e simili, onde nell'ipotesi di un Anno di Lavoro questa spesa ascenderà a Lire ottocento-quaranta.

Rispetto all'opera mia d'Architetto avuto riguardo alla qualità di Accademico mi contento di Scudi Trecento con patto però che le spese vive occorsemi nella Formazione della Pianta, e disegni mi sieno rimborsate, obbligandomi di non abbandonare il Lavoro fino alla sua ultimazione, sicché l'aumento all'indicata Perizia potrà calcolarsi in altri Scudi quattrocentoventi²².

valenza architettonica, ma piuttosto siano stati di supporto all'attività dei Palchettanti per memorizzare e documentare la proprietà dei palchi posti nei vari ordini.

Altre volte si firma Architetto, come nella "Nota sintetica" delle spese da sostenere per la costruzione del nuovo teatro che analizzeremo nei successivi paragrafi.

²¹ Di tale progetto, comunque, non è rimasta traccia documentale.

²² Il Doveri sembra voglia attutire l'impatto negativo delle ulteriori spese che si dovranno sostenere nella costruzione del nuovo Teatro, dichiarando, al termine della sua lettera, che quando saranno stabiliti i prezzi per i Palchi, *io ne acquisterò uno per mio uso, da compensarsi col mio onorario d'Architetto*.

Sembra naturale, pertanto, che il progetto Doveri abbia ottenuto dall'Accademia un primo favorevole accoglimento, ma ben presto fu anch'esso abbandonato per i lavori troppo invasivi sugli ambienti della sede sociale che avrebbe visto paralizzata, quasi completamente, la propria attività²³.

Fu così aperto, anche se implicitamente, una specie di concorso di idee per la presentazione di innovativi progetti di costruzione dell'ormai annoso problema del teatro dei Rozzi ed alcuni architetti risposero con sollecitudine alla realizzazione dell'idea.

Il Consiglio degli Officiali, infatti, nella riunione del 1° agosto 1812, si dedicò alla valutazione del progetto per la costruzione del nuovo teatro elaborato da un certo architetto Sig. Maire.

Dopo una prima discussione che portò ad un giudizio negativo sul progetto presentato furono richieste all'architetto alcune modifiche progettuali che non trovarono, comunque, l'approvazione del Consiglio ed il suo progetto fu definitivamente abbandonato.

Successivamente, lo stesso Consiglio si occupò di un progetto "anonimo", ma presentato dal consigliere Stefano Pavolini. La presentazione dell'elaborato architettonico, tuttavia, fu ritenuta "non appropriata" e, pertanto, la decisione consiliare fu negativa ed il progetto rigettato.

Non così per quello presentato, nello stesso anno, dal socio-architetto Alessandro Doveri, il quale, ammaestrato dall'insuccesso del 1807, vide approvata, con piena soddisfazione del Consiglio, la propria fatica progettuale.

Il secondo e definitivo progetto presentato dal Doveri, sul quale si accentrarono i voti favorevoli dei componenti del Collegio degli

Officiali, infatti, non stravolgeva i già esistenti ambienti accademici, ma prevedeva l'acquisizione e l'utilizzo di alcuni immobili adiacenti alla sede, rendendo così possibile l'uso di ampi spazi senza compromettere la tradizionale attività dell'Accademia, anzi favorendone l'ampliamento.

Senza voler sminuire minimamente l'importanza e la validità della scelta caduta sul progetto del Doveri, possiamo pensare che la sua vittoria sia dovuta, oltre che alla superiore bontà del progetto che egli presentò alla valutazione del Collegio accademico, rispetto a quelli dei concorrenti, anche all'atteggiamento di intima disponibilità assunto dai componenti del Collegio medesimo nei suoi confronti, per la circostanza che egli era socio, da tempo, dell'Accademia medesima.

Il Consiglio, con la definitiva approvazione del progetto di costruzione del nuovo teatro, provvedeva, nel contempo, a nominare una Commissione, composta da sei soci accademici, con il compito di individuare le fonti dei mezzi finanziari da porre a supporto della realizzazione dell'iniziativa progettuale.

La Commissione, inizialmente, era composta da Alfonso Staderini, Francesco Benocci, Domenico Franceschini, Giuseppe Zamperini, Curzio Faleri (sostituito quasi subito dopo la nomina, da Giuseppe Alessandri) e Angelo Mensini.

I lavori, purtroppo, anche se iniziati, non proseguirono spediti, poiché, nel 1815, il sindaco della città, Giulio Bianchi, invitò perentoriamente l'Accademia a terminare i lavori. Così, l'anno successivo, il 1816, il Consiglio degli Officiali verbalizza, in data 25 gennaio 1816, l'invito/ordine ai Palchettanti, che nel frattempo si erano costituiti in Sezione Speciale della stessa Accademia²⁴, di iniziare i lavori, i quali, in verità, procedettero velocemente, tan-

²³ Questa è la motivazione dell'abbandono del progetto Doveri ritenuta la più plausibile, ma si potrebbe aggiungere anche un'altra causa ancor più stringente e cioè che non fossero chiare e ben individuate le fonti di risorse finanziarie a supporto dell'esecuzione del progetto, sicuramente

molto impegnativo.

²⁴ I Palchettanti erano i soci accademici che si impegnavano all'acquisto e all'uso di un palco del costruendo teatro e che, in quanto tali, componevano la Sezione Teatrale dei Rozzi, autonomamente organizzata rispetto all'Accademia.

to che il 7 aprile del 1817 il nuovo Teatro dei Rozzi fu *aperto con grande illuminazione, e Festa da Ballo*²⁵.

La deliberazione consiliare di cui abbiamo appena scritto, nel rivolgersi ai Palchettanti, impone, effettivamente, di “iniziare i lavori”. È chiaro che non si tratta di un loro vero e proprio “inizio”, poiché non sarebbe stato possibile in un solo anno, allora come oggi, terminare la costruzione di un’opera così impegnativa.

Tutta la vicenda relativa alla costruzione del teatro dei Rozzi ci sembra che si svolga con un andamento che potremmo definire di “stop and go”, nel senso che, probabilmente, con il passare del tempo e dei progetti, si avviano delle opere che non vengono mai terminate; così, ogni qual volta i lavori vengono ripresi è come un “nuovo” inizio e le delibere consiliari provvedono, di volta in volta, a legittimare, implicitamente, i lavori eseguiti.

È evidente che con l’andare del tempo, furono eseguiti alcuni interventi sugli edifici disponibili che permisero ai Palchettanti di terminare i lavori di costruzione del nuovo Teatro in un solo anno dall’ingiunzione accademica di “iniziare” i lavori.

In definitiva, gli ambienti in cui si è svolta l’attività teatrale dei Rozzi, dalla loro origine e fino ai giorni nostri, risultano i seguenti:

1531 – 1690	i ridotti delle botteghe artigianali dei fondatori, ma anche i vicoli e le piazze cittadine;
1690 – 1778	il Saloncino mediceo;
1778 – 1804	la Sala Grande della sede accademica;
1804 – 1816	il teatrino di Palazzo Bianchi-Bandinelli;
dal 1817	il proprio Nuovo Teatro, con ingresso da Piazza S. Pellegrino – oggi Piazza Indipendenza.

Altrettanto interessante ci sembra la cronistoria delle iniziative progettuali che hanno per oggetto la costruzione del teatro dei Rozzi. Con essa si testimonia il costante desiderio del Corpo Accademico, il quale, giustamente, ritiene la costruzione dei ripetuti usi di ambienti fuori sede destinati alla promozione ed allo svolgimento dell’attività teatrale solo soluzioni temporanee e non consone al decoro cittadino, ma soprattutto alla propria storia.

Tale cronistoria si caratterizza per le “effettive” presentazioni, al vaglio collegiale, di progetti relativi alla costruzione di un nuovo teatro che sono avvenute negli anni riportati di seguito. Dobbiamo rammentare, tuttavia, che l’Accademia manifesta la volontà di disporre di un proprio teatro almeno dal 1725.

In definitiva, gli anni che cadenzano la storia progettuale del nuovo Teatro dei Rozzi risultano i seguenti:

1777	progetto redatto da Leonardo De’ Vegni. Tale presentazione non attiva alcuna realizzazione edilizia, ma si ha traccia dei relativi disegni, uno dei quali si riferisce agli ordini dei palchi ed al loggione, ancora depositato nell’Archivio Storico dei Rozzi;
1807	i ridotti delle botteghe artigianali dei fondatori, ma anche i vicoli e le piazze cittadine;
1812	il Saloncino mediceo;
1812	la Sala Grande della sede accademica;
1816	il teatrino di Palazzo Bianchi-Bandinelli;
1817 (7 aprile)	il proprio Nuovo Teatro, con ingresso da Piazza S. Pellegrino – oggi Piazza Indipendenza.

²⁵ Quasi a celebrare il decennale d’iscrizione all’Accademia del suo progettista, il quale, proprio nel 1817, fu nominato architetto dello scrittoio delle regie fabbriche della città e del compartimento senese. Alla costruzione del teatro contribuirono maestranze locali: il muratore Felicetti e il falegname Bonelli. Alla parte decorativa vennero chiamati lo stuccatore luganese Pietro Rossi e il livornese Vincenzo Dei, affermato pittore e professore di Ornato nell’appena inaugurato Istituto

di Belle Arti di Siena. Lo scenografo bergamasco Giuseppe Marchesi venne incaricato della decorazione del quarto ed ultimo ordine di palchi e della realizzazione delle scene. Informazioni tratte da *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico. I: Siena e provincia*, a cura di E. Garbero Zorzi e L. Zangheri, Roma 1990, e riportate da M. De Gregorio, *Il Teatro dei Rozzi – Vicende costruttive*, p. 208.

Un arco di tempo quarantennale è periodo decisamente lungo per la realizzazione di qualunque progetto edilizio di iniziativa privata, ma dobbiamo considerare le difficoltà nel reperire le ingenti risorse finanziarie a supporto di quella iniziativa e soprattutto il dover far fronte a rovesciamenti politico-istituzionali di rilevante importanza che incisero a fondo la comunità cittadina senese e ogni sua aggregazione sociale.

Del resto, la costruzione di un gioiello teatrale, quale oggi possiamo ammirare e godere, ha ben richiesto tutto quel tempo gestionale.

Descrizione della Pianta Generale

All'inizio del XIX secolo, i Rozzi si convinsero che i tempi erano maturi per la costruzione di un proprio teatro e dettero avvio alle iniziative necessarie per la realizzazione del progetto. Si erano individuate, infatti, con sufficiente chiarezza, le fonti finanziarie a supporto del progetto ed anche la situazione politico-istituzionale, diventata oramai tranquilla, rendeva più facile la realizzazione di un'opera così impegnativa²⁶.

Da tempo, oramai, l'Accademia aveva abbandonato il Saloncino ed erano a tutti note le difficoltà logistico-operative di rappresentare opere teatrali in una pur sempre angusta sala della propria sede o, successivamente, nel teatrino di palazzo Bianchi-Bandinelli. Le conseguenze di una tale situazione di assoluta precarietà erano i continui e negativi ritorni economici delle rappresentazioni teatrali pre-

sentate e, soprattutto, il mancato gradimento del pubblico che rendeva scarse le presenze agli spettacoli offerti.

Le perdite di natura economica subite dai Rozzi nelle stagioni teatrali proposte in quegli anni dipendevano, evidentemente, dal debole interesse del pubblico senese per le vicende rappresentate sulla scena²⁷. Si poteva ritenere che quello scarso interesse fosse dovuto alle sale, troppo anguste, in cui si effettuavano le rappresentazioni, ma, probabilmente, come abbiamo già notato, la motivazione vera degli insuccessi era dovuta al genere di quelle medesime rappresentazioni che non incontravano più l'orientamento culturale dei senesi, decisamente cambiato.

D'altra parte, solo con un teatro di proprietà si poteva disporre di capienza, di flessibilità e di certezze programmatiche, impossibili da godere e da realizzare, andando a richiedere la disponibilità di ambienti e palcoscenici altrui.

Dopo una quarantennale vicenda progettuale, nel 1812, finalmente, l'architetto/ingegnere Alessandro Doveri può gioire dell'approvazione accademica del suo progetto per la costruzione del nuovo teatro²⁸.

Il professionista, naturalmente, presentò alla valutazione del Collegio il disegno della "Pianta Generale del nuovo Teatro dei Rozzi" che era pensato nella tradizionale forma del ferro di cavallo, corredandolo dal computo metrico ed estimativo della previsione dei singoli

²⁶ Veniva restaurato il potere granducale dopo che la dominazione francese si era conclusa.

²⁷ È evidente che i senesi mostravano un maggiore gradimento per le produzioni artistiche presentate nei concorrenti teatri cittadini.

²⁸ Il Doveri si poteva considerare quasi l'architetto dell'Accademia, poiché, in tempi diversi, ma soprattutto nel 1836, gli furono commissionati progetti di ristrutturazione della sede accademica con particolare riferimento al teatro che aveva già mostrato palesi lacune strutturali e logistiche: "fra l'altro la bocca d'opera troppo bassa, i sistemi contro di incendi e per l'illuminazione delle quinte chiaramente inadeguati, il tetto già in parte pericolante". M. De Gregorio, *Il Teatro dei Rozzi – Vicende costruttive*, p. 213.

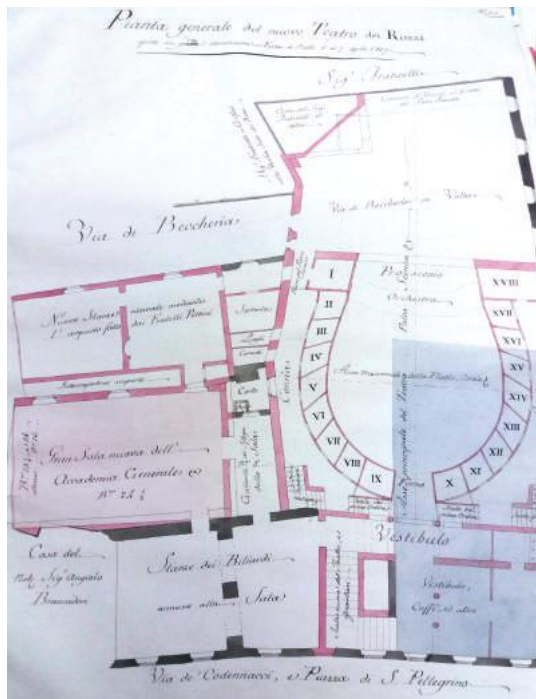
D'altra parte, è abbastanza logico richiedere ad un tecnico di intervenire nella ristrutturazione di un'opera da lui eseguita, qualora si riscontrino difetti nella costruzione dell'opera medesima. Nel nostro caso sono passati 20 anni dal

termine dei lavori di costruzione del teatro, ma alcune lacune edili ed impiantistiche, verosimilmente, furono subito notate fin dall'inizio dell'utilizzo del teatro medesimo.

In verità, la struttura teatrale si mostrò immediatamente inadeguata alle esigenze della cittadinanza senese e già nel 1823, sulla base di un ulteriore progetto del Doveri, furono creati otto nuovi palchi e fu prolungata la platea con l'arretramento dell'orchestra e l'accorciamento del palcoscenico. Il Doveri, del resto, era professionista molto noto in Siena, tanto che nel 1833, la Compagnia di Sant'Antonio, ottenuta la trasformazione in Confraternita di Misericordia, risistemava la propria sede e faceva costruire, su suo progetto, il nuovo cimitero nell'area dell'ex convento olivetano, posto fuori Porta Tufi ed inaugurato il 24 settembre 1843. G. Catturi – P. Piochi, *Le compagnie laicali a Siena – Gli storici legami fra la Confraternita della SS. Trinità e la Contrada di Valdimontone*, Edizioni Cantagalli, Siena 2016, p. 43.

lavori e delle correlate spese (un vero e proprio “capitolato”) da sostenere per la realizzazione dell’opera²⁹.

Il disegno della “Pianta Generale”, di cui riportiamo l’immagine:



3. Pianta Generale del Nuovo Teatro dei Rozzi.

è disponibile presso l’Archivio Storico dell’Accademia.

I dettagli che possono essere osservati nella sua rappresentazione grafica permettono di fare alcune riflessioni che riteniamo interessanti³⁰.

La prima osservazione riguarda il momento dell’effettiva redazione della “Pianta Generale”, poiché quella consultabile riporta, immediatamente sotto la denominazione del documento, *Pianta generale del nuovo Teatro dei Rozzi*, la dizione: *aperto con grande illuminazione, e Festa da Ballo il dì 7 aprile 1817*

come evidenziato dal particolare che segue:



4. Dettaglio dalla Pianta Generale del Nuovo Teatro dei Rozzi.

Se la “Pianta Generale” fosse stata disegnata al momento della presentazione al Collegio degli Officiali del progetto di costruzione del nuovo teatro, il Doveri non poteva conoscere il giorno esatto dell’inaugurazione del teatro medesimo e d’altra parte, quest’ultima indicazione non sembra aggiunta manualmente, in epoca successiva, a quella della redazione del documento, se la riteniamo effettuata al momento della presentazione del progetto. Siamo dell’opinione, pertanto, che quel disegno, verosimilmente conforme all’originale, sia stato redatto solo dopo l’avvio dell’attività nel teatro appena costruito, quasi a documentare visivamente la complessità dei lavori effettuati.

È da ritenere possibile ogni altra supposizione sulla discrasia temporale del documento che stiamo analizzando, fra l’esecuzione dell’opera e la redazione del disegno, il quale, tuttavia, costituisce la base per le nostre successive annotazioni.

Da quel documento possiamo facilmente osservare come il complesso degli ambienti che costituiscono il sistema teatro si affianchi all’esistente sede sociale, la quale, con gli immobili adiacenti da tempo acquistati, vede significativamente ampliati i locali destinati alle proprie attività accademiche.

Si notano, infatti, una “Gran Sala nuova dell’Accademia Generale (con, in evidenza, le sue dimensioni espresse in Braccia fiorentine: larghezza, B. 13 e 1/2; altezza, B. 16 e lunghezza, B. 24 e 1/2)”, le “Stanze dei Biliardi annesse alla Sala” e le “Nuove Stanze ricavate mediante l’acquisto fatto dai Fratelli Pettini”.

²⁹ L’architetto, verosimilmente, avrà elaborato anche dei disegni di dettaglio, soprattutto per quanto concerne la verticalità della struttura teatrale, gli arredi e gli impianti a corredo del teatro medesimo, ma tali documenti non sono rintracciabili in Archivio, perché perduti a seguito delle vicende politico-istituzionali cittadine e di quelle organizzative dell’Accademia. L’unità di misura della scala impiegata dall’architetto Doveri nel disegnare la “Pianta Generale” del

nuovo teatro fu il braccio fiorentino, corrispondente a cm 58,36. Si trattava dell’unità di misura tardomedioevale adottata, prevalentemente, nella vendita dei panni, ma non solo, come si rileva dal documento che stiamo analizzando.

³⁰ Se pensiamo alle tecniche grafiche allora disponibili, possiamo convenire che la “Pianta Generale” del nuovo Teatro è magistralmente disegnata ed intellegibile sia nei particolari costruttivi che nelle destinazioni d’uso dei locali.

I nuovi ambienti accademici e il complesso di quelli attinenti il nuovo teatro, interessati dalla riconversione e dalla ristrutturazione dei locali recentemente acquistati dai Rozzi, si estendevano da Via de' Codenacci – oggi Via delle Terme – e Piazza di S. Pellegrino – oggi Piazza Indipendenza – fino a Via Beccheria ed oltre, costeggiando, da una parte (sulla destra di chi guarda il disegno), Via di Diacceto, mentre dall'altra (sulla sinistra) confinavano con le private proprietà del Nob. Sig. Angiolo Brancadori e del Sig. Cancelliere Giuseppe Pavolini.

Oltre Via di Beccheria, superata con la costruzione di una volta, la proprietà accademica confinava con quella del Sig. Fraticelli, ma anche con la proprietà che lo stesso Fraticelli vantava insieme al Sig. Grifoni, con una corte di uso comune, nonché con la Vecchia Sala dei Rozzi.

Soffermandosi, in particolare, sulla struttura del teatro che si intendeva costruire o, meglio, che era appena costruita, appaiono immediatamente la completezza e la puntualità del progetto presentato che dimostrano nel Doveri una conoscenza piena ed approfondita delle esigenze derivanti dallo svolgimento dell'attività teatrale, tanto dal lato del pubblico spettatore che da quello degli attori.

Del resto, l'esperienza dei Rozzi nel fare teatro era più che centenaria, cosicché le necessità logistiche che emergevano da quella attività erano ben presenti all'universo dei soci e, quindi, evidentemente, al progettista, anch'egli, come sappiamo, socio accademico.

La costruzione del nuovo teatro, d'altra parte, oltre a sommare esperienze vissute in tempi più o meno lontani rispetto a quell'intervento, doveva rappresentare non solo la storia ultracentenaria dei Rozzi, ma soprattutto la loro importanza culturale nella Siena di inizio XIX secolo e, perché no, la loro forza economica.

Immediatamente alla destra di chi entrava era previsto un ambiente di ristoro, con la possibilità per le persone del pubblico di prendere un caffè e di deliziarsi con qualche pasticcino.

Un lato di quest'ambiente svolgeva la funzione di "primo" *Vestibulo o Stanza dei Pastrani*.

In verità, il *Vestibulo* più importante e magnificamente arredato si trovava al primo piano, raggiungibile utilizzando una scala posta a sinistra dell'ingresso. Quell'ambiente, ampio e comodo, addobbato con preziosi divani posti ai lati della sala, permetteva conversazioni e scambi di opinioni sulle vicende cittadine e nazionali, facilitando il rinnovo ed il consolidamento di relazioni interpersonali fra coloro che intendevano assistere agli spettacoli.

Dal *Vestibulo* principale si entrava nella *Platea*, attraverso un ampio passaggio, denominato, "in gergo", bocca di *Forno*.

I proprietari dei *Palchi* del 1° ordine vi potevano accedere salendo le scale predisposte tanto a destra che a sinistra, rispetto all'entrata, e collocate nella *Corsia* disegnata attorno alla struttura dei *Palchi*.

Per accedere ai *Palchi* degli ordini superiori (2° - 3° ed al *Loggione*) si sarebbero utilizzate apposite scale, poste tanto a destra che a sinistra del *Forno*, previste anch'esse nella *Corsia* attorno ai *Palchi*.

Non mancava il *Palco d'Ispezione* e, soprattutto, il *Palco Imperiale*, finemente addobbato, con accanto la *Stanza Reale dove si fanno anche l'Adunanze*³¹.

I *Palchi* di ogni ordine erano in numero di diciotto, per un totale di cinquantaquattro, mentre il *Loggione* poteva ospitare fino ad un centinaio di spettatori.

Sul fronte della *Platea*, trovavano collocazione, doverosamente, gli spazi per l'*Orchestra* ed il *Proscenio* a livello del primo e del diciottesimo *Palco* del 1° ordine, per poi allargarsi nell'ampio *Palco Scenico*, il quale si estendeva sopra Via di Beccheria, mediante la volta che si sarebbe appositamente costruita, o che risultava già realizzata, e terminava con i *Camerini de' Virtuosi* (i teatranti), posti al di sotto dello stesso *Palco Scenico*, il quale, logicamente, si trovava in posizione sopraelevata rispetto alla *Platea*³².

³¹ Il *Palco d'Ispezione* occupava il n. I del 1° ordine, mentre quello *Imperiale* era previsto nel 2° ordine di *Palchi*, immediatamente sopra il *Forno*. In quest'ultimo ordine di *Palchi* si trovava, al XVIII posto, anche il cosiddetto *Palco della Comune*, mentre quello dell'*Accademia dei Rozzi* era previsto

nel 3° ordine, al di sopra del *Palco Imperiale*.

³² L'uso frequente dei due termini *Palco Scenico* ha portato, con il tempo, a congiungere le due parole ed oggi si scrive, semplicemente, *palcoscenico*. Si tratta di una congiunzione lessicale che nella nostra lingua trova numerosi altri esempi.

La struttura teatrale vera e propria si completava con gli indispensabili ambienti di supporto e di servizio alle rappresentazioni sceniche. Oltre ai *Camerini dei Virtuosi* erano previste, infatti, la *Stanza dei Coristi*, quella cosiddetta d'*Impresa*, oggi si direbbe di Segreteria, la *stanza di polizia per le donne*³³, la *sartoria*, la *stanza dei lumi* ed un *magazzino al quart'Ordine* per il deposito degli attrezzi, degli scenari e dei teloni, ma anche dei trapezi³⁴ e dei cordaggi³⁵.

Stima delle spese di fabbrica

Come abbiamo documentato nei precedenti paragrafi, furono processi piuttosto farraginosi sia la definitiva ed ultima stesura del progetto tecnico-ingegneristico, relativo alla costruzione del teatro ed alla ristrutturazione della sede accademica, attraverso l'ampliamento della vecchia sede con gli adiacenti ambienti recentemente acquistati dall'Accademia medesima, che i correlati passaggi deliberativi nel Consiglio dei Rozzi.

Il secondo progetto del socio-architetto, Alessandro Doveri fu in grado di sopravanzare quello dei concorrenti, superando le suaccennate "turbolenze" procedurali. Il progetto, naturalmente, si componeva tanto dei disegni della costruenda opera che del computo metrico ed estimativo dei lavori che si sarebbero dovuti effettuare per la sua realizzazione.

Il Doveri, verosimilmente, presentò alla valutazione dei Rozzi solo i disegni di come intendeva realizzare il teatro, e solo successivamente, ricevuto l'incarico, aggiunse, con dettaglio minuzioso e puntuale, il computo metrico-estimativo dei lavori da eseguire.

Sta di fatto che quei disegni non sono oggi disponibili, perché dispersi, mentre, fortunatamente, ci è nota la "Pianta Generale del nuovo

Teatro" che l'architetto ebbe modo di redigere dopo l'inaugurazione del teatro medesimo, ma che è logico ritenere identica a quella prevista in origine dal Doveri.

Sulla descrizione della "Pianta Generale" del nuovo teatro ci siamo intrattenuti, con puntuale attenzione, nel precedente paragrafo, ma riteniamo altrettanto interessante analizzare il "capitolato di spesa", vero e proprio budget economico-finanziario, che il Doveri dovette necessariamente predisporre per documentare l'ammontare delle risorse finanziarie necessarie per la costruzione dell'opera.

Del resto, tale documento è ancora oggi corredo necessario e costante di ogni progetto pensato per la realizzazione di qualunque iniziativa, indipendentemente dal committente e dalla loro importanza architettonica od economico-finanziaria.

È, infatti, comportamento responsabile di qualunque ente, individuale o collettivo, prima di prendere qualunque decisione operativa, prevederne i possibili effetti e verificare la disponibilità, immediata o prossima, del montante delle risorse finanziarie sufficienti alla realizzazione della progettata iniziativa.

Si comprende facilmente che per l'Accademia la costruzione del teatro, mediante la ristrutturazione di locali, in parte già esistenti ed altri ancora da acquistare, era iniziativa che richiedeva soluzioni tecniche di indubbia rilevanza, ma anche di notevole impegno finanziario.

Qualunque difficoltà, tuttavia, non poteva tradire l'attesa per quella realizzazione che oramai era diffusa nel corpo accademico e nella città intera. Il teatro "doveva" essere costruito ed offerto all'uso cittadino, perché il programma delle esibizioni del teatro concorrente, quel-

³³ Verosimilmente si tratta di un ambiente ad uso delle donne addette alla polizia dei locali.

³⁴ Allora si scriveva ancora con due "z", ovvero trapezzi.

³⁵ Ci si riferisce all'insieme di corde utilizzate per i servizi più diversi e che oggi denomineremmo "cordame".

Nella "Parte Terza" del preventivo di spesa, redatto per la costruzione del nuovo teatro, di cui scriveremo nel successivo paragrafo, il Doveri utilizza il termine "cordagioni", invece di "cordaggi".

La Pianta Generale del nuovo teatro non riporta la collocazione di tali ambienti che pure esistevano. Il disegno, con la loro previsione, sarebbe risultato eccessivamente dettagliato e minuzioso, ma la loro presenza l'abbiamo rilevata dal Repertorio (Indice) dell'Inventario fisico, accuratamente redatto in quel tempo, nel quale viene riportato il dettaglio dei beni mobili e degli arredi presenti in ciascun ambiente, sia esso stanza, scala o corridoio.

lo dei Rinnovati, non potevano coprire l'intero anno solare e d'altra parte, erano messi in gioco la serietà ed il buon nome dei Rozzi. Furono questi i motivi del richiamo del Sindaco della città, Giulio Bianchi, rivolto all'Accademia nel 1815, affinché i lavori fossero ripresi e terminati al più presto.

La grande spinta emotiva della cittadinanza non sminuiva la necessità di conoscere la previsione del montante delle spese che si sarebbero dovute sostenere per la realizzazione di quell'annoso progetto, in modo da rendere possibile e certa la predisposizione di linee di raccolta di risorse monetarie adeguate e coerenti, per non cadere in un insuccesso che si voleva evitare in ogni modo.

D'altra parte, la Società dei Palchettanti, che si sarebbe costituita sollecitamente, non avrebbe potuto sopperire alla totalità delle spese incombenti, per la cui copertura, almeno inizialmente, era comunque responsabile l'Accademia³⁶.

La disponibilità di un puntuale "preventivo" di spesa, pertanto, era documento indispensabile per permettere ai Rozzi di assumere le conseguenti decisioni finanziarie, ed il Doveri risponde a quell'impegno con dettaglio e sollecitudine.

Il suo obiettivo era quello di costruire un teatro, bello e funzionale, mentre la ricerca dei fondi, da porre a fronte delle spese, non era suo compito e non lo riguardava minimamente.

Il "capitolato di spesa", sul quale poniamo la nostra attenzione, è consultabile presso l'Archivio Storico dell'Accademia. Esso si compone di 34 fogli, che lo stesso architetto suddivide in "cinque parti". Ad esse si aggiungono un *Riepilogo Generale* delle prime "tre parti" ed un *Ristretto Generale*, relativo alla determinazione complessiva delle spese che si prevede di sostenere per la realizzazione dell'intera opera.

In ognuna delle "parti" o "sezioni" del capitolato sono minuziosamente descritti, con le loro specifiche dimensioni, i singoli lavori che si dovranno effettuare, l'entità quantitativa e la tipologia dei materiali da impiegare nell'esecuzione delle opere, la numerosità e la qualità degli oggetti per addobbi ed arredi da utilizzare, etc., in un susseguirsi di informazioni che rendono l'analisi del documento indubbiamente lunga e di difficile sintesi.

L'architetto, comunque, si rende perfettamente conto della difficile lettura e comprensione del contenuto di quei fogli da parte di quanti risultano "non del mestiere"; per essi, infatti, predispone dei riepiloghi estremamente sintetici, denominati, appunto, *Riepilogo Generale* e *Ristretto Generale*, concernenti le somme di denaro che si dovranno spendere per l'esecuzione dell'opera. In fondo, è questa l'informazione decisiva e significativa che l'Accademia aspetta di conoscere.

I fogli rintracciati rappresentano quella che oggi chiameremmo "classificazione dei costi per natura", ma, talvolta, il criterio classificatorio seguito è quello cosiddetto "per destinazione". Indipendentemente da quest'ultima considerazione, sembra interessante riportare, per ogni "Parte" del capitolato, la stessa intestazione formulata dal Doveri, dalla quale si comprende la razionalità del comportamento dell'architetto che suddivide in sezioni o "Parti" ben specificate, il complesso dei lavori da eseguire³⁷.

L'architetto, infatti, suddivide il Preventivo di spesa in:

Parte prima dei Dettagli (composta da 10 fogli) – *Questa prima Parte comprende il lavoro di Muratore, Falegname, Magnano, per la fondazione, ed Costruzione del nuovo Teatro, e Scala, Quartieri sulla Strada nuova, e Piazza di S. Pellegrino, e quant'altro trovasi descritto nei presenti Dettagli.*

³⁶ La Società dei Palchettanti, di cui scriveremo più avanti, in sostanza, diventava la proprietaria del costruendo teatro, poiché i soci erano tutti coloro che avevano acquistato almeno un palco del teatro medesimo.

³⁷ All'inizio del XIX secolo non si può pretendere una puntuale ed esatta classificazione dei costi (delle spese) che

si presume di sostenere nella realizzazione di un progetto, seguendo rigorosamente il criterio "per natura" o quello "per destinazione". Tali metodologie classificatorie dei costi, sostenuti o da sostenere, si affermeranno nella disciplina ragionieristica solo alla fine di quel secolo, quando la necessità di un loro controllo si rende pressante ed indispensabile.

I lavori preventivati sommano per un totale di Lire 28.722 soldi 15 e 4 denari³⁸.

Parte Seconda (composta da 4 fogli) – *Questa Seconda Parte riguarda i Lavori, e Spese necessarie per la formazione della nuova Sala dell'Accademia dei Rozzi,*

per un totale di lire 3.802, 6 soldi e 8 denari;

Parte Terza (composta da 16 fogli) – *Questa Parte abbraccia tutto il Palco Scenico, Orchestra, Lavorio di Falegnamerie, Magnano, Stagnajo, e Vetrajo, Forno Telaggi, Cordagioni, Illuminazione, e quanto altro verrà descritto nei seguenti Dettagli,*

per un importo totale di lire 12.131, soldi 6 e 8 denari;

Parte Quarta (composta da 2 fogli) – *Questa quarta Parte riguarda tutti i Lavori di Decorazione, ed ornato a Stucchi per la nuova Sala a forma degl'annessi Disegni, che gli sono di corredo: Si uniscono a questa parte i quattro Capitelli Corintj alle Lesene, e Pilastrì al Proscenio del Teatro, egualmenteché i due Capitelli alle Lesene del Palco Imperiale,*

per un totale di lire 1,700;

Parte Quinta (di 2 fogli) – *Dipintura del Salone principale, Comodino, altri sei Teloni...Porte, Balconi, Scene laterali. Dipintura Generale della Platea, Volta, Palco Reale...Lustro Dorature Corona Imperiale...,*

per un totale di lire 2.400³⁹.

I documenti che abbiamo appena elencati risultano ognuno di indubbio interesse; il dettaglio delle singole voci di spesa è così minuzioso e puntuale che solo gli "addetti ai lavori"

possono trarre significativi elementi di giudizio. A noi, come agli Accademici, interessa conoscere, invece, l'ammontare monetario delle spese che si devono sostenere per la costruzione dell'opera.

A tale esigenza informativa risponde, con efficacia, lo stesso Doveri, redigendo il *Riepilogo Generale* e successivamente il *Ristretto Generale*, dai quali emergono, con chiarezza e puntualità, l'ammontare delle spese preventivate al raggiungimento di due diversi livelli del progetto esecutivo⁴⁰.

Il *Riepilogo Generale*, di cui riportiamo l'immagine:

Riepilogo Generale	
Prima Parte: Teatro	L. 28722.15.4
Seconda Parte: Sala	L. 3802.6.8
Terza Parte: Palco e scena	L. 12131.6.8
Quarta Parte: Lavori di decorazione	L. 1700.0.0
Totale Generale L. 45356.9.8	

La somma dunque di Lire quarantasette mila, settecento e novantotto, soldi nove, e denari otto, è l'ammontare del tutto in tutti le sue parti, escluse le Dipinture in generale, il lavoro di stucco, e l'arredo della sala, e dei capitelli del teatro, e del palco, la spesa del teatro, farsing, che trovano nei precedenti Dettagli, e rispettabili a parte.
Es per la detta somma potrà estimarsi l'impesa di tutti i lavori, e per il teatro, e per il palco, e per i lavori di decorazione.

5. Riepilogo Generale delle spese preventivate relative ai "lavori di muratura".

si ferma a sommare le spese inerenti le strutture murarie del teatro (Prima Parte: platea e palchi), della Gran Sala Nuova dell'Accademia (Seconda Parte) e del Palco Scenico (Terza Parte), con l'aggiunta, e questa è una novità documentale, del suo onorario che ammonta a 3.500 lire, pari a circa l'8% del totale dei lavori.

³⁸ Si tratta dei lavori e delle relative spese concernenti la costruzione del teatro fino al Palco Scenico.

³⁹ Si noti che la descrizione dei singoli lavori, nonché la previsione dell'ammontare delle relative spese viene effettuato su fogli "ufficiali" che testimoniano il pagamento dei relativi bolli, nonché il loro deposito presso l'ufficio granducale competente, il Deposito de l'Arno. Così, le "Parti" del Capitolo di spesa sono firmate da Alessandro Doveri, il quale si qualifica, nell'ordine, Architetto ed Ingegnere, e controfirma-

te da cinque o sette Deputati.

⁴⁰ L'uso dei due termini, Riepilogo e Ristretto, è sicuramente funzionale all'indicazione della diversità dei documenti, ma il Doveri può essere stato indotto all'utilizzo del termine Ristretto anche dall'uso assolutamente costante in ambienti contabili nell'indicare i Rendiconti di fine periodo relativi all'amministrazione di qualsivoglia ente, pubblico o privato.

Il comportamento del Doveri è perfettamente coerente e corretto. Il *Riepilogo Generale*, infatti, considera solo le spese di carattere architettonico ed ingegneristico, di cui egli è direttamente responsabile, e relativamente a quell'ammontare determina il suo compenso. Non lo riguardano la tinteggiatura dei locali, gli ornati, gli stucchi, etc, le cui spese è bene distinguere e separare da quelle dei lavori in muratura.

Il Doveri, infatti, aggiunge di suo pugno che

La somma di lire quarantotto mila cento cinquanta sei, Soldi otto, e Denari otto sarà l'importare del nuovo Teatro, Stanze. Sala, Quartiere, Scale, terminato il tutto in tutte le sue parti, eccettuata la Dipintura in generale il Lavoro di Ornati a Stucchi nella Sala, i Capitelli nel Palco Scenico, e Palco Reale, la spesa del Lustrò, Corona che trovasi escluso nei presenti Dettagli, e rimborsato a parte.

*E per la detta Somma potrà rilasciarsi
l'Impresa di tutti i descritti Lavori, al Ca-
pace migliore, e più vantaggioso Offerente.*

In verità, il “capitolato di spesa” richiesto al progettista potrebbe concludersi con la redazione del *Riepilogo Generale*, ma la completezza dell’opera richiede di formulare previsioni di spesa anche per gli ulteriori lavori che egli descrive e valorizza, per correttezza professionale, nella Quarta e nella Quinta Parte del medesimo “capitolato”.

È considerando i montanti di quelle ulteriori spese che il Doveri redige il *Ristretto Generale* che risulta così composto⁴¹:

Quest'ultimo documento presenta una voce di spesa particolarmente interessante che può essere letta nel documento di cui trattiamo. Essa si riferisce all'

Importare degl'Immobili da acquistarsi nello Stabile, e Stabili appartenenti alla Cappella Alberti.

Ciò significa che la realizzazione del progetto, soprattutto per quanto riguarda la ristrutturazione e l'ampliamento della sede accademica, prevede ulteriori acquisti di locali adiacenti alla stessa sede.

La descrizione delle voci di spesa riportate nel *Ristretto Generale*, continua con la previsione di alcune maggiorazioni di mercato sugli importi previsti, pari al 10%, *al lordo però delle convenienti Detrazioni al 4%*.

La difficoltà che abbiamo incontrato nel comprendere a fondo il significato tecnico-operativo delle numerose voci di spesa descritte nelle cinque “Parti” del preventivo di spesa presentato dal Doveri, relativo alla costruzione del nuovo teatro, deve essere stata percepita anche dagli allora soci accademici, poiché fra quelle carte, ingiallite dal tempo, abbiamo rintracciato un documento, firmato dallo stesso Doveri, che riporta un elenco succinto, ma esaustivo, di quelle spese, non solo in relazione ai montanti preventivati, ma anche all’oggetto di riferimento della singola spesa.

Il documento che intendiamo ora analizzare si compone di soli 3 fogli e presenta la seguente intitolazione:

"Virtuosissimo Sig. Arcirozzo,

Eccole i motivi che stabilirono la formazione del nuovo Teatro per la nostra Accademia”

che si presta ad alcune riflessioni.

[illegible]

6. Ristretto Generale relativo alla spesa complessiva e definitiva preventivata per la messa in opera del Teatro.

⁴¹ Si noti l'uso dei termini Riepilogo e Ristretto usati dal Doveri per indicare i documenti che evidenziano due diversi livelli di sintesi delle spese preventivate. Riepilogo attiene alla somma delle spese relative alle opere in muratura, di cui il

Doveri è direttamente responsabile, mentre Ristretto è riservato al documento che ipotizza l'ammontare di spese dell'opera, considerata nella sua interezza.

Dal tenore di quella intitolazione, infatti, sembra proprio che il Doveri risponda ad una precisa richiesta dell'Arcirozzo, il quale, evidentemente, preoccupato e sorpreso dal numero dei fogli relativi al "preventivo di spesa" presentato dall'Architetto, che appaiono indubbiamente di difficile comprensione, gli richiede una stima sintetica delle spese che si dovranno sostenere per la costruzione del teatro e la ristrutturazione/ampliamento della sede accademica.

La richiesta dell'Arcirozzo appare del tutto legittima, non solo per una sua indispensabile ed opportuna informazione, ma anche perché egli stesso possa con efficacia illustrare di quanto preventivato i componenti del Collegio degli Officiali, gli accademici tutti, con particolare riferimento alla Commissione nominata per sovrintendere all'esecuzione dell'opera ed alla ricerca dei mezzi finanziari a supporto dell'opera stessa.

D'altra parte, all'Arcirozzo non sarà sicuramente interessata la conoscenza delle singole spese previste per la costruzione del teatro, quanto, invece, il loro ammontare totale.

Non sappiamo quanto l'Arcirozzo sia rimasto impressionato da quel montante che raggiungeva 63.695 lire, ma appare logico che egli chieda al progettista una breve nota in cui siano elencate, per grandi "capitoli", i "motivi" di quella somma, in modo che la loro lettura sia rapida ed immediatamente comprensibile, tanto che il Doveri risponde alla richiesta dell'Arcirozzo: *Eccole i motivi....*

Quest'ultimi, dunque, rappresentano le "cause" delle spese che verranno sostenute nella realizzazione del progetto e che, quindi, *stabiliscono la formazione del nuovo Teatro*, quasi ad affermare che solo affrontando quelle spese, con la loro specifica e puntuale motivazione, è possibile giungere alla *formazione*, cioè alla costruzione del nuovo teatro.

Le voci di spesa si susseguono l'una dopo l'altra senza una loro evidente suddivisione, ma presentandosi, comunque, in un ordine facil-

mente leggibile: prima le opere sui muri di sostegno, costruiti ex novo o di rinforzo a quelli esistenti, poi il lavoro interno alla platea ed ai palchi, poi *le volte della platea e del palco reale, il tetto di tutta la Fabbrica* ed infine gli attrezzi, le suppellettili e gli abbellimenti con *ferro lavorato, lavori di Doratore e Verniciatore, di Stagnajo e Vetrajo*, ed infine il compenso al *Maestro muratore per l'assistenza* ai lavori⁴².

Il pensare ed il realizzare qualunque progetto documenta nel concreto la vitalità di pensiero dell'artista, sia esso architetto o pittore, così il Doveri sente come propria creatura il progetto di costruzione del teatro dei Rozzi: è un'opera alla quale ha dedicato, a più riprese, anni della propria vita professionale e sulla quale ha giocato per intero la sua reputazione; tuttavia, egli si sente fortemente inserito nell'Accademia, essendone socio oramai da alcuni anni, ed è per questo motivo che scrive del nuovo teatro come opera della *nostra Accademia*.

Una indispensabile annotazione di carattere generale che facilita la lettura tanto delle singole "Parti" del "capitolato" che la "nota sintetica" delle spese di cui l'architetto prevede il sostenimento nella realizzazione del teatro, riguarda le unità di misura delle opere murarie che devono essere realizzate, le quali, all'occorrenza, hanno come riferimento

- il Braccio lineare, che corrisponde a 1,8288 m;
- il Braccio quadrato (spesso rappresentato con un piccolo quadrato accanto al termine Braccia) corrispondente a 0,3406 mq ed infine, per quanto riguarda i volumi, le
- il Braccio cubo, corrispondenti a 198,8 mc.

Il documento di cui stiamo scrivendo si conclude, oltre che con la firma dell'architetto, con la necessaria ed ovvia indicazione del montante generale delle spese di cui il progettista prevede il sostenimento nella realizzazione dell'opera. È chiaramente indicato, infatti, che, presumibilmente, la costruzione del teatro richiederà il sostenimento di spese pari a 63.694 lire, 6 soldi e 8 denari, il cui ammontare risulta

⁴² Nei documenti richiamati nel testo si impiega con frequenza, e lo si utilizza ancora oggi, il termine "fabbrica" per

indicare l'opera di costruzione di un edificio, nel nostro caso, appunto, del teatro.

diverso rispetto a quello presentato nel *Ristretto Generale* che raggiunge, invece, un livello di 68.893 lire, 18 soldi e 8 denari.

Il Doveri, tuttavia non commette alcun errore nel presentare i montanti generali di spesa nei due documenti analizzati; tutto dipende dalla sensibilità e dall'accortezza dell'architetto e, probabilmente, dalle riflessioni ulteriori che concordemente si sono effettuate sui lavori da realizzare nell'intervallo di tempo intercorso fra la presentazione del "preventivo di spesa" e la "nota di sintesi" trasmessa all'Arcirozzo su sua richiesta.

In fondo, si tratta quasi di un "aggiornamento" dei lavori e delle relative spese. In particolare, possiamo notare che il tempo trascorso nella presentazione dei due documenti e le ulteriori "considerazioni" fra addetti ai lavori portarono a due risoluzioni, chiaramente indicate nella "nota di sintesi", in fondo alle voci di spesa.

Si tratta, infatti,

- della riduzione dell'onorario dovuto all'architetto che si "accontenta" di 2.100 lire anziché 3.500;
- della spesa *Per Sbattere i Vecchi Stabili* per 1.200 lire anziché quella originariamente preventivata di 16.637 lire, corrispondente all'*Importare degl'Immobili da acquistarsi nello Stabile, e Stabili appartenenti alla Cappella Alberti*.

Considerando gli "aggiustamenti che abbiamo appena evidenziato e quelli possibili sulle singole voci di spesa, risulta evidente la correlazione, quasi perfetta, tra il totale generale delle spese come risulta nell'originale "preventivo" e quello nella "nota di sintesi", compilata successivamente.

Le fonti di risorse finanziarie a supporto della costruzione del Nuovo Teatro

Costituzione in Società della Sezione dei Palchettanti

⁴³ I Rozzi, infatti, seguendo le indicazioni dei progetti De' Vegni e Doveri si impegnarono nell'acquisto di ambienti adiacenti alla propria sede. Per tali operazioni, evidentemente-

Trattare della costruzione del Nuovo Teatro richiede necessariamente di posare l'attenzione anche sulle sue possibili forme di finanziamento.

Due furono, in concreto, le fonti finanziarie più significative a supporto della costruzione del teatro e della sua gestione. Si trattò, infatti, delle

- * risorse erogate direttamente dall'Accademia, oppure delle
- entrate conseguenti alla vendita dei palchi da parte della cosiddetta Società dei Palchettanti, nonché quelle relative ai
- frutti di natura finanziaria derivanti dalla gestione degli stessi palchi.

Tale società, infatti, costituita con Rescritto del Granduca della Toscana, Ferdinando III, il 7 dicembre 1817, ebbe un ruolo fondamentale nel supportare la realizzazione del progetto Doveri, ma anche nella successiva gestione dell'attività teatrale. Essa adottò un tradizionale modello organizzativo-gestionale, prevedendo il Presidente, un Segretario, quattro Deputati Economici, un Cassiere, un Archivista, tre Ufficiali Segreti, con relativo Cancelliere, ed altre figure ancora con specifiche responsabilità gestionali.

È evidente, altresì, che per sopperire agli emergenti bisogni finanziari, l'Accademia dovette contrarre mutui bancari, ricorrendo anche all'emissione di prestiti obbligazionari, fin dal 1873⁴³.

La vendita dei palchetti di ogni ordine e la loro successiva gestione effettuata dalla Società dei Palchettanti costituì, tuttavia, la forma di finanziamento più importante a supporto della costruzione e del funzionamento del teatro.

I Palchettanti, infatti, soci dell'Accademia, non solo acquistarono i costruendi palchetti, permettendo alla loro Società di disporre di "denaro fresco", ma curarono anche l'organizzazione interna del teatro, regolando le prove

te, non erano sufficienti le risorse finanziarie derivanti dalla corrente gestione accademica.

e l'accesso agli spettacoli e responsabilizzandosi del buon funzionamento dell'ordine pubblico durante le rappresentazioni⁴⁴.

In verità, inizialmente i Rozzi costituirono una Sezione Speciale, con competenze teatrali, all'interno della propria organizzazione, ma, successivamente, ritennero più opportuno che quella Sezione assumesse una propria e specifica autonomia giuridico – patrimoniale e nacque così la Società dei Palchettanti⁴⁵.

Attività e “governo” della Società dei Palchettanti attraverso il suo Regolamento

L'attività della Società dei Palchettanti veniva disciplinata da un Regolamento, costituito da 25 Capitoli, suddivisi, a loro volta, in 257 articoli, ciascuno dei quali si riferiva a uno specifico aspetto organizzativo o gestionale dell'ente⁴⁶.

Il primo Capitolo, infatti, trattava della formazione del Corpo degli Accademici Palchetti, come Sezione Speciale dell'Accademia, mentre i Capitoli dal II al XVI si focalizzavano a descrivere i diritti ed i doveri delle molteplici figure previste nell'organizzazione della Società diventata, in concreto, proprietaria del teatro ed indispensabili per la corretta e sollecita gestione del teatro.

In particolare, agli *Ufficiali di Prima Classe*, organo composto dal Presidente, rappresentante legale della Società, da due Assessori e dal Segretario, veniva attribuita la funzione di direzione del teatro.

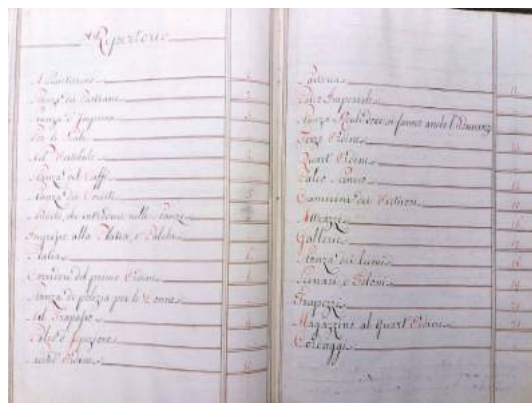
Il Presidente, oltre alla rappresentanza legale della società, assumeva anche la direzione degli affari economico - finanziari, per lo svolgimento dei quali veniva affiancato da quattro Uffi-

ziali, denominati appunto Deputati Economici e dagli *Ufficiali di Seconda Classe*, composti dal Provveditore e dal Cassiere⁴⁷.

La specifica funzione dei Deputati Economici, disciplinata dall'Articolo 63 del Regolamento, era la stesura dell'*Inventario* dei beni che appartenevano alla Sezione ed in modo particolare quelli che riguardavano il teatro e le sue pertinenze⁴⁸.

L'Inventario doveva essere redatto in modo puntuale con la descrizione dettagliata dello stato di ogni bene presente, ad una certa data, negli ambienti della Società⁴⁹.

L'immagine che segue riporta l'indice del primo *Inventario*, denominato *Repertorio*, redatto nel 1819, nel quale si evidenziano gli ambienti attinenti al teatro con i loro specifici beni, nonché, con voci individuali, quei beni d'uso teatrale, come teloni, trapezi (con doppia z), cordaggi, etc., che non avevano una loro particolare ubicazione:



7. Repertorio dell'Inventario redatto nel 1819, Archivio Accademia dei Rozzi. Inventario XIII-Teatro, Capitolo 2A.

⁴⁴ Assumeva le responsabilità di tali funzioni il “Deputato alla polizia del teatro”.

⁴⁵ La Sezione teatrale speciale dei Palchettanti verrà sciolta il 6 giugno 1869. L'idea di costituire un ente specifico per la gestione dei palchi si è mantenuta nel tempo, tant'è che ancora oggi opera l'Associazione Palcaioli Senesi per gestire, appunto, i palchi che si predispongono attorno all'anello di Piazza del Campo in occasione delle corse del Palio.

⁴⁶ Oltre ai 25 Capitoli, il *Regolamento* comprendeva anche i seguenti documenti: “*Scrittura di Convenzioni fra due Accademie dei Rozzi e Rinnovati*”; “*Supplica a S.A.I. e R. pell’approvazione dei Regolamenti*”; “*Partecipazione dell’I. e R. Governo di Siena dei Regolamenti approvati ec*”; “*Prospetto dei Proprietari dei Palchetti*”

⁴⁷ Il Presidente della Sezione presiedeva tutte le adunanze dei Deputati Economici e formava con loro la Deputazione

Permanente riguardo all'Economia.

⁴⁸ L'articolo 67 del Regolamento recitava: *Due Deputati scelti pure dal Presidente descrivono allora insieme col Provveditore tutti gli aumenti o diminuzioni, e qualunque altro cambiamento che Essi trovano, colle cause che lo han prodotto.*

⁴⁹ Il Regolamento della Società richiedeva espressamente la redazione di quello che anni dopo sarà denominato inventario materiale, dal Maestro Fabio Besta: “la determinazione piena dei componenti di un patrimonio particolare in un dato istante, o di una parte di quei componenti, o di un aggregato qualunque di beni economici, che debbono per una ragione quale si voglia considerarsi riuniti in un tutto, costituisce ciò che dicesi “inventario” di quel patrimonio o di quella porzione sua o di quei beni”. F. Besta, *La Ragioneria*, sec. ediz., vol II, Casa Editrice Vallardi, Milano 1909, p.1

Un'altra particolare ed importante funzione attribuita alla Deputazione Economica era quella di fornire annualmente, durante l'Adunanza Generale dell'Accademia, non solo la determinazione previsionale delle spese relative al salario del Custode e quelle ritenute necessarie per le manutenzioni ordinarie e straordinarie dei beni appartenenti alla Società, ma soprattutto di presentare il prospetto di sintesi relativo ai fatti amministrativi effettuati nell'anno precedente, esponendo il relativo risultato finanziario e proponendo possibili soluzioni ai problemi gestionali emersi.

Gli organi di governo sin qui menzionati erano sottoposti all'eventuale *censura* degli *Ufficiali Segreti*, i quali, con motivato parere, potevano manifestare le proprie osservazioni nelle Adunanze Generali, tramite un Cancelliere Speciale, denominato anche Deputato alla Polizia del Teatro⁵⁰.

Gestione dei palchetti: affitto, permuta e vendita

La Società degli Accademici Palchettanti disponeva di un Patrimonio decisamente cospicuo, in quanto era proprietaria del teatro, di tutti i beni destinati alle rappresentazioni sceniche ed anche dei palchetti del quarto ordine. Al momento dell'inaugurazione del teatro, infatti, quei palchi non furono venduti, ma rimasero di proprietà dei Palchettanti.

L'assegnazione di tali palchi, infatti, avvenne solo successivamente, tramite un'asta pubblica, il cui vincitore dovette ricevere, comunque, il favorevole consenso di almeno i tre quarti dei componenti il corpo sociale.

Sui palchi si potevano svolgere le operazioni che tradizionalmente si effettuavano sui beni immobili e cioè, affitto, vendita e permuta. Tali operazioni erano puntualmente disciplinate dagli articoli nn. 190, 192 e 194 del *Regolamento* più volte richiamato.

L'affitto, in particolare, era perpetuo, se assegnato con asta pubblica, oppure assumeva la con-

notazione di locazione per un breve arco di tempo che coincideva, di solito, con la stagione teatrale. D'altra parte, per l'operazione dell'eventuale permuta tra i palchi dello stesso ordine o di ordine diverso era sufficiente il consenso espresso, come nel caso dell'affitto, dai tre quarti dei componenti il corpo sociale.

Per quanto riguarda il trasferimento della proprietà dei palchi, è interessante notare il dispositivo previsto all'Articolo 206 del Capitolo XIX, il quale stabiliva che: *Ogni proprietario trasmette il proprio Palchetto ai suoi Eredi*.

Con tale norma veniva stabilito il diritto di successione nella proprietà dei palchi, in modo da mantenere nel tempo la composizione "familiare" della compagine societaria.

Il successivo articolo, il n. 207, si focalizzava, invece, sull'operazione di vendita dei palchi a quanti non appartenevano al Corpo degli Accademici Palchettanti, con l'evidente obiettivo di tutelare la composizione societaria, tramite il diritto di prelazione riconosciuto ai medesimi Palchettanti.

Tale operazione di vendita avveniva seguendo una procedura dettagliatamente descritta nell'Articolo n. 208 e seguenti.

La vendita volontaria dei palchi, infatti, doveva essere preceduta da una Dichiarazione in carta bollata indirizzata al Presidente, nella quale si menzionava il palco sottoposto alla vendita, l'Oblatore, cioè colui che presenta l'offerta di acquisto, il prezzo, e tutte le condizioni alla base del rapporto tra il Proprietario del palco e l'Oblatore.

Dopo il giuramento di veridicità delle informazioni contenute nell'atto e la sua affissione, per sei giorni, presso gli edifici del *Chiasso Largo*, *Piazza Tolomei* e *Costarella*⁵¹, il palchetto si riteneva come venduto dall'Offerente Accademico, il quale presentava al Cancelliere, nei termini stabiliti, la *Dichiarazione* sopramenzionata.

L'Articolo 214 disciplinava il caso in cui più offerenti accademici presentavano domanda di acquisto per lo stesso palchetto, stabilendone,

⁵⁰ Gli Accademici Segreti erano tre e venivano designati verbalmente dal Segretario. Quest'ultimo consegnava a ciascuno di essi un sigillo che riportava la seguente dicitura "Sezione degli Accademici Rozzi Palchettanti I. II. e III." e che

doveva essere utilizzato dagli Ufficiali Segreti per siglare i loro Atti.

⁵¹ Si trattava dei luoghi di incontro cittadino, così elencati dall'Articolo 201 del *Regolamento*.

a parità di condizioni, l'assegnazione mediante estrazione a sorte fra i diversi offerenti.

Una volta conclusa la procedura, veniva perfezionato il contratto di vendita ed il nuovo proprietario del palchetto ne assumeva tutti i diritti, espressamente indicati dall'Articolo 217 e successivi, che trattano, appunto, *Dei diritti, ai quali dà luogo il passaggio dei Palchetti*.

È interessante notare il sistema delle tasse al quale era soggetto il proprietario del palchetto, divenuto tale in virtù della procedura appena descritta.

In effetti, tale modalità di acquisto consentiva al nuovo proprietario di acquisire lo status di Accademico Rozzo, ma era tenuto a pagare all'Accademia, per il decennio successivo, la tassa di 13 lire, 6 soldi e 8 denari⁵². Si noti che tale tassa doveva essere corrisposta per dieci anni anche se il nuovo proprietario vendeva il palchetto prima del decorso di quell'arco di tempo.

Oltre alla tassa appena menzionata, i passaggi di proprietà dei palchetti producevano anche degli obblighi a pagare alla Società dei Palchettanti, nel termine di trenta giorni dal trasferimento, un'ulteriore tassa a seconda dell'ordine in cui era collocato il palchetto.

In relazione a tale norma, erano dovuti quattro Scudi per il primo ed il secondo ordine e 18 lire, 13 soldi e 4 denari per il terzo ed il quarto ordine⁵³.

Infine, sempre a carico del nuovo proprietario vi era il pagamento di 14 lire, a titolo di oneri richiesti per fare la voltura del palchetto nel *Campione dei Proprietari dei Palchetti*⁵⁴.

Si riporta, di seguito, l'immagine con l'indicazione dei nominativi dei proprietari dei palchetti posti al secondo ordine⁵⁵:



8. Prospetto del Secondo Ordine con l'indicazione dei Proprietari dei Palchi.

Conclusioni: il teatro a Siena, oggi

Gli sviluppi dell'arte teatrale, manifestatisi nel corso dei secoli, ed i forti interessi rivolti ad essa dal pubblico in una città come Siena, fiorente di traffici mercantili, di attività finanziarie e di quelle artigianali, hanno contribuito ad accrescere viepiù l'esigenza di disporre di teatri, la cui attività si è protratta a lungo, assumendo una significativa importanza socio-culturale per l'intera comunità senese.

I libri di Memorie e le Guide dell'Ottocento della nostra città, infatti, conservano il ricordo di un elevato numero di teatri, spesso legati all'attività di Accademie od al piacere di nobili, amanti di quell'arte.

Il trascorrere della storia si è portato via assetti istituzionali ed economici, ma anche certe dimensioni culturali che si concretizzano

⁵² Erano esentati dal pagamento della tassa coloro che avevano la qualifica di Accademici Rozzi Votanti prima dell'acquisto del palchetto e gli Accademici Rozzi divenuti proprietari al momento dell'acquisto originario nella costruzione del teatro.

⁵³ L'Articolo 224 esentava dal pagamento di tale tassa i passaggi agli eredi dei Palchettanti e le operazioni di permuta.

⁵⁴ Come ricordato in precedenza, il *Prospetto (o Campione) dei Proprietari dei Palchetti* era parte integrante del Regolamento in esame.

⁵⁵ È interessante notare che il proprietario del V palchetto è proprio il Doveri, il quale se ne riservava l'acquisto già nella lettera inviata al Arcirozzo il 2 marzo 1808.

nell'esistenza di teatri cittadini, tant'è che quelli rimasti tuttora attivi ed agibili in Siena sono solo tre di cui due - il teatro dei Rinnovati ed il teatro dei Rozzi - sono gestiti direttamente dall'Amministrazione Comunale, mentre quello del Costone ha una conduzione privata.

Il numero dei teatri senesi perfettamente funzionanti, pertanto, ha subito una inevitabile ed evidente contrazione dovuta, fra l'altro, anche all'incisiva concorrenza prima del cinema e poi della televisione, riducendoli ad un numero veramente esiguo. Abbiamo la consapevolezza, tuttavia, che la vera prerogativa delle sale ancora esistenti sia quella di essere tornate a vivere un'intensa attività, accogliendo spettatori, in prevalenza abbonati, che seguono con passione l'intera programmazione stagionale.

Se scorriamo il cartellone proposto annualmente è facile rilevare, infatti, una programmazione degli spettacoli che spaziano dalla prosa, ospitando artisti di primo piano sulla scena nazionale ed internazionale, ma anche compagnie amatoriali del territorio, ai concerti di musica classica e sinfonica ed alle riproduzioni di opere liriche, privilegiando la qualità delle rappresentazioni che appaga le esigenze di un pubblico quanto mai ampio e variegato.

Si tratta, in definitiva, di un programma annuale di spettacoli capace di coinvolgere in maniera attiva gli spettatori più esigenti e di avvicinare alla comunità del teatro nuove fasce di pubblico, con particolare attenzione ai giovani e al mondo della scuola. Del resto, il teatro è un mezzo sicuramente efficace ed immediato proprio per il suo linguaggio espressivo, attraverso il quale, insieme alla musica ed alla danza, riesce a giungere con facilità al sentimento di tutti e a valorizzare la partecipazione e l'inclusione

sociale proprio attraverso lo spettacolo dal vivo.

È in questa ottica che risulta di particolare importanza il progetto culturale elaborato per i Teatri di Siena da Fondazione Spettacolo onlus, insieme all'Amministrazione comunale. Si tratta di un progetto che comprende anche un'offerta didattica rivolta agli studenti delle scuole primarie, secondarie e superiori, con i quali vengono organizzati incontri con gli attori ed attivati laboratori teatrali in classe.

L'obiettivo che si intende perseguire è quello di sviluppare, attraverso le rappresentazioni sulla scena, la capacità di parlare a tutti, esprimendo concetti universali ed affrontando temi sociali di attualità, avvicinando il pubblico sempre più esigente ed attento alle trasformazioni in atto.

Sono sicuramente innovativi, altresì, sia il progetto ideato da Straligut Teatro⁵⁶, quale vivida istantanea della vitalità del teatro emergente italiano, che "*Ondeon - I cittadini fanno spettacolo*"⁵⁷ per la preziosa funzione sociale di accrescimento culturale rivolta alle giovani generazioni senesi.

In definitiva, riteniamo che la funzione svolta attualmente dai tre teatri senesi sia un'esperienza culturale a tutto campo, fabbrica di idee per un pubblico curioso ed appassionato, in continuità con le linee guida degli ultimi anni, proponendo occasioni di incontro e di riflessione condivisi, perché a Siena sembra proprio che il teatro non si esaurisca con la rappresentazione dello spettacolo, ma si componga di tanti momenti, di tante opportunità per un unico importante cartellone diffuso⁵⁸.

Ciò fa parte della storia di Siena e del suo grande patrimonio culturale.

Questo lavoro è il risultato di una ricerca condotta congiuntamente dagli autori; in particolare, sono da attribuire a Jonida Carungu, dottoressa di ricerca in Economia Aziendale e Management, il paragrafo n. 2.

⁵⁶ In questi ultimi anni Siena ha ospitato spettacoli finalisti dei bandi In-Box e In-Box Verde, dedicati al teatro e al teatro ragazzi, promossi da Straligut Teatro e dalla rete nazionale di oltre sessanta teatri che da anni si occupa di selezionare e promuovere i migliori talenti emergenti nella scena teatrale contemporanea. Tale progetto, realizzato con il sostegno di Comune di Siena, Regione Toscana, Fondazione Toscana Spettacolo Onlus, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo; in collaborazione con Università degli Studi di Siena, Santa Chiara Lab, Dsu Toscana. Sponsor Tiemme, Ricrea, Corepla, Zurich Ag, di Trisciani e Bonucci;

partner tecnici Nanaporject, Birreria La Diana, Big Blu. Media partner Puglia Off. Straligut fa parte di R.A.T. (Residenze artistiche toscane).

⁵⁷ *Ondeon* (adattamento del nome di una celebre trasmissione televisiva dell'epoca "Odeon - Tutto quanto fa spettacolo") è una rappresentazione organizzata dalla Contrada Capitana dell'Onda, sin dal 1978, con cadenza annuale, e poi, dal 1985, con cadenza biennale, diventando un tradizionale appuntamento teatrale per i bambini delle 17 contrade.

⁵⁸ Cfr.: *I teatri storici della Toscana - Siena e Provincia* - Multigrafica editrice srl., Roma 1990.



1. Bozzetto acquarellato dello Stendardo del Cristo Profeta, opera di Giuseppe Corsini (Archivio di Stato di Grosseto, Fondo Tribunale, Serie Penale, g. c. Mario Papalini).

Davide Lazzaretti e la Francia

di VINICIO SERINO

Una storia amiatina

La storia è nota. Tra il 1868 ed il 1878 il territorio amiatino, una delle realtà socio-economiche più povere e depresse d'Italia centrale, fu movimentato dall'attivismo religioso di un singolare personaggio: Davide Lazzaretti (da taluni identificato come David Lazzaretti o Davide Lazzeretti) da Arcidosso. Un rude e vigoroso barrocciaio che, già combattente tra le file piemontesi nelle battaglie di Castelfidardo e di Gaeta, aveva successivamente conosciuto una straordinaria conversione religiosa. Molto è stato scritto¹ sul conto di quest'uomo che, al motto fatidico de "La Repubblica è il Regno di Dio", seppe raccogliere, intorno a sé, le masse diseredate della montagna amiatina, consegnando loro un ingenuo messaggio di speranza e di riscatto sociale. Soprattutto è stato oggetto di lunghe trattazioni il modo cruento con cui Davide Lazzaretti venne ucciso per mano della forza pubblica in quel cruento 18 agosto del 1878 quando, alla guida di una pacifica processione di tremila seguaci, scendeva dal suo eremo, il "lunare" monte Labbro, alla volta di Arcidosso. Solo per proclamare coram populo la sua dottrina, condannata come eretica dal Sant'Uffizio nel luglio del 1878, e non per scatenare, come si credette, e si volle far credere soprattutto da parte dei ricchi possidenti amiatini, la rivoluzione proletaria. Lo stesso Antonio Gramsci non rimase insensibile al fascino carismatico del profeta amiatino ed al suo messaggio millenaristico².

La storiografia ufficiale, dunque, ha sempre pensato al Lazzaretti come ad un riformatore religioso che tenta, in una delle zone più depresse del paese, un singolare esperimento di carattere socio-politico, sia pure ispirato a va-

lori tipici del cattolicesimo: l'amore verso il prossimo, la carità, la solidarietà nei confronti dei deboli e dei diseredati. Ha contribuito molto a questa, per altro legittima, interpretazione l'estrema importanza che il Lazzaretti attribuì ad una delle sue istituzioni più interessanti. Quella della Società delle famiglie cristiane, istituita nel 1872, una sorta di comune *ante litteram* nella quale i singoli membri conferivano i propri beni (terreni, bestiame, attrezzi) per ricavarne un utile da suddividere tra i membri stessi e le proprie famiglie. Si trattò di un coraggioso e singolare esperimento che non aveva solo contenuto economico, ma anche, e soprattutto, morale e religioso. Un modo, cioè, per dare lavoro e benessere, ma anche per educare i giovani al compimento dei doveri verso la religione e la patria. E per indurre tutti gli animi sensibili a distruggere l'egoismo e l'aridità dei cuori, sviluppando il sentimento dell'amore e della armonica convivenza.

Ben ottanta famiglie aderirono a questo straordinario tentativo di rigenerazione che, per altro, finì inevitabilmente per abortire, a causa della impreparazione, della diffidenza, e forse un pò anche della disonestà di taluno, in un mare di debiti. Questo aspetto della dottrina e della prassi del Lazzaretti ha, dunque, molto impressionato gli studiosi che si sono appunto accostati al fenomeno per lo più dal versante socio-politico. Eppure, se si va ad esaminare più a fondo altri aspetti della vicenda, le cose si presentano in maniera ben più complessa. E Davide Lazzaretti assai più che un illuso riformatore sociale che si ispira ai principi del cristianesimo delle origini, appare invece come un rielaboratore, forse molto soggettivo, di credenze, tradizioni, ritualità... esoteriche. Ma, almeno a giudizio di chi scrive, di un esoterismo

¹ F. Bardelli, *David Lazzaretti. La Comunità Giurisdavidica nell'Amiata Ottocentesca*, Montepulciano 1989; G. Barzellotti, *Davide Lazzaretti di Arcidosso detto il Santo, i suoi seguaci e la sua leggenda*, Bologna 1885; A. Cavoli, *Il Cristo della povera gente. Vita di David Lazzaretti da Arcidos-*

so, Siena 2000; A. Innocenti Periccioli, *David Lazzaretti. Il profeta toscano della fine '800*, Milano 1985; E. Lazzareschi, *David Lazzaretti, il Messia dell'Amiata*, Brescia 1945.

² A. Gramsci, *Quaderni* III, Torino 1975, p. 2279-83; Il Risorgimento, Torino 1954, pp. 198-203.

ingenuo, popolaresco, forse mal compreso ed altrettanto mal assimilato. Vediamoli, dunque, i segni ed i riferimenti di questa pratica.

Esotericamente

Anzitutto il momento della conversione del Lazzaretti, già barrocciaio rude e bestemmiatore che in più di una occasione non aveva lesinato il menare le mani e che con caldo entusiasmo aveva combattuto per l'unità nazionale nelle radiose giornate del 1860. Tutto era avvenuto la notte del 25 aprile del 1868, con un sogno premonitore, in grado di incidere per sempre sulla vita ed il modo di essere di un individuo. Lazzaretti "vede" dunque oniricamente una fragile barchetta che si destreggia tra flutti impetuosi. Ai remi vi è un uomo vigoroso, dal portamento ieratico e dalla lunga barba, che si destreggia con grande abilità, riuscendo a sbarcare su di una spiaggia, dove assiste alla lotta che oppone un leone a terribili mostri. Il leone riesce vittorioso ed il nocchiero, rivolgendosi al Lazzaretti che assiste alla scena, lo invita a salire sulla sua imbarcazione. Che, dopo poco, guadagna la foce di un fiume. Qui il nocchiero e Davide scendono e penetrano all'interno di un lussureggiante giardino percorso da tre limpidi ruscelli che si riuniscono in un unico corso d'acqua. A Davide viene offerto un pomo ed il povero barrocciaio, dopo averlo assaporato, si sente come rinato a nuova vita. Gli viene quindi presentato un libro aperto, sul quale è scritto, a caratteri cubitali, "*Judicium dei*" e rivolto l'invito a recarsi dal Papa – all'epoca regnava, sul trono di Pietro, Pio IX, la "bestia nera" di Garibaldi e di Mazzini – per rendere conto al rappresentante di Dio in terra di quanto ha visto. Lo strano marinaio ingiunge altresì al Lazzaretti di ritirarsi in un eremo della Sabina qualora la sua missione presso il Sommo Pontefice non dovesse avere successo³. L'interpretazione che di questa "*visio*" onirica viene data correntemente è di segno religioso: il marinaio è San Pietro, l'antico pescatore; il leone che abbatte i mostri è il leone di Giuda che vince le umane passioni; il libro è l'Apocalisse di Giovanni il visionario. La missione consiste in un dispera-

to tentativo di conciliazione tra lo Stato laico – che si apprestava, di lì a poco, a penetrare in Roma attraverso la fatidica breccia di Porta Pia – e la Chiesa Cattolica, già "defraudata", con la seconda guerra di indipendenza, di buona parte del suo territorio.

La interpretazione, diciamo così, esoterica è più sottile. L'uomo alla guida della barca, simbolo di viaggio, ma anche di passaggio da una dimensione ad un'altra, come quella del mitico Caronte, è la guida spirituale di Davide. Come lo furono Virgilio e Beatrice per il Padre Dante nel suo viaggio nell'al di là. La lotta che il leone ingaggia coi mostri è la lotta contro le passioni che albergano dentro l'animo umano. Mostri invisibili ma tremendamente attivi, che vanno contrastati e debellati solo con la forza dell'animo: il leone, appunto, rappresenta, da tale punto di vista, questa virtù dell'uomo – *virtus*, equivale a forza – e quindi la propria intrinseca capacità di migliorare sé stesso nella dura battaglia della vita. Il lussureggiante giardino dai tre ruscelli non può che essere l'Eden, di cui, nella Genesi, è detto paradiso delle delizie – probabilmente perché corrispondente ad una remota radice della antichissima lingua accadica, *eden-nu*, nel senso di piacere – dal quale sgorga una sorgente da cui si sviluppano – diversamente dalla visione lazzarettista – non tre ma quattro "capi"⁴. E poi: il libro che viene offerto al povero barrocciaio, che legge i caratteri cubitali "*Judicium Dei*", oltre che rimandare alla Apocalisse di Giovanni il visionario, è chiara allusione al mistero della sapienza acquisita non per conoscenza ma per illuminazione, grazie al pomo che, secondo l'insegnamento biblico, è il frutto dell'albero della scienza del bene e del male⁵. E', infatti, o comunque ne ha tutta l'aria, un modo per rappresentare il Graal, strumento appunto di conoscenza spirituale, che nell'immaginario collettivo – e cristiano – viene ricondotto alla Coppa nella quale Giuseppe di Arimatea avrebbe gelosamente custodito il sangue di Cristo.

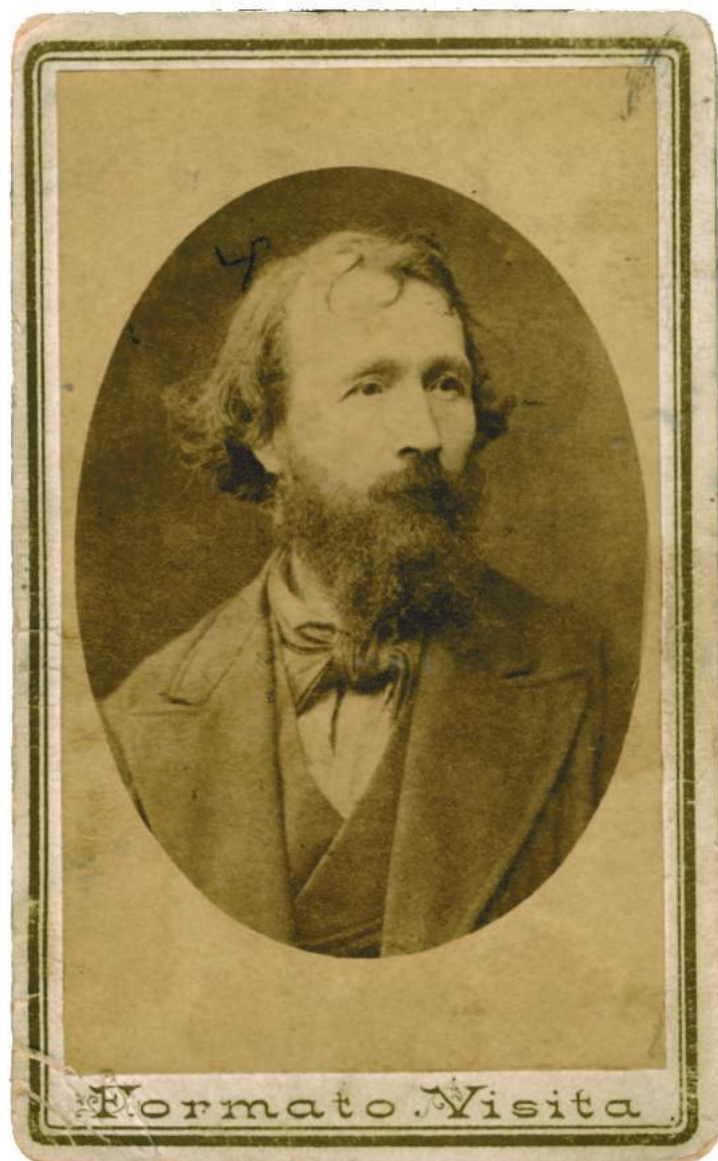
Per altro, è solo Wolfram von Eschenbach, nel suo Parzival, che definisce il Graal come "*lapis ex illis*", espressione di norma interpretata come *lapis ex coelis*, con riferimento alla pie-

³ Cavoli, *Il Cristo della povera gente*, p. 36.

⁴ *La Sacra Bibbia*, (a cura di P. Marco Sales o. p.), Gene-

si, 2, 10-12, Torino 1931.

⁵ *La Sacra Bibbia*, Genesi, 2, 15.



2. Davide Lazzaretti, fotografia formato carta da visita con firma autografa, sul retro A. Adriani, Grosseto e Massa Marittima s.d. (Centro Studi David Lazzaretti, Arcidosso).

tra di smeraldo, il terzo occhio, che l'arcangelo Michele tolse con un colpo di spada a Lucifero, colui che fu accecato per il proprio orgoglio. Sicuramente la proprietà del Graal è quella di dare la conoscenza al degno che riesce ad acquisirlo – mentre l'indegno che se ne appropria è colpito con la morte – e per questo può essere inteso come un libro. Così lo concepisce appunto Davide e così lo interpreta René Guénon quando mette in rapporto la parola Graal con Gradale, o Graduale, il libro⁶ attraverso il quale il pio monaco entra in contatto con le superio-

ri dimensioni dello spirito. E' la santa scala – gradale da *gradus* – che, grazie alla forza del perseverante, conduce a salire fino al Tempio della Gerusalemme celeste, per quindi acquisire la beatifica ed appagante visione di Dio.

Dal contesto della storia, fatta di questi continui passaggi da una dimensione onirica ad una più propriamente "reale", apprendiamo che Davide non riuscì, nonostante un fugace e brusco incontro col Sommo Pontefice, nella sua missione, consistente nella diretta rivelazione a Pio IX di quanto aveva "visto".

⁶ R. Guénon, *Il re del mondo*, Milano 1982, pp. 52-53.

Per questo, seguendo i comandi del suo nocchiero, si ritirò nell'eremo di Montorio romano, nella Sabina, in preghiera e penitenza. Il che lascia intendere che la illuminazione, ossia la Gnosi, in effetti, non avesse avuto luogo sì che alla prima lettura del titolo di quel libro misterioso non seguì la penetrazione nelle "pagine" del libro stesso.

Anche Galgano Guidotti

Tutta questa storia crea grandi suggestioni. In specie perché questo sogno presenta inquietanti punti di contatto con un'altra esperienza – onirica o delirante? – che aveva conosciuto, oltre sei secoli prima del Lazzaretti, un santo cavaliere toscano, Galgano Guidotti da Chiusdino. In questo caso la guida celeste non è Pietro ma Michele, il capo delle milizie angeliche, il mediatore tra il mondo dell'al di qua ed il mondo dell'al di là, lo psicopompo. Ma il significato del sogno o della visione è del tutto analogo:



3. Davide Lazzaretti riceve da San Pietro il sigillo della propria missione.

ambedue si appalesano come dichiaratamente iniziatici. Galgano attraversa, seguendo la sua guida, un ponte strettissimo sotto il quale scorre un fiume impetuoso. Si tratta, appunto, di una prima prova che deve condurre il recipiendario ad abbandonare la propria condizione di profano per pervenire, superando la barriera dell'acqua, a quella di adepto. Viene abbandonato il vecchio mondo – e quindi il vecchio ordine della "normalità" – e si approda al nuovo. E qui, anche Galgano, come Lazzaretti, si troverà in uno splendido giardino delle delizie, in un "*locus amenus*" che, molto semplicemente, è l'Eden, il Paradiso Terrestre. Ed anche Galgano, come appunto capiterà sei secoli dopo a Lazzaretti, riceve l'offerta di un libro, ossia viene introdotto ai misteri della vera sapienza. La consegna avviene ad opera di dodici Personaggi, ma Galgano non sa leggere – "*ipse litteras non didicerit*" è scritto nella sua *Legenda* – perché lui è ignorante, non essendo in grado di penetrare nella profondità del mistero. Tanto è vero che, esattamente come toccherà a Lazzaretti, sarà impotente ad adempiere alla missione che, nel suo caso, consiste nella costruzione della Rotonda di Montesiepi, da dedicare alla "lode e gloria di Dio onnipotente e della beata vergine e del santo Michele Arcangelo e dei Dodici Apostoli"⁷. Anche l'esperienza di Davide è consimile dal momento che non è in grado di andare oltre l'intestazione del misterioso libro che gli viene presentato. "*Judicium vitae*", ma non di più.

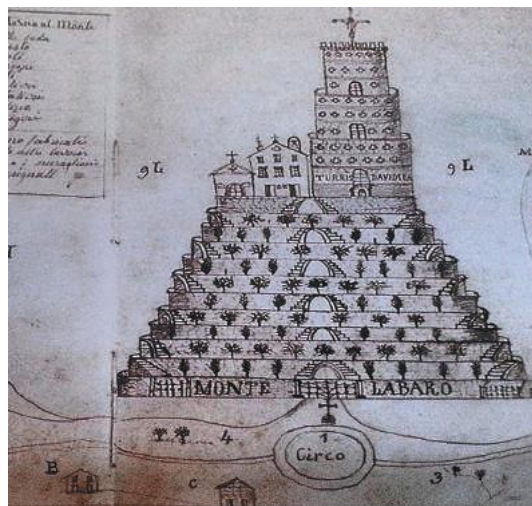
È interessante anche la presenza di un altro punto di contatto tra queste due vicende. Dopo che la missione non ha avuto il successo sperato Davide si ritira nella grotta già del Beato Amedeo – significativamente detta del Santo Angelo – dove riceverà il sigillo della propria missione, un singolare segno che il nocchiero avrebbe impresso sulla sua fronte,) + (, con la rivelazione della sua discendenza dal nobile casato dei Palavicino, una delle più illustri famiglie feudali del nord Italia. Infatti un guerriero medievale, al cospetto della Vergine, di Pietro e di Michele Arcangelo, gli si presenta per dichiararsi suo antenato, appartenente alla progenie di Francia ma senza diritto di stirpe perché "nato da donna di altro uomo". È lui la seconda guida che rivelerà la storia della propria vita travagliata a Davide nel corso di numerose "conferenze" col

suo discendente e che invita a dare degna sepoltura al proprio corpo sotterrato esattamente nella grotta della espiazione. Ed in effetti uno scheletro viene rinvenuto da Davide nel luogo del suo ritiro. Il che confermerebbe almeno una parte della storia anche se, secondo quanto riferiscono le cronache dell'epoca, Manfredi Pallavicino – il presunto antenato – non sarebbe morto tranquillamente in una grotta della Sabina, ma squartato per ordine del maresciallo Lautrec. “Già sino dal giorno 6 di luglio il di lui nipote Manfredo Pallavicino” – Manfredi era nipote di un altro nobile, Cristoforo Palladino, fatto decapitare dallo stesso Lautrec – “era stato squartato vivo sulla medesima piazza del castello, e le sue membra poste sulle porte della città.” Era il 6 luglio 1521. Così riferisce Pietro Verri nella sua “Storia di Milano”⁸.

Ancora una volta, comunque, la vicenda di Lazzaretti segna dei singolari punti di contatto con quella di Galgano Guidotti che, anche lui, dopo la visio del libro si fa eremita, da cavaliere che era. E che manifesta sempre un rapporto speciale con la Vergine, con il santo Arcangelo Michele e con lo stesso Davide re. Personaggi tutti effigiati, tra l'altro, secondo una raffigurazione simbolica davvero inquietante, da Ambrogio Lorenzetti, nella prima metà del XIV secolo, all'interno della così detta Cappella quadrata di Montesiepi⁹.

Correnti di Francia

Non sono di certo solo queste “assonanze”, senz'altro singolari, a dare un significato esoterico alla vicenda di Davide Lazzaretti. Sicuramente il suo bagaglio culturale deve essere stato notevolmente arricchito dal soggiorno francese che avrà luogo, per la prima volta, tra il maggio ed il settembre del 1873, nella grande Certosa di Grenoble. Il “profeta” amiatino era qui giunto per intercessione del padre Gabriele Maria Fulconis, conosciuto a Trisulti¹⁰, nei pressi di Alatri, in Ciociaria. Praticando un regime di dura penitenza Lazzaretti compone a Grenoble una delle sue opere al tempo stesso profetiche e visionarie, “*Le livre deus fleurs célestes*”, un'opera attraverso la quale la Vergine intende far



4. La Turris Davidica sul Monte Labbro, (Ereticopedia.org © 2013, Edizioni CLORI, Firenze).

conoscere ai popoli della terra il grave rischio imminente: l'imminente scatenarsi dell'ira divina contro la malvagità del genere umano, per colpirne la naturale propensione al peccato ed all'oltraggio all'Eterno Padre. La Madonna, “per risvegliare tutti quelli che per la loro infedeltà, incredulità, menzogna, errore e ingratitudine dormono nel sonno della morte”, vuole che si realizzi una nuova alleanza, che rappacifichi il Supremo Creatore con le sue deboli creature: l'Arca dell'Alleanza della *Turris Davidica*.

Forse, proprio pensando a questa “alleanza”, il Lazzaretti aveva già edificato, anni prima, nel 1869, una singolare torre dalla forma cilindrica sulla sommità del monte Labbro – il luogo sacro della sua “Novella” – ma l'edificio era parzialmente franato nel settembre del 1870 con non celato compiacimento dei suoi tanti detrattori. Tra l'altro, sotto quella torre, una lunga fessura penetrava – e penetra – nel cuore della terra, quasi a raccogliere, come sul Monte Siepi, misteriose energie telluriche.

È interessante notare che il Lazzaretti scrive questo ‘libro’ – “*Le livre deus fleurs célestes*”, appunto – all'interno della Certosa di Grenoble. La Certosa fondata da San Bruno di Colonia, il grande canonico di Reims che terminò i suoi giorni, nell'anno del Signore 1101, in Calabria. Dove dette vita allo straordinario complesso poi diventato di Serra San Bruno. Un santo

⁸ P. Verri, *Storia di Milano*, Firenze 1963, p. 201.

⁹ N. Coco, *La spada nella roccia e i luoghi della beatitudine*,

ne, Roma 1986, pp. 103 e segg.

¹⁰ Cavoli, *Il Cristo della povera gente*, p. 66.

importantissimo nella storia del Medio Evo al quale viene attribuito – attribuzione per altro non da tutti gli studiosi condivisa – uno dei più celebri commentari al biblico Libro dei Salmi, che la Tradizione vuole composto dal re Davide rappresentato, da una ricorrente iconografia, nell'atto di suonare l'arpa. Si tratta di una raccolta di composizioni dai contenuti diversi, quali preghiere innalzate alla maestà divina, celebrazioni alla sua potenza e regalità, ringraziamenti per grazie esaudite. Ma anche lamentazioni per le diverse calamità alle quali è stato spesso sottoposto il popolo ebraico ed ancora benedizioni e terribili maledizioni¹¹.

Teurgia martinista?

L'uso rituale dei Salmi si ritrova, con notevole frequenza, tra le pratiche di varie società iniziatiche, in specie di quelle legate alla liturgia martinista. Tra questi il salmo CI (CII nella versione ebraica), ossia la “preghiera del povero che è nell'ansietà e spande la sua supplica dinanzi al signore”¹². È proprio questa teurgia martinista che sembra rappresentare un (occulto) punto di riferimento per il Lazzaretti e le sue elaborazioni teoriche, soprattutto quelle che andrà sviluppando sempre in Francia, in quel di Beligny, nei pressi di Lione, nella sua opera più coraggiosa, “La mia lotta con Dio”, scritta nell'anno del Signore 1876, dopo varie vicissitudini, compreso l'allontanamento dalla grande Certosa di Grenoble per la temerarietà delle affermazioni contenute ne “Il libro dei celesti fiori”. Teurgia martinista, dunque. È noto che la teurgia altro non è se non una tecnica magica che consente all'adepto di entrare in comunicazione con le potenze spirituali delle superiori dimensioni, per sollecitarne il soccorso ed i favori. Il teurgo – letteralmente il lavoratore di Dio – è dunque colui che, mediante particolari tecniche rituali, è in grado di comandare cose meravigliose a spiriti benefici. Per questo si differenzia – ovvero dovrebbe differenziarsi – dalla più conosciuta e tenebrosa magia nera.

Nel suo celebre “Dizionario delle scienze occulte” Armando Pappalardo la definisce “l'arte di giungere a conoscenze soprannaturali e di operare miracoli col soccorso di spiriti o genii”¹³.

A sua volta il Martinismo, nelle sue due varianti del Martinezismo – dal nome del fondatore Martinez de Pasqually – e del Martinismo vero e proprio – dal nome del discepolo di Martinez, Louis-Claude de Saint Martin, rappresenta, appunto, una particolare tecnica di penetrazione nell'invisibile. Come scrive Francesco Brunelli, uno dei suoi massimi conoscitori, “il Martinismo è strettamente legato all'insegnamento di Martinez de Pasqually, che a sua volta operò una sintesi delle conoscenze iniziatiche nell'area occidentale includenti la cabbala, la gnosi, l'alchimia ed a cui dette una specie di ‘veste’ cristiana per poter avere un linguaggio comprensibile nell'ambiente in cui svolgeva il suo lavoro di Iniziato e di Istruttore”¹⁴. Una prima fondamentale osservazione: Martinez nacque proprio a Grenoble, intorno al 1727, e come riferisce lo storico dell'esoterismo Alexandrian, raccolse molti dei suoi adepti proprio nella zona del mezzogiorno della Francia¹⁵ avendo, per altro, il centro “morale” dei suoi seguaci nella città di Lione.

Qui de Saint Martin compose, infatti, nel 1782, il suo “*Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'homme et l'univers*”, nel quale, come scrive ancora Alexandrian, “auspicava il ‘culto interiore’, che non presupponeva né clero, né liturgia, né chiese o formule sacramentali di preghiera, ma che si basava su un'esperienza religiosa individuale”¹⁶.

Ed ancora qui, a Lione, opera un altro adepto, Jean Baptiste Willermoz (1730-1826), fondatore dell'Ordine dei Cavalieri beneficienti della Città Santa. Un ordine massonico nel quale, come scrive Carlo Francovich, il Willermoz introdusse i principi occultisti di Martinez de Pasqually, preoccupandosi, al tempo stesso, “di conciliare i rituali di ... pratiche cabalistiche

¹¹ *La sacra Bibbia*, I Salmi.

¹² *La sacra Bibbia*, I Salmi, CI, 1-29.

¹³ A. Pappalardo, *Dizionario delle scienze occulte*, Milano 1922, p. 339.

¹⁴ F. Brunelli, *Il Martinismo e l'Ordine martinista*, Peru-

gia 1980, p. 8.

¹⁵ Alexandrian, *Storia della filosofia occulta*, Milano 1984, pp. 423 e segg.

¹⁶ Alexandrian, *Filosofia occulta*, p. 432.



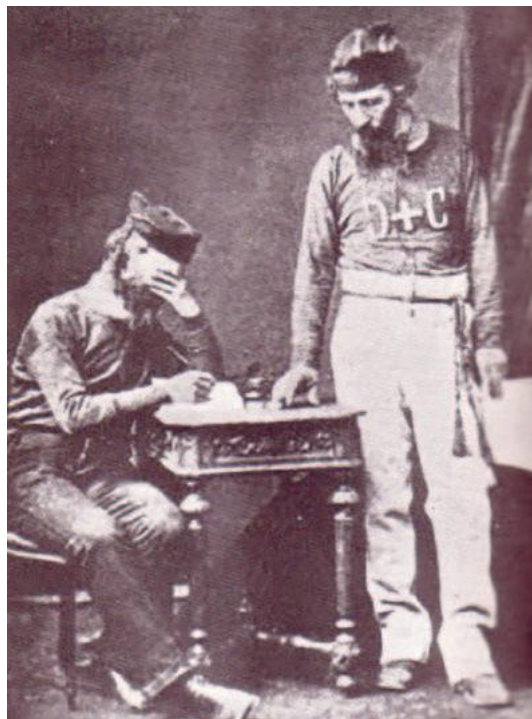
5. Louis-Claude de Saint Martin, il “filosofo sconosciuto”.

che con i dogmi del cristianesimo”¹⁷. Tra l’altro aderì all’Ordine il pensatore reazionario ed ultracattolico De Maistre. Particolare curioso: De Maistre, nonostante le sue posizioni ed il rapporto con i Gesuiti ai quali rimase legato per tutta la vita, era entrato in Massoneria, dopo essere stato iniziato alla Loggia “*Le trois marteaux*” di Chambéry, alla obbedienza della Gran Loggia di Londra, sostenendo la necessità che la Libera Muratoria promovesse una sorta di intesa con le varie confessioni religiose di matrice cristiana¹⁸.

Ma tutto ciò cosa ha a che fare col Lazzaretti? Il fatto è che quando il profeta amiatino scrive il suo Libro “La mia lotta con Dio”, si trova, appunto, in Francia, a Beligny, ospite di un magistrato francese, Leone Du Vachat, conosciuto a Torino, nella ospitale casa di Don Giovanni Bosco. Du Vachat è un personaggio molto singolare che, per certi aspetti, assomiglia a De Maistre. È, infatti, un reazionario che

intenderebbe riportare il re sul trono di Francia: e la Francia vive, in quel periodo, la sua seconda esperienza repubblicana dopo che, nel 1870, a Sedan è definitivamente tramontato il secondo Impero napoleonico. Ma Du Vachat è anche un libero pensatore. Lo riferisce Anna Innocenti Periccioli, discendente del Lazzaretti e gelosa custode delle memorie di sua nonna, la figlia del profeta, Bianca Lazzaretti, che attribuisce questa condizione del Du Vachat alla “irriducibile avversione nei riguardi del Clero, giudicato la causa principale della decadenza della Chiesa”¹⁹.

Du Vachat sogna allora la formazione di un partito legittimista, che raccolga i consensi dei cattolici di Francia e vede in Davide Lazzaretti una sorta di “uomo del destino”. L’altro fatto estremamente curioso, oltre alla presumibile massoneria dell’ospite del Lazzaretti, è che il Du Vachat abita a Beligny, a due passi proprio da Lione, la città che sembra essere una sorta di “capitale morale” della teurgia gallicana.



6. Davide Lazzaretti e Leone Du Vachat (foto di Auguste Lumière, Lione, s.d., Archivio di Stato di Grosseto, Fondo Tribunale, Serie Penale).

¹⁷ C. Francovich, *Storia della massoneria in Italia. Dalle origini alla Rivoluzione francese*, Firenze 1989, p. 287.

¹⁸ G. Gamberini, *Mille volti di massoni*, Roma 1973,

p. 59.

¹⁹ A. Innocenti Periccioli, *David Lazzaretti. Il profeta toscano della fine '800*, Milano 1985, p. 120.

Le sette città

In più vi è da considerare i temi principali contenuti nell'ultima opera del Lazzaretti, quella su "La mia lotta con Dio", ossia "Il libro dei sette sigilli", nel quale, come ricorda Alfio Cavoli, il profeta sostiene di aver ingaggiato una durissima lotta con l'Eterno, determinato a "distruggere con un diluvio di fuoco il genere umano per il comportamento peccaminoso a cui si è abbandonato". Il Lazzaretti riesce però vincitore ed allora l'Altissimo lo nomina "Re dei Re e gli indica la missione che il profeta dovrà compiere in nome dello Spirito Santo", istituendo con lui e con gli uomini un Patto, e stabilendo che il Lazzaretti stesso sarà il nuovo "Israello". E che, per questo, lui e la sua progenie saranno i Giurisdavidici, cioè, appunto, i portatori del diritto di Davide, il nuovo Re dei Re, il nuovo "Forte col Signore", secondo l'etimo della parola Israel²⁰. Ma questo patto, sostiene il Lazzaretti nella sua suggestione visionaria, dovrà essere suggellato dal sangue del Profeta, che consentirà così alle Sante Milizie Crocifere dello Spirito Santo, comandate dallo stesso Lazzaretti, Duce e Giudice, di conquistare e riunire tutti i popoli della terra sotto un unico Pastore²¹. Dopo di che verranno fondate le Sette Città Eternali: Piamiatangelica o città del Sole sull'Amiata; Turpinliona o Città dell'Arco, a Lione; Carlovingia, o Città del Tempio Celeste nella Spagna S.O. ; Palmabianca o Città dei Cento Colli nella Grecia S.O. ; Divisvendetta, o Città del Grande Cimitero nella Germania Centrale; Antattica o Tesoro del Mondo nella Inghilterra di S.O. ; e Montrismoria o Città del Divino Canto in quel di Gerusalemme. I riferimenti al Sole (in Piamiatangelica), all'Arco (in Turpinliona), al Tempio Celeste (in Carlovingia) sembrano essere in qualche modo tratti dalla ricca simbologia massonica legata al Martinismo francese ed in particolare Lionese. Il Sole, si sa bene, è tipico emble-

ma massonico. Rappresenta, come scriveva lo stesso Martinez de Pasqually, l'"immagine dell'asse del fuoco centrale", "il principale agente di questo universo"²².

Eguale l'Arco, legato all'apocrifo del libro di Enoch, e nel quale si narra appunto della visione di una architettura celeste formata da nove volte, è simbolo proprio della concezione libero-muratoria. Ed ovviamente palesemente massonico è il riferimento al Tempio Celeste: la loggia infatti rappresenta il Tempio di Salomone ed il suo soffitto è costituito, appunto, dalla volta celeste, simbolo dell'apertura verso l'infinito.

E poi come non notare lo stretto rapporto che corre tra la città di Montrismoria ed il monte Moriah, la montagna del Tempio dell'antica Gerusalemme? Il luogo santo dove Abramo avrebbe dovuto compiere il sacrificio di Isacco, che la mano di Dio fermò attraverso l'Angelo del Signore; il luogo santo dove Davide invocò l'Eterno affinché cessasse la terribile pestilenza che colpiva il suo popolo; il luogo santo delle abluzioni di Salomone, quando qui consacrò il suo Tempio. Sono fin troppo evidenti i richiami al pensiero ed all'immaginario simbolico della Libera Muratoria Universale, tanto che vi è chi ritiene che "utopie... ottocentesche (in gran parte di matrice massonica)" possono davvero "essere state – insieme agli scritti biblici ed altri – una delle possibili fonti di ispirazione per la visione "urbanistica" di Lazzaretti"²³.

E poi, quella proclamazione di un nuovo "Israello" che Lazzaretti evoca nella sua ultima fatica, sembra quasi tratta di peso dal "Trattato sulla reintegrazione" di Martinez de Pasqually: l'adepto è esso stesso Israele che, ci dice nel suo glossario di commento il Brunelli, "deve lottare contro l'uomo interiore sino al punto di domare il proprio essere individuale e diventare l'uomo universale"²⁴. Pare proprio la sintesi iniziatica delle vicende biografiche del Lazzaretti.

²⁰ Cavoli, *Il Cristo della povera gente*, p. 77.

²¹ Cavoli, *Il Cristo della povera gente*, p. 78.

²² Martinez de Pasqually, *Trattato sulla reintegrazione degli esseri*, Genova 1982, p. 158.

²³ V. Cazzato, *Le costruzioni simboliche di Davide Lazzaretti nel quadro delle utopie ottocentesche*, sta in C. Cresti, *Massoneria e architettura*, Foggia 1989, pp. 351 e segg.

²⁴ F. Brunelli, *Glossario*, p. 201.



7. La Torre di Davide sul Monte Labbro (foto di Gianni Vagheggini).

Concludendo

In buona sostanza allora, l'ipotesi di lavoro, sulla quale, ovviamente, occorrerà svolgere ulteriori riflessioni è la seguente: la propensione del Lazzaretti verso il sovrannaturale conosce una prima "incanalazione" esoterica fin dai tempi del suo ritiro spirituale nella Sabina, dopo che ha già avuto il sogno del nocchiero e dell'Eden e dove riceve il famoso sigillo)+(. Non è improbabile che questa prima apertura verso l'universo esoterico la si debba alla amicizia che, proprio dai tempi della Sabina, lo legherà al misterioso padre Ignazio da Heineusen, un eremita tedesco conosciuto nel ritiro del diruto convento di Montorio. Successivamente il Lazzaretti deve aver rielaborato queste sue conoscenze, attraverso una serie infinita di contatti e viaggi che lo avrebbero portato ad allacciare relazioni con le personalità più disparate, da Pasquale Stanislao Mancini, futuro ministro di Grazia e Giustizia nel governo del massone Agostino De Pretis, a Giovanni Salvi, già Procuratore Generale di Toscana al tempo del Granduca Leopoldo, allo stesso Don Bosco. Personaggi tutti che lo prendono in simpatia, sono in qualche modo colpiti dal fascino che emana la sua persona come pure dal suo desiderio di elevazione spirituale.

Ma è in Francia che il cammino iniziatico del Lazzaretti – se è lecito davvero usare questa espressione – si è compiuto. Prima a Grenoble dove, verosimilmente, deve essere stato attratto dagli studi di San Bruno e di tanti altri monaci suoi seguaci sui Salmi di Davide re. Senza contare poi che l'atmosfera di Grenoble, patria, come abbiamo visto, del teurgo Martinez de Pasqually, deve avere contribuito con chissà quante altre suggestioni. E poi l'apporto del libero pensatore Leone Du Vachat e la permanenza a Beligny, a due passi da Lione, la casa madre dell'esoterismo magico francese, avranno fatto il resto. Ovviamente l'ingenuo montanaro, tutt'altro che insensibile, deve aver risposto come poteva, acquisendo, a suo modo, quelle conoscenze che in qualche modo misterioso gli venivano somministrate. La sua vocazione profetica e millenaristica lo avrà, verosimilmente, indotto ad operare ardite rielaborazioni ... Non poteva che finire come in effetti finì. Con la condanna di Santa Romana Chiesa, cioè del Sant'Uffizio e con i successivi fatti cruenti dell'agosto del 1878. Quando, la pallottola di uno Stato che si proclamava laico e liberale, infranse per sempre il sogno di elevazione spirituale del profeta della povera gente.



1. La Cappella del Voto in occasione della nuova dedizione di Siena alla Madonna, 15 marzo 2020.



2. L'arcivescovo di Siena mons. Mario Toccabelli (Siena, Cattedrale, Aula capitolare. Foto Roberto Testi).



3. Principe e gran maestro dell'Ordine di Malta Ludovico Chigi Albani della Rovere (Siena, Accademia Musicale Chigiana).

L'«arcivescovo-duce», il conte Chigi e il popolo di Siena

«Che la Sacra Immagine della Madonna chigiana sia lasciata nel suo sacello»

di CESARE MANCINI

Nei turbolenti e drammatici anni della Seconda guerra mondiale, l'arcivescovo Mario Toccabelli¹ si segnalò per una decisa operosità volta ad ottenere la massima salvaguardia possibile per Siena². Vero culmine della sua azione pastorale fu il rinnovo della «donazione» della città alla Vergine Maria, compiuto il 18 giugno 1944³. Connessa a questo atto, vi fu un'iniziativa che oppose il presule alla famiglia Chigi in una lunga disputa che avrebbe coinvolto molti altri personaggi, che sarebbe uscita dalle mura senesi e che si sarebbe risolta soltanto molti anni dopo la fine delle vicende belliche. Il presente studio si propone di ricostruire e di descrivere le vicende che ne scaturirono, sulla base di un ricco carteggio conservato nella biblioteca

dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena, per la massima parte inedito.

La vertenza inizia già il 15 agosto 1943, giorno dell'Assunta, quando l'arcivescovo Toccabelli esorta il principe Ludovico Chigi Albani della Rovere⁴, patrono della Cappella del Voto, ad acconsentire alla traslazione all'altar maggiore della sacra immagine della Madonna con Bambino ivi conservata, di cui il nobiluomo è proprietario. La tavola, attribuita oggi alla bottega di Guido da Siena o a Dietisalvi di Speme e datata al 1267-1270 circa, era stata parte di un ampio dossale commissionato in ringraziamento per la vittoria della battaglia di Montaperti del 1260 (da qui il nome «del Voto»). Tra il 1448 e il 1455 l'opera originaria era stata

¹ Nato a Vestone in provincia di Brescia nel 1889, Mario Toccabelli fu arcivescovo di Siena dal 1935 fino alla morte, avvenuta a Siena nel 1961.

² Nella ricca letteratura sull'argomento, segnaliamo almeno: A. Mirizio, *Chiesa e cattolici a Siena dal fascismo al secondo dopoguerra*, in *Chiesa e vita religiosa a Siena dalle origini al grande giubileo*, a cura di A. Mirizio e P. Nardi, Siena, Cantagalli 2002, pp. 469-511; A. Mirizio, *La Resistenza e il mondo cattolico in provincia di Siena*, in «Istituto storico diocesano, Annuario 2000-2001», pp. 276-358; B. Bocchini Camaiani, *Chiesa toscana e resistenza*, in *Storia della Resistenza in Toscana*, a cura di M. Palla, vol. 2, Carocci-Regione Toscana, Roma-Firenze 2009, pp. 35-65.

³ Lo stesso presule scrisse un resoconto della cerimonia nel suo diario di guerra: «Il Podestà [Luigi Socini Guelfi], il giorno 13 [giugno], mi accenna se non starebbe bene che si avesse a rinnovare la donazione di Siena alla Madonna. Ottimamente. Preparo il programma della funzione e dò una traccia dell'atto e dell'avviso da esporsi al pubblico. L'avviso viene esposto nel pomeriggio del Sabato 17 e il 18, nonostante una fine piovgerella, si svolge la funzione con un immenso concorso di popolo, che dovette rimanere in parte fuori del Duomo, della nobiltà, delle autorità rimaste. La funzione era fissata per le 19,30, ma tardando non poco il Podestà con

la rappresentanza comunale, l'Arcivescovo è salito sulla cattedrina apposta a una colonna ed ha iniziato il S. Rosario. Verso la fine annunziato dai trombetti arriva il Podestà con la consulta, il segr. comunale, impiegati portanti un'urnetta di legno, e il conte Guido Chigi Saracini [rettore del] Magistrato delle Contrade, con le Contrade. Dopo l'incontro si cantano le Litanie; sale sulla cattedrina il Podestà che legge l'atto di donazione; scende, si firma in triplice copia: una per il Comune, una per la Curia, e una che viene messa nell'urnetta e deposta sull'altare della Madonna del Voto dal Podestà. L'Arcivescovo sale sulla cattedrina e illustra il rito compiuto esortando a tradurlo in pratica, così che in Siena nulla ci sia che alla Madonna possa dispiacere. Si incensa la S. Effigie e al canto di Maria Mater Gratiae suonano i trombetti comunali. Segue poi la benedizione dell'Arcivescovo» (in M. Toccabelli, *«Nulla die sine linea». Diario di guerra (1944-1946) di Mario Toccabelli arcivescovo di Siena*, a cura di A. Mirizio, Il Leccio, Siena 2008, pp. 12-13).

⁴ Nato ad Ariccia nel 1866 e morto a Roma nel 1951, Ludovico Chigi Albani della Rovere entrò nell'Ordine di Malta dopo la scomparsa della moglie avvenuta nel 1898. Dal 1914, dopo la scomparsa del padre Mario, divenne principe del Sacro Romano Impero e VIII principe di Farnese. Dal 1931 fu gran maestro dell'Ordine di Malta.



4. Bottega di Guido da Siena o Dietisalvi di Speme, Madonna del Voto (Siena, Cattedrale, Cappella della Madonna del Voto, foto Opera della Metropolitana).

segata, in modo da ottenere una tavola con la sola immagine della Madonna col Bambino, di dimensioni tali da poter essere trasportata durante le processioni. Dal 1662 era stata collocata nella nuova Cappella del Voto, voluta da papa Alessandro VII Chigi⁵. Da allora in poi, come stabilito dallo stesso papa, era stata sempre soggetta al patronato della famiglia Chigi, del ramo romano Chigi della Rovere, alla quale era necessario chiedere il permesso per qualsiasi eventuale spostamento. Principale icona mariana della città, la Madonna del Voto, *Advocata Senensium*, è sempre stata oggetto della massima devozione popolare da parte dei senesi.

Alle pressanti richieste dell'arcivescovo formulate in occasione della citata festa dell'Assunta del 15 agosto 1943, il principe Chigi concede il permesso alla traslazione, pensando alle «eccezionali circostanze del momento attuale», ma limitatamente al periodo di guerra, quindi «accondiscendendo fino a che tornasse la pace»⁶. In seguito, spiegherà in dettaglio la dinamica dell'episodio: la mattina, pochi minuti prima dell'inizio del Pontificale, nella sacrestia della Cattedrale dove si era recato per rendergli omaggio, il presule gli accenna all'improvviso la sua intenzione di decretare, con voto pubblico, la traslazione dell'immagine dalla Cappella del Voto all'altar maggiore per il periodo della Novena e della Solennità dell'Assunta. Preso alla sprovvista, sulle prime Ludovico Chigi mani-

festa un sincero ma generico consenso; subito dopo, però, reputa necessario precisarne i termini, per cui – evidentemente nel corso della funzione religiosa – scrive una lettera nella quale dichiara di aderire alla proposta, limitando però il suo permesso al periodo di guerra, e fa in modo che lo scritto venga recapitato a mano all'arcivescovo alla fine del Pontificale. Nonostante questo, pur essendo ormai informato delle intenzioni del principe, la sera stessa, durante la funzione, Mario Toccabelli invita i fedeli presenti ad aderire a un voto permanente e non limitato all'emergenza dovuta alle vicende belliche⁷.

Alla funzione vespertina è presente anche il conte Guido Chigi Saracini, consanguineo di Ludovico⁸. Nella sua corrispondenza successiva, a più riprese il nobiluomo senese passerà a descrivere e a commentare, spesso con toni sarcastici e perfino aspri, la scena a cui ha assistito: stando alle sue parole, durante l'omelia l'arcivescovo, «facendo credere di essersi preventivamente inteso» con Ludovico Chigi, espone la sua proposta di traslazione dell'immagine e chiede il consenso al popolo, ottenendo però pochi «isolati, timidi e affatto convinti» si⁹ e, vedendosi costretto a ripetere la domanda, esorta gli astanti a rispondere più numerosi e più convinti. Guido Chigi, per parte sua, urla deciso davanti a tutti il suo no. Il «così detto Voto» sarebbe stato in definitiva «imposto [dall'arcive-

⁵ Per una sintetica e aggiornata storia dei due dipinti, cfr. le didascalie di M. Caciorgna, in M. Ascheri, *Siena nella storia*, Monte dei Paschi di Siena, Siena 2000, pp. 46-49. Cfr. inoltre S. Giorgi, *Il dossale di San Bonifazio in onore della vittoria di Montaperti*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Silvana, Milano 2008, pp. 36-45; L. Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in "Prospettiva", 61 (1991), pp. 6-20; S. Giorgi, *Dietisalvi di Speme. Madonna col Bambino*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli et al., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 38-41.

⁶ Questa e le precedenti citazioni sono tratte dalla lettera di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini del 21 settembre 1943, Biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena, Epistolario del Conte Guido Chigi Saracini [segnatura B XI 65]. Da ora in poi, ove non diversamente indicato, la Biblioteca non verrà più citata, mentre tra parentesi quadre verrà indicata la segnatura della lettera.

⁷ Bozza di lettera del 16 novembre 1945 di Ludovico Chigi Albani della Rovere al proposto del Capitolo Metropolitano e al presidente del Collegio dei Parroci di Siena

[B XV 116a]. Tale bozza era stata fatta preparare da Guido Chigi Saracini e sottoposta all'attenzione di Ludovico Chigi, affinché egli potesse redigerla su carta intestata dell'Ordine di Malta e firmarla. La ricostruzione dell'episodio è quindi fatta per interposta persona: tuttavia, in una sua risposta del 26 novembre 1945 a Guido Chigi Saracini [B XV 117], Ludovico Chigi Albani della Rovere afferma di aver apportato solo qualche ritocco al testo e di concordare sulla sostanza della bozza, per cui tale ricostruzione va considerata approvata dal diretto protagonista.

⁸ Nato a Siena nel 1880 e morto a Siena nel 1965, Guido Chigi Saracini è universalmente noto per la sua attività di organizzatore musicale: fondatore dell'Accademia Musicale Chigiana, è considerato uno dei più grandi mecenati musicali del Novecento. Appartenente al ramo Chigi degli Useppi Saracini Lucherini, la sua parentela con il ramo romano dei Chigi Albani della Rovere, al quale apparteneva Ludovico, va fatta risalire alla fine del XV secolo, ossia ai fratelli Benedetto (dal quale derivò la linea di Siena) e Mariano Chigi (dal quale derivò la linea romana).

⁹ Lettera del 18 novembre 1943 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XI 91].

scovo] e soltanto da lui in una sua religiosa con- cione in Duomo, approfittando del momento tremendo dell'avvicinarsi sempre più repentino degli Alleati, i così detti liberatori, a Siena!»¹⁰. Secondo il Chigi, un voto all'Onnipotente, perché sia tale, deve essere largamente con- viso, spontaneo e non imposto, per cui quello richiesto dal Toccabelli nella Messa vespertina del 15 agosto 1943, ottenuto non in maniera plebiscitaria ma riscontrato positivamente da uno sparuto gruppo stimato da Guido Chigi in circa un quinto dei «non davvero numerosissi- mi» presenti, è falso¹¹.

Di fronte alla «reverente e dura insisten- za» con la quale Mario Toccabelli lo apostro- fa e nella speranza di «riuscire a scongiurare la sciagura», Ludovico Chigi Albani della Rovere, nonostante il potere formale di veto, ritiene di non potersi ribellare all'arcivescovo e inizia su- bito ad invocare una sottoscrizione in suo favo- re «di migliaia di cittadini fra il ceto più scelto», assieme a un aiuto da parte del clero senese. Non manca pure di accennare a possibili moni- ti da parte della Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie o del rettore dell'Opera della Me- tropolitana¹².

In un primo momento, Guido Chigi Sara- cini cerca di rassicurarlo del fatto che la citta- dinanza e il clero sono dalla sua parte, aggiun- gendo che se il principe scrivesse direttamente a monsignor Nazareno Orlandi¹³, presidente del Collegio dei Parroci, e a monsignor Enrico Pe- trilli¹⁴, proposto dei Canonici della Cattedrale, informandoli della vicenda, sarebbe stato più facile giungere a una sottoscrizione. Il principe accoglie il consiglio del conte e scrive ai due sacerdoti, che si fanno tramite delle sue istan- ze presso l'arcivescovo. L'esito è però del tutto negativo, perché il Toccabelli non ne tiene af- fatto conto e mantiene intatto il suo disposto.

La prospettiva è dunque che la sacra immagine «dovrà disertare ormai la sua bella Cappella e proprio ogni 15 agosto» se, come inizia ad esor- tare Guido Chigi Saracini, il patrono non eser- citerà i suoi diritti¹⁴. Dal canto suo, Ludovico reagisce dicendo che non gli resta che «tacere ed attendere, salvo ad agire a tempo opportuno», ma assieme continuando ad auspicare inter- venti da parte del soprintendente e del rettore dell'Opera della Metropolitana¹⁶ e insistendo sull'opportunità di un plebiscito di firme¹⁷. Nel suo attendismo, immagina addirittura di non opporre resistenza finché non sarà terminata la guerra¹⁸.

In un secondo momento, invece, e proprio in conseguenza a questo apparente atteggia- mento di remissività, Guido Chigi Saracini non solo non è convinto dell'efficacia della sot- toscrizione, ma inizia a soffiare sul fuoco: nel novembre del 1943, riferendosi a una lettera di monsignor Petrilli che non gli è piaciuta perché non lo ritiene in buona fede, dichiara che que- sta sia frutto di un malinteso creato astutamen- te da Mario Toccabelli che avrebbe fatto credere di essersi preventivamente inteso con Ludovico Chigi, al quale avrebbe poi fatto avallare *coram populo* la rimozione dell'immagine durante l'o- melia del 15 agosto. Rinforza la sua posizione aggiungendo che secondo lui la Cappella del Voto non è solo questione di patronato, ma an- che di «padronato», ossia di completa proprietà dei Chigi, per cui Ludovico potrebbe anche or- dinare la chiusura dei cancelli d'ingresso¹⁹.

Nel 1944 la polemica in corso tra la fami- glia Chigi e Mario Toccabelli inizia a incro- ciarsi con la storia della porta di bronzo detta *della Riconoscenza*, che Guido vuole donare alla Cattedrale come scioglimento di un voto fatto a Maria *Advocata Senensium* affinché pro- teggesse Siena durante la guerra, e sulla quale

¹⁰ Lettera del 28 luglio 1946 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVII 83].

¹¹ Ibid.

¹² Lettera del 21 settembre 1943 di Ludovico Chigi Al- bani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XI 65].

¹³ Nato a Siena nel 1871 e morto a Siena nel 1945, Naza- reno Orlandi è stato una delle figure più attive nella storia del clero senese della prima metà del Novecento. Tra le sue opere più importanti, vi è la fondazione dell'Oratorio del Costone nel 1906.

¹⁴ Nato nel 1885 e morto nel 1968, dal 1963 Enrico

Petrilli è stato anche vescovo ausiliario di Siena.

¹⁵ Lettera del 18 ottobre 1943 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XI 73].

¹⁶ Lettera del 23 ottobre 1943 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XI 87].

¹⁷ Lettera del 9 novembre 1943 di Ludovico Chigi Al- bani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XI 90].

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Lettera del 18 novembre 1943 di Guido Chigi Sara- cini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XI 91].



5. Il conte Guido Chigi Saracini (Siena, Accademia Musicale Chigiana).

l'11 luglio informa il principe Ludovico di aver chiesto il consenso all'arcivescovo²⁰: più avanti vedremo quali saranno i punti di contatto tra le due vicende.

Al termine della funzione vespertina del 15 agosto, il prelado ribadisce in pubblico la sua intenzione di rendere fissa la traslazione dell'immagine della Madonna del Voto – che evidentemente ha tolto dalla cappella anche in questa occasione – in occasione di ogni Novena per l'Assunta fino a Ferragosto, rinnovando

agli astanti la richiesta di approvazione di questo atto. Come l'anno precedente, Guido Chigi Saracini, che assiste alla scena, urla il suo no, mentre, a suo dire, ancora una volta i si giungono «pochissimi e timidissimi», tanto da indurre il celebrante a ripetere la domanda²¹. Avuta conferma dei modi autoritari con i quali il Toccabelli tratta la questione, da ora in poi il conte senese inizia a paragonarlo a Mussolini, tanto da giungere in seguito a coniare l'espressione arcivescovo-duce. Ciò non toglie che nella corrispondenza tra i due contendenti il conte usi toni di formale, elegante e deferente cortesia, senza però minimamente sfumare la propria totale contrarietà allo spostamento del dipinto²².

Dal canto suo, Ludovico Chigi, appellandosi alla mancata sottoscrizione da lui auspicata l'anno precedente e non volendo «suscitare dissidi e scandalo»²³, né «venire ai ferri corti e suscitare una guerra poco riverente»²⁴, conferma l'intenzione di mantenere un contegno passivo e di «opporre una muta resistenza»²⁵. Chi mantiene aperto il fronte della contesa è invece Guido, che ricorre a una grande quantità di argomentazioni: innanzitutto ribadisce che il cosiddetto voto popolare non è mai esistito, ma che è una scusa avanzata dal Toccabelli per rendere definitiva la traslazione dell'immagine ogni anno sull'altare maggiore «nei giorni della sua storica e senesissima Festa del 16 agosto e del precedente Ottavario [*recte* Novena]». Poi ripete che la generalità dei senesi non approva il disposto arcivescovile, soprattutto condannandone la forma. Inoltre, insiste nel ricordare i diritti di Ludovico Chigi Albani della Rovere,

²⁰ Lettera dell'11 luglio 1944 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIII 83]. Sulla storia della porta, ved. G. Burchi - G. Catoni, *La Chigiana di Siena. Guido Chigi Saracini e la sua Accademia Musicale*, a cura di G. Burchi e G. Catoni, Pacini, Pisa 2009, pp. 119-123; C. Mancini, *Un tempio per la musica. Guido Chigi Saracini e la sacralità delle arti*, in *Musica per sempre. Accademia Chigiana. Storia di un progetto al futuro*, a cura di M. Baglioni e S. Jacoviello, Pacini, Pisa 2018, pp. 13-19 e 111.

²¹ Lettera del 16 agosto 1944 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIII 105], pubblicata in C. Benocci, *La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino. Gli "Otia" dei Madruzzo, Altamps, Albani, Chigi*, Ghaleb, Vetralla 2018. Data la similitudine della dinamica dei due episodi, non è chiaro se le rievocazioni fatte in seguito da Guido Chigi Saracini in altre lettere si riferiscano al 1943 (ipotesi più probabile) o al 1944; ad esempio: quella del 18

maggio 1945 a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIV 123]; quella del 24 agosto 1946 a Ranuccio Bianchi Bandinelli [B XVII 87], citata anche in R. Barzanti, recensione a G. Burchi - G. Catoni, *La Chigiana di Siena. Guido Chigi Saracini e la sua Accademia Musicale*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CXV (2008), p. 694.

²² Lettera del 19 agosto 1944 di Guido Chigi Saracini a Mario Toccabelli [B XIII 89].

²³ Lettera del 2 settembre 1944 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XIII 108], pubblicata in Benocci, *La villa di Papacqua*.

²⁴ Lettera del 20 settembre 1944 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XIII 90], pubblicata in Benocci, *La villa di Papacqua*.

²⁵ Ibid.

che non deve essere mancato di rispetto: per cui continua ad esortarlo a non manifestare nessuna debolezza. Appellandosi alle «tradizioni di famiglia», ricorda lo stesso desiderio del principe «che la Sacra Image della Madonna chigiana sia lasciata nel suo sacello ove la volle Papa Chigi Alessandro Settimo e per la quale, anzi, egli lo costruì» e che per volontà dello stesso papa la cappella deve «essere al di fuori e al di sopra di ogni visita pastorale degli Arcivescovi senesi», che nel corso dei secoli hanno sempre rispettato questo disposto, tranne Mario Toccabelli. Torna perfino ad agitare l'ipotesi di chiusura dei cancelli della cappella, mentre ribadisce che secondo lui la sottoscrizione sarebbe inutile, anzi dannosa, perché solo al principe Chigi Albani della Rovere spetta esercitare il diritto di difendere il suo «padronato»²⁶.

Nel mese di ottobre, il conte Guido Chigi Saracini consiglia al suo parente di far effettuare ricerche nel suo archivio in modo da aver chiaro il quadro dei suoi diritti sulla Cappella del Voto²⁷. Nel febbraio del 1945²⁸, il principe – che nello stesso mese apprende dal consanguineo senese che proprio l'arcivescovo Toccabelli gli propone di accettare la nomina di rettore dell'Opera della Metropolitana²⁹ – conferma di aver affidato il lavoro a un avvocato rotale, il commendator Francesco Bersani, che il 7 marzo di quest'anno redige un'ampia ed esauriente relazione, preziosa non solo per ricostruire la storia della Cappella del Voto, ma anche per definire con chiarezza i diritti dei Chigi sui suoi spazi e sugli oggetti che vi sono conservati³⁰.

In questa sede possiamo dare solo un'estrema sintesi dell'importante documento. È da scartare innanzitutto la pretesa del conte Guido Chigi Saracini che la famiglia Chigi sia proprietaria della Cappella del Voto, poiché «il vero è che il Card[inal] Flavio Chigi³¹ e il Principe Agosti-

no Chigi³², nel domandare la facoltà di poter erigere la cappella, non ne avevano riservato la proprietà, né in seguito la domandarono, e solo si riservarono il diritto di patronato che infatti Alessandro VII accordò [...] al Card[inal] Flavio *quoad vixerit*, poi ai Principi Mario³³ e Agostino Chigi e quindi ai loro discendenti di primogenito in primogenito», mentre appare indiscutibile che il patronato, di tipo laicale, spetti ai Chigi. Inoltre, «concedendone il patronato alla stessa famiglia Chigi, [Alessandro VII] eresse pure un canonicato, custode della cappella, un chiericato manuale e due cappellanie laicali per le quali dette al patrono anche lo *jus amovendi ad nutum*».

Se dunque, da una parte, «sembra indiscutibile che la proprietà della cappella rimase alla Chiesa Metropolitana, com'è ritenuto dall'autorità civile», dall'altra parte «dai documenti esaminati risulta che sempre la cappella è stata immune dalla giurisdizione dell'Ordinario Diocesano»; nel caso della Cappella del Voto, infatti, il culto «lo stabiliscono il canonico custode e i cappellani, perché la cappella è *immunis a jurisdictione Ordinarii* e così hanno sempre fatto, costituendo anche la prescrizione più che centenaria, senza che l'autorità ecclesiastica si sia mai opposta a questa organizzazione del culto, fatta senza il suo intervento». Finalmente, «quanto poi si trova nella chiesa o cappella ed è destinato al fine di culto (immagini sacre, arredi sacri ecc.) è considerato immobile per destinazione e segue la condizione giuridica della chiesa o cappella», per cui il dipinto della Madonna del Voto «fa già parte di essa [cappella] e ne segue la natura giuridica, cioè è soggetta al patronato, come la cappella stessa, ed è pure immune dalla giurisdizione dell'Ordinario e da ogni dipendenza dal Capitolo». Non solo, ma «l'esposizione dell'Immagine e delle SS. Reliquie sono fissate dal patrono, come risulta da

²⁶ Lettera dell'11 settembre 1944 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIII 109].

²⁷ Lettera del 23 ottobre 1944 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIII 91].

²⁸ Lettera del 12 febbraio 1945 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XIV 117].

²⁹ Lettera del 27 febbraio 1945 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIV 118].

³⁰ Copia della relazione, da cui sono tratte le presenti

informazioni, è conservata nella Biblioteca dell'Accademia Chigiana [B XIV 123a].

³¹ Nato a Siena nel 1631 e morto a Roma nel 1693, era figlio di Mario, fratello di Alessandro VII.

³² Nato a Siena nel 1634 e morto a Roma nel 1795, era figlio di Augusto, altro fratello di Alessandro VII.

³³ Nato a Siena nel 1594 e morto a Roma nel 1669, era il padre del cardinal Flavio Chigi.

un'antica nota che sembra appartenere alla fine del secolo XVII. Anche il permesso per il trasporto della Immagine all'altare maggiore della Metropolitana o in processione per le vie della città, è sempre concesso dal patrono, con particolari norme e cautele». In conclusione, mancando l'esplicito assenso del patrono, l'avvocato Bersani afferma che il recente voto espresso dall'arcivescovo Toccabelli di esporre ogni anno all'altar maggiore la sacra immagine è privo di valore.

Ovvio come Guido Chigi Saracini, mettendo da parte la questione della proprietà della cappella, accolga con entusiasmo la conferma del pieno patronato da parte dei Chigi e aizzi ancor più di prima Ludovico contro il «prepotente, accentratore, dittatoriale» Toccabelli perché non firmi il falso, inscenato dal prelado con la «commedia del voto popolare»³⁴.

Fatto sta che l'arcivescovo non recede minimamente dai suoi propositi: in vista dell'Assunta del 1945, pur avendo ricevuto dal principe Chigi un ennesimo parere negativo sulla traslazione perenne dell'immagine, agita astutamente il ruolo del popolo senese, perché «quando si dovesse interrompere la solenne ostensione della venerata effigie della Madonna del Voto» egli non si presterebbe mai «a fare cosa che dovesse ridondare a menomazione della stima e della simpatia che i Senesi nutrono per V.A.»³⁵. È in questo stesso periodo che il conte Guido consiglia al suo parente romano di ricorrere alla «Congregazione competente»³⁶ in Vaticano, cioè la Congregazione del Concilio (oggi Congregazione del Clero), perché possa ottenere un sostegno autorevole. Da qui partono importanti contatti da parte di Ludovico, in forza della sua autorità di gran maestro dell'Ordine

di Malta, ma dopo una lunga serie di rinvii che si protraggono fino al 1947, quando il cardinal Francesco Marmaggi³⁷ fa finalmente sapere al principe che la Congregazione del Concilio, di cui il porporato è prefetto, sta esaminando il caso³⁸, il responso arriva solo nel 1949, con una lettera con la quale «la S. Congregazione stessa se ne lava le mani invitando le *Alte Parti* a spacciarsela fra di loro»³⁹.

Ad ogni modo, in prossimità dell'Assunta del 1945 Ludovico Chigi Albani della Rovere esprime con chiarezza all'arcivescovo Toccabelli la sua netta opposizione a una nuova traslazione dell'immagine, stavolta con il supporto del riferimento all'«offerta della città» al termine della processione del Cero del 14 agosto che, come da tradizione, si è tenuta all'altare della Cappella del Voto e non all'altar maggiore della Cattedrale⁴⁰. Con altrettanta fermezza, l'arcivescovo replica immediatamente che «anche per la prova provata dell'accoglimento del voto da parte del Cielo, con la miracolosa preservazione di Siena, il Voto di Siena alla sua Regina sta diventando una tradizione»⁴¹.

Nel 1946 il confronto tra le parti si fa particolarmente acceso. Toccabelli accusa Guido Chigi Saracini di fomentare il principe, il quale, a detta del presule, sarebbe «più che convinto della giustezza della infelice sua deliberazione in merito all'Immagine della Cappella Chigiana della Metropolitana senese»⁴². A sua volta, nonostante i contrasti con l'arcivescovo, il conte Chigi viene effettivamente nominato rettore dell'Opera della Metropolitana e, come è facile immaginare, comunica immediatamente al principe romano: «non mancherò di appoggiare fervidamente i tuoi sacrosanti diritti»⁴³. È altrettanto facile immaginare quanto in effetti il

³⁴ Lettera del 18 maggio 1945 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIV 123].

³⁵ Lettera del 20 luglio 1945 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XIV 129].

³⁶ Lettera del 7 giugno 1945 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIV 126].

³⁷ Nato a Roma nel 1870 e morto a Roma nel 1949.

³⁸ Lettera del 25 agosto 1947 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XX 123a].

³⁹ Lettera del 25 luglio 1949 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XXII 87]. Questo lo

sconsolato commento di Guido Chigi Saracini: «cane non mangia cane!» (lettera del 27 luglio 1949 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XXII 88]).

⁴⁰ Copia della lettera del 14 agosto 1945 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Mario Toccabelli [B XIV 135].

⁴¹ Lettera del 14 agosto 1945 di Mario Toccabelli a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XV 114].

⁴² Lettera del 25 gennaio 1946 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XV 122].

⁴³ Lettera dell'11 febbraio 1946 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XV 123].

neoeletto rettore sia tempestivo nei tentativi di contrastare il disposto arcivescovile, portando dalla sua parte anche l'intero consiglio di amministrazione. Tuttavia, già agli inizi del 1947 si dimette da questa carica, «e ciò perché è impossibile amministrare senza soldi, oggi che le pretese generali non fanno che chiedere soldi e per non avere a che fare più con l'Arcivescovo al quale non ho mancato far conoscere la mia indignazione per la sua condotta sleale verso tuo fratello nella questione della Cappella Chigi in Duomo»⁴⁴.

Ludovico conferma la sua condotta di resistenza passiva, non partecipando più alle celebrazioni in Cattedrale. Tuttavia, medita di rivolgersi addirittura al papa, ma poi decide «di soprassedere a questo passo per la persuasione che *ha* di compromettere la cosa inquantoché è persuaso che *gli* consiglierebbe di lasciare correre e sarebbe più incline a favorire l'idea dell'Arcivescovo dopo averlo consultato»⁴⁵. Dal canto suo, Guido adotta una strategia simile, astenendosi dal prender parte alla processione del Cero del 14 agosto e al Pontificale del 15, anche e soprattutto, in questo caso, nella sua carica di rettore del Magistrato delle Contrade, che questo periodo lo vede appunto rettore di ben due distinte istituzioni⁴⁶.

Nel frattempo, viene programmata per il 16 agosto l'inaugurazione della porta della Riconoscenza: il conte Chigi Saracini, in qualità di rettore dell'Opera della Metropolitana, oltre che di committente e donatore dell'opera, pone la condizione che l'immagine della Madonna del Voto venga mantenuta nella cappella, altrimenti rimanderà l'evento fino a quando ciò non avverrà⁴⁷. Poiché, come l'anno precedente,

il dipinto verrà ancora una volta traslato all'altar maggiore, una soluzione di compromesso viene evidentemente concordata, dal momento che la cerimonia di inaugurazione si tiene il 16 mattina, subito dopo aver ricollocato al suo posto l'immagine della Madonna del Voto⁴⁸, «in forma semplice, poiché l'Arcivescovo non ha consentita la Messa Chigiana che appositamente e con tal nome era stata composta da un maestro della mia Accademia [Angelo Francesco Lavagnino⁴⁹]; la ragione di tale divieto sta nel fatto



6. Vico Consorti, Porta della Riconoscenza, formella nella quale sono ritratti il conte Guido Chigi Saracini e l'arcivescovo Mario Toccabelli (Siena, Cattedrale).

⁴⁴ Lettera del 16 gennaio 1947 di Guido Chigi Saracini a Francesco Chigi Albani della Rovere [B XIX 136]. Nato a Roma nel 1881 e morto a Roma nel 1953, Francesco era fratello di Ludovico. In una sua lettera del 24 gennaio 1947 a Ludovico [B XIX 130], aggiunge tra le motivazioni delle dimissioni che «le intromissioni di questa Camera del Lavoro, a proposito degli stipendi ai custodi, sono addirittura ridicole...!».

⁴⁵ Lettera del 17 marzo 1946 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XVI 83].

⁴⁶ Guido Chigi Saracini è stato rettore del Magistrato delle Contrade dal 1927 al 1964.

⁴⁷ Lettere del 14 marzo 1946 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVI 82] e del 12 giu-

gno 1946 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVI 93].

⁴⁸ Lettera del 6 agosto 1946 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVI 107].

⁴⁹ Nato a Genova nel 1909 e morto a Gavi nel 1987, Lavagnino è stato un docente multiforme nei corsi di perfezionamento chigiani: dal 1942 è stato collaboratore di Vito Frazzi nella classe di composizione; dal 1943 è stato titolare della classe di analisi della forma; ma, soprattutto, dal 1949 al 1963 ha tenuto la pionieristica classe di musica per film. La *Messa Chigiana*, composta appositamente per l'inaugurazione della porta della Riconoscenza del 1946, ha avuto la prima esecuzione assoluta soltanto il 24 luglio 1951 nella chiesa della Santissima Annunziata.

che, del Coro di detta Messa, avrebbero dovuto far parte delle donne [...] ma il Toccabelli-Duce "giudica e manda" sempre a modi suoi...!!!»⁵⁰.

Dopo averne ipotizzato la possibilità, Ludovico Chigi decide infine di rivolgersi alla Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie, nella speranza di ottenere un parere che vincoli l'immagine alla cappella⁵¹. A una prima richiesta, il soprintendente Raffaello Niccoli⁵² risponde in maniera interlocutoria, convocando un incontro «delle persone direttamente interessate» direttamente presso la Cappella del Voto⁵³. Guido Chigi Saracini non manca di intervenire con il suo consueto piglio prima dell'auspicato sopralluogo, scrivendo allo stesso soprintendente una lettera riservata, nella quale, in forza della relazione dell'avvocato rotale, elenca i diritti di patronato ascritti ai Chigi, si scaglia contro la «deplorable caparbia» dell'arcivescovo e lo esorta «a far cessare, finalmente, l'arbitraria remozione» del dipinto⁵⁴.

L'incontro, al quale sono presenti, oltre a Guido Chigi Saracini, don Fortunato Sderci, il soprintendente Niccoli, Enzo Carli e l'orefice Basetti⁵⁵, sembra risultare propizio per la causa dei Chigi, poiché vengono riscontrati sulla tavola numerosi graffi dovuti alla presenza dei numerosi ex voto che vi sono appesi, ciò che risulterebbe ulteriormente di danno per nuove rimozioni dell'opera d'arte⁵⁶. E invece, il presidente della Pontificia Commissione per l'arte sacra in Italia, monsignor Giovanni Costantini⁵⁷, al quale si era evidentemente rivolto il principe nonché gran maestro dell'Ordine di Malta Ludovico Chigi, ma che altrettanto

probabilmente deve essersi preventivamente consultato con Toccabelli, raffredda gli entusiasmi: innanzitutto sposta diplomaticamente il discorso su «un malinteso iniziale di cui a nessuno si può far colpa», poi afferma che «è pure chiaro che, dopo un voto solenne emesso da tutto il popolo, non si potrebbe tornare indietro senza arrecare grave danno al prestigio dell'Arcivescovo e della stessa Casa Chigi, che pure ha tante benemeritenze verso il culto prestato alla Madonna» e infine esorta Ludovico affinché «voglia concedere l'esposizione annuale dell'Immagine e contribuire così al risveglio del sentimento religioso di cui anche il popolo senese ha tanto bisogno»⁵⁸.

Guido Chigi non si dà per vinto e, tramite il Soprintendente senese, coinvolge a Roma anche Ranuccio Bianchi Bandinelli⁵⁹, in questo periodo direttore generale delle Belle Arti, il quale, rilevata da una parte «la grande solidità della pittura» e constatati dall'altra parte «inconvenienti di altro genere», comunica che il Ministero «in linea di massima è contrario alle traslazioni, non ritiene [tuttavia] nella specie di dover prescrivere l'assoluta inamovibilità del dipinto purché le rimozioni siano ridotte al minimo indispensabile, cioè a casi eccezionali»⁶⁰. In seguito a ulteriori contatti, pressioni e lettere riservate, anche il tentativo di ottenere dalla Soprintendenza un documento che proibisca la traslazione dell'immagine cade nel vuoto.

Nel mese di settembre 1946, Guido Chigi Saracini inizia a coinvolgere anche Francesco Chigi Albani della Rovere, esortandolo a spronare il fratello Ludovico a uscire da quella passi-

⁵⁰ Lettera del 28 luglio 1946 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVII 83].

⁵¹ Lettera del 17 marzo 1946 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XVI 83].

⁵² Nominato soprintendente reggente a Siena nel 1942, Raffaello Niccoli, originario di La Spezia, è vissuto dal 1897 al 1977.

⁵³ Lettera del 12 aprile 1946 di Raffaello Niccoli a Ludovico Chigi Albani della Rovere, Mario Toccabelli e Guido Chigi Saracini [B XVI 86].

⁵⁴ Lettera del 17 aprile 1946 di Guido Chigi Saracini a Raffaello Niccoli [B XVI 87].

⁵⁵ Don Fortunato Sderci era il cappellano della Cappella del Voto; originario di Gaiole in Chianti e fratello del distinto liutaio Igino Sderci, è stato anche compositore apprezza-

to fuori dalle mura cittadine; Enzo Carli (Pisa 1910 - Siena 1999), celebre storico dell'arte e soprintendente a Siena, era all'epoca ispettore della Soprintendenza.

⁵⁶ Lettera del 17 luglio 1946 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVII 82].

⁵⁷ Giovanni Costantini è nato a Castions di Zoppola nel 1880 e morto a Roma nel 1956.

⁵⁸ Copia di lettera del 2 luglio 1946 di Giovanni Costantini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XV 83].

⁵⁹ Ranuccio Bianchi Bandinelli, nato a Siena nel 1900 e morto a Roma nel 1975, è una personalità talmente nota, grande e complessa che qualsiasi tentativo di tracciarne qui un sia pur minimo disegno biografico sarebbe inutile.

⁶⁰ Lettera del 12 agosto 1946 di Ranuccio Bianchi Bandinelli a Guido Chigi Saracini [B XVII 85].



7. Maestro di Tressa, Madonna dagli occhi grossi (Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana, foto Opera della Metropolitana).

va resistenza che, «per buona educazione civile e religiosa»⁶¹, non vuole porre un veto al Toccabelli. Considerata anche la tarda età di Ludovico, giunge a proporre a Francesco di convincerlo a passargli il patronato della cappella⁶².

Nel gennaio del 1947, Guido Chigi Saracini rivela che l'anno precedente, in occasione dell'esame per l'approvazione della porta del-

la Riconoscenza, un non meglio identificato membro della commissione aveva suggerito, «qualora il Presule si ostinasse nella commedia del Voto», di esporre sull'altar maggiore del Duomo, invece della tavola di Dietisalvi di Speme, la cosiddetta Madonna dagli occhi grossi, il dipinto datato al 1225 circa e oggi attribuito al Maestro di Tressa, già oggetto di venerazione mariana in Duomo⁶³.

⁶¹ Lettera del 4 agosto 1946 di Ludovico Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XVI 106], pubblicata in Benocci, *La villa di Papacqua*.

⁶² Lettere del 18 settembre 1946 di Guido Chigi Saracini a Francesco Chigi Albani della Rovere [B XVII 89], del 21 settembre 1946 di Francesco Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XVII 90], del 25 settembre 1946 di Guido Chigi Saracini a Francesco Chigi Albani della Rovere [B XVII 91], del 7 ottobre 1946 di Francesco Chigi Albani

della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XVII 95], dell'11 ottobre 1946 di Guido Chigi Saracini a Francesco Chigi Albani della Rovere [B XVII 96], del 14 dicembre 1946 di Guido Chigi Saracini a Francesco Chigi Albani della Rovere [B XIX 123], del 16 gennaio 1947 di Guido Chigi Saracini a Francesco Chigi Albani della Rovere [B XIX 136].

⁶³ Lettera del 31 gennaio 1947 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XIX 118].

E invece, nel corso dell'anno, nonostante interventi di intermediari, promesse di firme di accordi, bozze di lettere di sottoscrizione, l'arcivescovo prosegue imperterrito il suo disposto di rendere perenne la traslazione della Madonna del Voto. Guido Chigi, poi, si rende protagonista di un dissidio con «La Voce del Popolo», il periodico diocesano da lui definito il «settimanale pretesco locale»⁶⁴, a suon di articoli, rifiuti di rettifiche, minacce di controrepliche su quotidiani: dissidio che rende di pubblico interesse la questione della traslazione dell'icona mariana⁶⁵.

La vertenza si trascina ancora per anni, un po' perché Ludovico pare rassegnato ad accettare la situazione, concedendo accordi con l'«indegno Presule contadino» in conseguenza dei quali, secondo Guido, il patronato, «ormai spennacchiato a buona, avrà poco più da vivere»⁶⁶; un po' perché il Toccabelli trova un grande appoggio dalla Congregazione del Concilio sopra citata e ignora i veti che comunque, con elegante deferenza, il principe romano gli fa pervenire; un po' perché, deceduto lo stesso Ludovico Chigi Albani della Rovere nel 1951, il successore nel patronato, il figlio Sigismondo⁶⁷, non sembra avere il prestigio e l'autorevolezza

del defunto gran maestro dell'Ordine di Malta. Pare confermarlo il fatto che, sebbene Guido Chigi non si stanchi di ricordargli la «famosa questione "tocabelliana"»⁶⁸, con ciò esortandolo ad agire con fermezza, avviene che, dopo i primi tempi nei quali l'arcivescovo gli chiedeva con la consueta formalità l'autorizzazione alla traslazione (ormai preceduta addirittura da un passaggio in piazza del Duomo), passi infine a dargli semplice avviso dello spostamento, senza più sollecitargli alcun permesso⁶⁹.

Iniziata nel 1943, la polemica termina nel 1956, quando «la commissione dei Senesi preposta ai festeggiamenti della novena» impone a Mario Toccabelli di sostituire l'immagine della Madonna del Voto con una statua. Come ammette Sigismondo Chigi Albani della Rovere, il vero vincitore è il conte Umberto del Vescovo Sterbini⁷⁰, rettore dell'Opera della Metropolitana, che deve evidentemente aver giocato un decisivo ruolo di intermediario⁷¹.

Il patronato della Cappella del Voto termina invece nel 1992, quando la famiglia Chigi la cede al Capitolo Metropolitano assieme a tutte le sue pertinenze di proprietà, compresa l'icona mariana più venerata dai senesi.

Questo scritto è dedicato a Marco Baglioni, che per primo mi ha segnalato questa storia e mi ha esortato a indagarla. Desidero ringraziare: l'Opera della Metropolitana di Siena nelle persone del rettore Guido Pratesi, dell'avv. Silvia Verdoliva e dell'arch. Enrico De Benedetti per la loro sempre cortese collaborazione; il Capitolo Metropolitano nella persona di mons. Franco Gonzi per la sua proverbiale disponibilità; Opera Laboratori nella persona del dottor Stefano Di Bello per aver concesso la foto di apertura; gli amici Mario Ascheri, Felicia Rotundo, Marilena Caciorgna e Alberto Cornice per il loro sostegno e i loro preziosissimi consigli.

Le tavole 4 e 7 sono state autorizzate dall'Opera della Metropolitana di Siena (aut. 209/2020).

⁶⁴ Cfr. ad esempio la lettera del 23 luglio 1947 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XX 111].

⁶⁵ Il dissidio è tracciato in queste lettere: del 16 luglio 1947 di don Dino Anichini [direttore de «La Voce del Popolo»] a Guido Chigi Saracini [B XVIII 67]; del 16 luglio 1947 di Guido Chigi Saracini a Dino Anichini [B XVIII 68]; del 23 luglio 1947 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XX 111]; del 25 luglio 1947 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVIII 70]; del 28 luglio 1947 di Guido Chigi Saracini a Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVIII 72], pubblicata in Benocci, *La villa di Papacqua*.

⁶⁶ Lettera del 7 agosto 1948 di Guido Chigi Saracini a

Ludovico Chigi Albani della Rovere [B XVIII 116].

⁶⁷ Sigismondo Chigi Albani della Rovere, IX principe di Farnese, è nato a Roma nel 1894 e morto a Roma nel 1982.

⁶⁸ Lettera del 2 luglio 1953 di Guido Chigi Saracini a Sigismondo Chigi Albani della Rovere [B XXXII 141].

⁶⁹ Lettera del 3 agosto 1953 di Sigismondo Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XXXII 142].

⁷⁰ Dopo le dimissioni di Guido Chigi Saracini il 31 gennaio 1947 [ved. *supra*] e un breve periodo di interregno da parte di Pèleo Bacci, Umberto del Vescovo Sterbini fu nominato commissario prefettizio dell'Opera della Metropolitana, per poi svolgere il ruolo di rettore dal 1948 al 1965.

⁷¹ Lettera del 2 agosto 1956 di Sigismondo Chigi Albani della Rovere a Guido Chigi Saracini [B XL 61].



1. Uberto Benvoglianti (Siena 1668 - 1733 – Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati).

L'antiquario, l'erudito, la storia

La storiografia senese tra Benvoglianti e Pecci

di MARIO DE GREGORIO

Dimenticare il Settecento

Avanti a tutto l'annotazione di un'occasione mancata: nel 2018 ricorrevano i 250 anni dalla morte di Giovanni Antonio Pecci e i 350 dalla nascita di Uberto Benvoglianti. Un'opportunità da cogliere per Siena per una riflessione seria sul contributo dei due maggiori esponenti dell'erudizione critica cittadina alla storiografia locale, al loro sforzo di depurare, affinare, correggere e indirizzare finalmente verso la giusta strada di una documentazione criticamente valutata la narrazione della storia della città. Così non è stato – ancora una volta, va detto – e questo intervento vorrebbe essere in qualche modo un risarcimento, sia pure parziale, a una disattenzione significativa per una cultura che non solo a livello locale ormai procede per scansioni annalistiche e per un appuntamento disatteso per l'ennesima volta, che rinvia per la verità ad un consolidato disinteresse verso la storiografia locale settecentesca che data ormai da più anni, nonostante che anche un maestro come Ernesto Sestan, a conclusione di una lettura giustamente rimasta famosa di *Siena avanti Montaperti* già nel 1959 avesse ammonito che «uno studio d'insieme sulla cultura e sull'erudizione senese del secolo XVIII sarebbe di notevole interesse».

Qualche timido segno di apertura va per la verità registrato in questi ultimi tempi – come qualcuno ricorderà – con un convegno su Giovanni Antonio Pecci svoltosi una quindicina di anni fa e con una serie di contributi su questo erudito e la sua opera, prodromo alla meritoria e poderosa edizione recente della trascrizione de *Lo Stato di Siena antico, e moderno* recentemente terminata.

Ma – al di là della sottolineatura di sporadiche e encomiabili eccezioni, fra cui rientrano anche le riedizioni di alcuni scritti dello stesso

Pecci, troppo spesso però relegato a cronista di scarsa vita cittadina e a compilatore di fantasiose e apparentemente bizzarre ricostruzioni del passato locale – è bene restare al tema centrale di questo breve intervento.

Insomma quello che interessa in questa sede è rimarcare un discrimine significativo fra antiquaria ed erudizione critica e ritornare a due personalità – quelle appunto di Benvoglianti e di Pecci – che si distinguono nel panorama della pubblicistica storica locale per l'appartenenza ad una corrente intellettuale che compie un deciso passo in avanti dal punto di vista storiografico: il primo, con l'adesione incondizionata alle linee e alle modalità dell'istoria intiera dettate dal Muratori delle *Antiquitates italicæ Medii Ævi* e dei *Rerum italicarum scriptores*, di cui – come appare dal fitto carteggio con il modenese – Benvoglianti si mostra collaboratore assiduo e devoto; il secondo con la partecipazione consapevole a quello che maestri come Mario Rosa in vari interventi e Franco Venturi nel fondamentale *Settecento riformatore* hanno definito con felice espressione “illuminismo cattolico” o, anche “riformismo cattolico”, mutuato dal Giovanni Lami delle fiorentine “Novelle letterarie”.

Si tratta in entrambi i casi di una dimensione culturale allargata finalmente ad ambiti extracittadini, più ampia, più disposta al confronto, che investe, ripensandola, la quasi totalità dell'eredità storiografica senese, soprattutto delle origini e del Medioevo (si pensi qui solo *en passant* al lavoro di Benvoglianti sulle cronache cittadine e a quello di Pecci sul vescovado), e che si configura senza mezzi termini come un superamento significativo dell'elaborazione storiografica di una serie di esponenti locali dell'erudizione antiquaria che si erano segnalati

anche nel secolo XVIII. Non era un caso che Sestan nel suo lavoro citato in precedenza indicasse, oltre ai contributi di Benvoglianti e Pecci in materia, anche i notevoli apporti di un Girolamo Gigli nella sua produzione erudita e di un Galgano Bichi.

Personalità profondamente diverse queste ultime: alla genialità polemica e provocatoria del Gigli de *La città diletta di Maria*, del *Vocabolario cateriniano* e del *Diario sanese* fa riscontro il rigore appassionato del Bichi nell'opera di trasmissione della memorialistica manoscritta di interesse locale. Non li accomuna nemmeno l'approccio consapevole ad un ricorso alla stampa (frequente per l'uno e del tutto assente nell'altro) che a ben guardare si configura davvero come un carattere di continuità nell'evoluzione dell'intera storiografia senese fra Sei e Settecento. Pensiamo qui, da quest'ultimo punto di vista, solo ad esempio, alla vicenda della colossale opera storiografica di Sigismondo Tizio (rimasta ancora oggi in gran parte inedita nonostante i lodevoli sforzi condotti in anni passati dall'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea), alla mancata pubblicazione della seconda parte delle *Historie di Siena* di Giugurta Tommasi nei primi decenni del secolo XVII, o, ancora in pieno secolo successivo, al mancato accesso alla tipografia della estesa elaborazione storiografica dello stesso Uberto Benvoglianti, di cui vanno ricordate almeno le *Memorie istoriche senesi dal 1276 al 1479*, le *Notizie di storia sanese* e i molti estratti miscelanei di storiografia cittadina tratti da vari archivi sia pubblici che privati ed ecclesiastici sparsi nel fondo di manoscritti paterni che Adelasia Benvoglianti legò alla Biblioteca dello Studio di Siena gestita allora da un altro cultore dell'antiquaria locale come Giuseppe Ciaccheri. E accanto a quest'ultimo si potrebbe citare anche il lucido contributo di un altro allievo di Sallustio Bandini, Giovanni Girolamo Carli, fra l'altro con i suoi *Appunti sulla libertà italiana, sulla storia di Siena e della sua nobiltà*.

Tutto questo senza ricordare come la stessa complessa opera del Pecci sullo Stato fino ad anni recenti sia rimasta manoscritta, sia pure in diverse copie sparse fra l'archivio storico del Monte dei Paschi, la Biblioteca Comuna-

le, l'Archivio di Stato e la Moreniana di Firenze.

Ma questa è storia abbastanza nota e più volte messa in luce. Conviene allargare per un attimo il campo. Continuando una sommaria rassegna e prescindendo per un attimo dal secolo XVIII esempi di storiografia antiquaria senese se ne potrebbero fare diversi anche per il Seicento: dal Giacinto Nini dei *Successi e guerre d'Italia* in due parti e dieci libri, all'Appelle Lanci delle *Senarum Historiae* del 1694, al Giulio Mancini ben noto agli studiosi d'arte, autore di un *Ragguaglio delle cose di Siena*, fino al Teofilo Gallaccini delle *Memorie di cose di Siena* e al Celso Cittadini delle corpose ricerche genealogiche ma anche del progetto di una storia di Siena più unitaria, desumibile sia da un suo discorso intitolato *Della nobiltà civile di Siena* che dalle postille apposte al *Trattato dell'origine e accrescimento della città di Siena* di Bartolomeo Benvoglianti. Progetto non andato a buon fine, come sappiamo, com'era stato quello delle *Historie di Siena* di Angiolo Bardi e quello delle *Istorie senesi* di Marcantonio Bellarmati un secolo prima, destinato quest'ultimo comunque a vedere la luce per la prima volta a Padova nel 1839 e poi nuovamente a Siena nel 1844 a cura di Giuseppe Porri, esponente di una nuova erudizione senese, quella municipalistico-unitaria maturata sul romagnosiano concetto di "incivilimento" e praticata in abbondanza sulle pagine dell' "Archivio storico italiano".

Il tutto a dimostrazione alquanto sintetica e schematica di quella mancanza tutta senese di *print culture* che attraversa di fatto la storiografia cittadina per almeno tre secoli e ne costituisce un lungo e celato filo rosso.

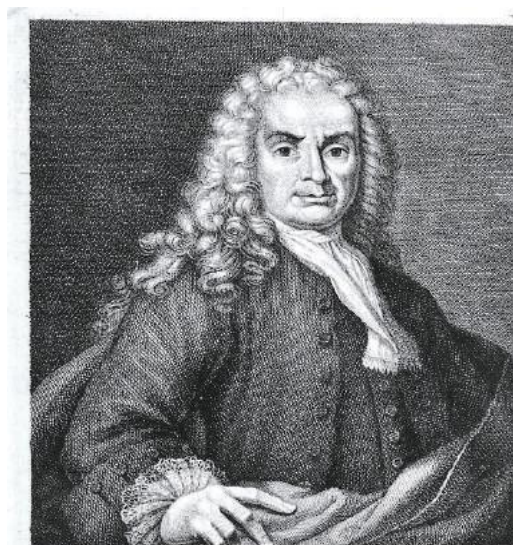
Una storia più grande

Ma ritorniamo ancora una volta al Settecento, al centro del cambiamento che vede l'irrompere dell'erudizione critica. Per la prima volta la storiografia senese attraverso Benvoglianti e Pecci si colloca – come detto – in un movimento più vasto, di dimensione davvero europea, che tende a superare i limiti imposti da un sapere troppo spesso fermo alla osservazione ammirata e alla considerazione entusiastica di reperti letterari, archivistici e a

volte archeologici ed epigrafici, senza il vaglio di un esercizio critico di valutazione attenta e di un esame accurato delle fonti. I due in maniera sia pure diversa colgono l'esigenza di allinearsi a nuove modalità di indagine, di adeguarsi a nuove tendenze storiografiche in grado di superare la tradizionale e semplicistica impostazione antiquaria precedente.

Fuori dalla città in verità esempi non mancavano. Il solco, nel campo più volte arato della storia, lo aveva scavato già l'evoluzione della cultura erudita d'Olttralpe. Tra Sei e Settecento l'antiquaria tutta veniva a trovarsi in maniera sempre più stringente di fronte alla necessità di rivedere i propri obiettivi e metodi. Già scossa dallo scetticismo dei cosiddetti pirronisti, aveva perso in maniera netta lo scontro con i *modernes* in quella *querelle* che aveva investito non solo l'impostazione stessa delle ricerche storiche e antiquarie ma l'intero ambito dell'applicazione intellettuale. A questi ultimi, eredi di Descartes, l'antiquaria appariva di fatto come esercizio vano di speculazioni ridondanti, spesso superflue e non necessarie al raggiungimento degli obiettivi prefissati, fonte di dispute inutili e, soprattutto, estremamente fragile nella sua impostazione, statica e frammentata com'era in molteplici inezie e, ancora, palestra di minime *curiosités* su cui si esercitavano personaggi spesso non troppo colti e soprattutto indulgenti a perdersi con facilità in interminabili disquisizioni superflue e che alla fine poco finivano per avere a che vedere con l'obiettivo iniziale della ricerca. La tradizionale impostazione antiquaria, colma spesso di spicciola erudizione, secondo i *modernes* era destinata in altri termini a rimanere schiacciata dalla sua stessa inadeguatezza a convertire la mole di informazioni fornite dai documenti e dai reperti in un discorso storico più essenziale e articolato, in qualche modo più chiaro e concreto. Sarebbero stati in seguito i *philosophes*, vale a dire gli esponenti dell'Illuminismo, a seppellire definitivamente, nel quadro di una rifondazione generale del sapere su criteri affidabili e razionali, questa debolezza di fondo dell'antiquaria.

Insomma se fra Sei Settecento gli eredi di Descartes avevano progressivamente minato le basi delle fondamenta stesse della ricerca antiquaria e la legittimità dei suoi obiettivi, l'Illuminismo avrebbe completato l'opera aprendo la



GIROLAMO GIGLI NATO NENCI CELEBRE POETAE LETTERATO SE- NESE DI UNA STRA- ORDINARIA VIVEZZA D'INGEGNO, E DI UN TALENTO PROVVEDUTO SVBLIME, E FERVIDO DALLA NATURA.

Nacque il dì 14. OTT. MDCLX. morì il dì 4. GENNAIO MDCCXII.

Prese da un Ritratto di Momo di Gio. Battista Conziani Pittor Veronese. Gio. V. G. sculpsit.

2. Girolamo Gigli (Siena 1660 - Roma 1722).

strada a una ricerca storiografica moderna, più certa, più aderente all'interpretazione di una documentazione finalmente criticamente esaminata e valutata. Nello specifico se l'antiquaria aveva teso di fatto verso una ricostruzione storica del passato illustrando e interpretando acriticamente testimonianze letterarie e documentali, per i razionalisti e successivamente per i *philosophes* questo tipo di ricerca si era rivelata decisamente insufficiente, sia per le fonti utilizzate, sia per i metodi stessi usati per interpretarle. Si trattava allora di ripensare gli strumenti stessi dell'approccio antiquario per dare alla filosofia stessa dell'indagine storica basi più certe, principi più robusti e incontrovertibili, sottoponendo a verifica critica le informazioni derivate dai testi e dai reperti antichi, sia materiali che testuali.

Furono i Maurini parigini di Saint Germain des Prés, a partire dagli anni Ottanta del Seicento, a fornire finalmente risposte qualificate ed esaustive a queste esigenze, con la pubblicazione del *De re diplomatica* di Jean Mabillon e della *Paleographia græca* di Bernard de Montfaucon, del 1708, esempi più che significativi di un nuovo metodo storiografico, adeguato alle nuove esigenze della ricerca, si potrebbe dire in qualche misura "scientifico", per datare e rico-

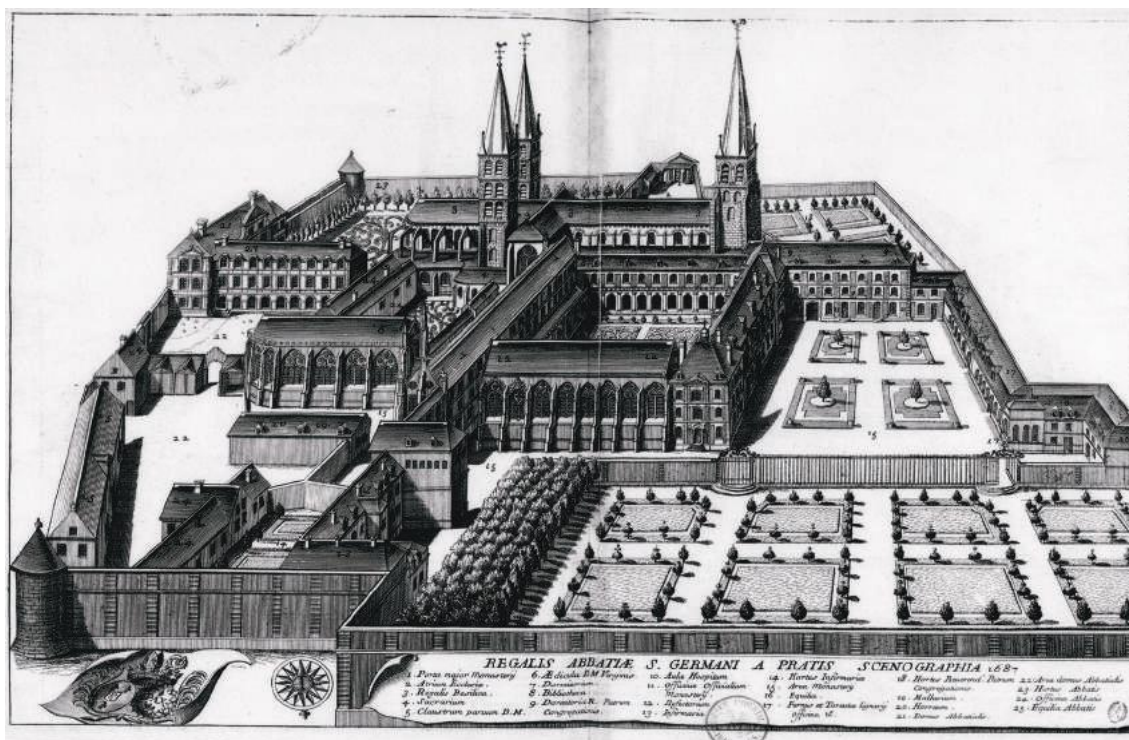
noscere l'autenticità di una fonte non attraverso una critica del contenuto, ma ancora a monte, studiando la documentazione manoscritta.

A Siena Benvoglianti prima e Pecci in seguito entrano progressivamente in questa linea di pensiero e di pratica storiografica. Certo in maniera differenziata: il primo con la prudenza dettata dalla sfortunata esperienza di un *pamphlet* sulla giurisdizione delle Valli di Comacchio che l'aveva portato all'attenzione del Santo Ufficio e di seguito in carcere e la successiva e spesso anonima partecipazione alle grandi imprese editoriali italiane del tempo, non solo di Muratori, ma anche – fra l'altro – della nuova edizione dell'*Italia sacra* dell'Ughelli; il secondo con una certa sfrontatezza, incurante delle critiche frequenti ricevute a livello locale da certo conservatorismo intellettuale e patrizio geloso delle tradizioni cittadine, e con quella che in anni andati mi sono trovato a definire la "conversione" del 1746, successiva alla prima edizione, criticatissima, della vita di Brandano.

In fondo siamo di fronte a due aspetti diversificati di un'unica vicenda intellettuale che percorre i sentieri di un progressivo affinamento critico nella valutazione delle cronache e dei documenti, archivistici ma anche epigrafici e

letterari, nella denuncia delle sovrastrutture mitologiche e leggendarie comunque non suffragate da salda documentazione, che impregnano la narrazione storica della città e – oserei anche dire – pure l'appuntarsi su obiettivi che in qualche modo finiscono per trascendere la stessa ricerca erudita, o meglio ne rappresentano una più complessa motivazione, vale a dire obiettivi in qualche misura di intervento di chi nello studio, nella ricerca nello spazio sociale e storico rintraccia una certa prospettiva di avanzamento, di miglioramento delle condizioni, di progresso ritenuto possibile. Affermazione in verità – va riconosciuto – forse più vera e immediata per Pecci che per Benvoglianti.

È solo un passo iniziale, coraggioso ma non del tutto compiuto. Siamo ancora lontani dalle erosioni che l'esercizio della ricerca erudita meno preparata subirà dalla cultura dei lumi. C'è da percorrere ancora tanta strada, superando resistenze e interessi consolidati, di smitizzazione di elaborazioni storiografiche fantasiose e lontane da un vaglio critico accettabile delle fonti. C'è insomma da lasciarsi indietro gran parte dell'elaborazione storico-antiquaria dei secoli precedenti, certo meritoria, ma troppo spesso goffa nelle sue argomentazioni, persa nei



dettagli, forse a volte troppo indulgente con le vestigia del passato, troppo chiusa all'apporto di fonti diverse e troppo poco selettiva con la fabbrica delle falsificazioni. Basti ripensare qui alle vicende legate ai lunghi riflessi locali delle cronache di Tisbo Colonnese o Annio da Viterbo.

L'erudizione critica è in questo suo sforzo una sorta di Saturno che, in un contrasto singolare con il mito, mangia i suoi padri, non lascia scampo alle futili *curiosités* barocche, a un'erudizione che non confronta di fatto i risultati delle proprie scoperte, a un gusto antiquario che si rivela alla fine fortemente autoreferenziale, chiuso spesso all'interno di una dimensione di indagine documentaria troppo spesso limitata e asfittica, ma presunta come autosufficiente a narrare e spiegare la storia senese.

Collocherei qui, in questo contesto di pretto antiquariato, le elaborazioni dell'archivista del Santa Maria della Scala Girolamo Macchi, con la sua illusoria pretesa di accedere ad una storia di Siena e del suo Stato attraverso lo specchio a volte deformato e deformante della sola documentazione del Santa Maria della Scala. Ma noterei nello stesso contesto cronologico anche un'assenza significativa nel contesto storiografico cittadino per la prima parte del secolo XVIII: quella dell'entusiasmo per l'etruscheria, così diffusa nel granducato di Cosimo II dopo la pubblicazione del *De Etruria regali* di Thomas Dempster. Un'assenza che richiederebbe una corposa serie di considerazioni che per varie ragioni non rientrano nell'oggetto di questo incontro ma che sarebbero utili a chiarire anche i contorni di una certa progressiva "periferizzazione" della cultura cittadina.

L'irrompere, attraverso Benvoglianti prima e Pecci in seguito, della lezione muratoriana, quel «dare – come ha scritto Mario Rosa – alla cultura settecentesca il senso della "storia"», segna anche a Siena un deciso cambio di passo, un avanzare del discorso storico che si viene articolando tra apporto individuale e discussione collettiva, portando a una crescita delle conoscenze, all'ampliamento del campo d'indagine storiografico, all'affinamento e a un progressivo perfezionamento metodologico. Anche in am-

bito senese sulla scorta del lavoro muratoriano il lavoro degli eruditi si rivolge a demistificare i miti, le leggende, le verità non suffragate da prove documentali inoppugnabili sul piano delle «vestigia veritatis historica». Alla fine il risultato della ricerca diventa un lavoro ripercorribile, controllabile passo per passo, smontabile, rimontabile, oggettivamente trasparente. Ed è un risultato – questa la novità ulteriore del superamento dell'antiquaria iniziato alla fine del secolo XVII ma che troverà espressione sempre più compiuta nel secolo successivo – che va comunicato, diffuso, proiettato in uno spazio culturale dilatato, partecipe di quella dimensione europea degli studi che risiede nei giornali letterari, nelle fittissime e ciclopiche corrispondenze, negli incontri nelle librerie e nelle biblioteche, nelle visite sempre più frequenti di quelli che Pecci definirà «eruditi forestieri», per i quali scriverà e pubblicherà nel 1752 anche una pionieristica guida della città.

Un Giovanni Antonio Pecci che oltrepasserà la lezione del suo maestro Benvoglianti per accedere a una "storia tutta civile" che tende ad essere finalmente comprensione e restituzione attenta e filologicamente attendibile di una realtà complessa, fatta non tanto e non solo di eventi, di guerre e di trattati, ma di istituzioni, di pratica mercantile, del variare dei costumi, di scuole, di studi e di cultura, del trasformarsi delle condizioni della terra, delle tradizioni popolari e delle cose anche minime che intervengono nella vita di un gruppo. Di tutto questo – com'è ormai noto – *Lo Stato di Siena antico, e moderno* rimane un esempio ineguagliato non solo per la Toscana e non solo per il secolo XVIII.

Nobile passato e strada per la santità

Un cambiamento, quello descritto, che va inserito a Siena in quella che in altre occasioni ho definito "storiografia parenetica ed esornativa", linea che prende corpo dopo la fine della repubblica seguendo strade diverse eppure convergenti nella ricerca di un riconoscimento pubblico del tradizionale *status* glorioso e nobile della patria. Con nuove modalità critiche di intervento sulla documentazione in questo



4. Girolamo Macchi, *Chiesa dello Spedale* (Siena, Archivio di Stato, ms. D 113).

senso anche Benvoglianti e Pecci ripropongono il tradizionale marchio della vecchia classe dirigente sull'esercizio storiografico. Il passato, magnifico, della repubblica, l'estensione, altrettanto grande del territorio di competenza, l'estesa dimensione statuale, finiscono esse stesse cifre della nobiltà di una città dominante e possono essere quindi riproposte con dovizia di particolari e con orgoglio di fronte alla burocratica centralità fiorentina.

Un tentativo di chiamata alle armi storiografica che assume i caratteri allora anzitutto di un'autopersuasione. La si consegue rivisitando la propria vicenda, ricostruendola, senza demandarla, sia pure a personale esperto, con assunzione diretta dell'impegno rammemorante. Continua ad essere quindi necessaria la storiografia patrizia, sorta di autorispecchiamento e dell'autoconvincimento dell'essere e dover essere della classe di governo.

Soprattutto nel caso di Pecci, al passaggio del granducato dopo la fine della dinastia medicea, la determinazione della legittimità di governo si attesta anche sul piano storiografico: individua appunto nella narrazione storica un momento saliente della responsabilità politica.

È forse quella presunzione che Jacques Fontaine ha definito la «cristallisation littéraire des perceptions d'une conscience collective»

del ceto nobiliare senese, che non poteva non essere che presa di mira da quella sintetica ma pregnante *summa* della letteratura storica senese portata a termine da Giuseppe Vaselli per la sezione letteraria della guida di Siena per il X Congresso degli Scienziati Italiani del 1862, dove, in un impeto egualitario di populismo risorgimentale, annotava che «nel ricercare i segreti dell'antichità, nel riscontrare origini, fatti, epoche, nomi, la maggior parte dei nostri, oltre all'amore della terra natia, obbedirono a un altro affetto meno alto e meno liberale, che viepiù circoscrisse il campo delle loro indagini, e improntò queste di certa vanità e frivolezza. Questo si fu lo spirito di casta, che fé credere compendiata in una sola classe la vita tutta di un popolo intiero».

All'indomani dell'Unità parlava giustamente Vaselli, sottovalutato esponente di un'erudizione di stampo liberale e risorgimentalista tanto attiva e meritoria a Siena, di «un'indole tutta familiare e privata» che caratterizza la storiografia cittadina, cogliendo il segno distintivo di una impostazione municipalistica dettata da una fedeltà quasi filiale alla rammemorazione ammirata di quell'epoca repubblicana che ancora attrae tante e qualificate attenzioni. Impostazione che parte in verità da molto lontano. Esauritasi in qualche modo la discussione sulle origini della città (tema che con accenti diversi

sarà caro anche a certa erudizione del secondo Ottocento) dopo le opere di Bartolomeo Benvoglienti e di Agostino e Francesco Patrizi, testi che nella seconda metà del Quattrocento, su sollecitazione dell'arcivescovo Francesco Todeschini Piccolomini, avevano posto di fatto le basi storiche delle origini romane della città – già in realtà vive come mito nella prima parte del secolo nella celebrazione politica delle libertà repubblicane da parte governativa e contrarie alle post-antiche e supposte origini galliche affermate fra gli altri da Flavio Biondo (che però – a dire il vero – costituiva un falso bersaglio perché per *Sena Gallica* intendeva sicuramente Senigallia) – la *querelle* si era chiusa di fatto con il *De urbis Senæ origine, et de memorabilibus in urbe ipsa* del genovese Antonio Maineri, del 1542 (manoscritto conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana e in copia ad opera di Gargano Bichi anche nella Biblioteca Comunale di Siena), confinata successivamente solo alle pagine introduttive dell'opera di Sigismondo Tizio e a qualche incursione estemporanea di erudizione antiquaria, come il *Discorso dell'antichità della città di Siena* di Teofilo Gallaccini. Prima delle grandi compilazioni storiografiche di Orlando Malavolti e di Giugurta Tommasi, che segnano il passaggio fra Cinque e Seicento e l'addivenire a una trattazione complessiva della vicenda cittadina fino alle soglie della crisi di metà Cinquecento, la storiografia senese vede in realtà l'uso politico della santità a farla da padrone, con le opere di frate Gregorio Lombardelli e con la sua consistente beatificazione nobiliare cittadina portata avanti con una serie di opere pubblicate fra il 1577 e il 1590, ma soprattutto con il complesso agiografico esplicitato nel ms. K VII 24 della Biblioteca Comunale, proveniente da quel laboratorio agiografico di San Domenico organizzato proprio dal domenicano e che enumera complessivamente tra le file senesi la presenza di 5 santi e ben 166 beati.

Una linea che trova un suo filo lungo di permanenza in una testimonianza grafica al passaggio del secolo XVI con il *Paradiso senese* che domina la pianta della città di Siena di Francesco Vanni, ma che non si ferma alla pubblicazione di singoli contributi agiografici, ma prosegue ininterrotto lungo tutto il corso del Seicento con i *Fasti senesi* di Isidoro Ugurgieri Azzolini (dove i

santi salgono a 9 e i beati a 374) e, ancora, con i *Fasti senenses* pubblicati dall'Accademia degli Intronati nelle due edizioni di Roma 1659 e di Siena 1669, per approdare agli inizi del '700 al Gigli del *Diario sanese*, con i suoi 20 santi, 450 beati, 15 Servi di Dio, 104 venerabili. Per un totale di 589 senesi santificati.

In pratica, per concludere questo intervento forse fin troppo schematico, la storiografia senese fra secondo Cinquecento e Settecento, dopo le compilazioni del Malavolti e del Tommasi, vive anche nel culto di una città progressivamente sempre più “beatificata”, grande nel glorioso passato repubblicano e accreditata nel suo patriziato tradizionale. Da questo punto di vista, in una significativa corrente parallela, non è il caso qui di citare sia pure *en passant* le innumerevoli trattazioni relative alle origini e allo sviluppo del patriziato senese, fra alberi genealogici e biografie di esponenti di rilievo nei più svariati campi dello spirito e del mestiere delle armi. Basti ricordare qui solo il passaggio significativo compiuto da Isidoro Ugurgieri Azzolini con le sue *Pompe sanesi* nel configurare in piena dominazione medicea una nobiltà senese inserita pienamente nei dettami della Controriforma cattolica e dalle stirpi illustri ma anche una nobiltà ormai *di servizio*, disponibile al servizio di governo, e per questo meritoria di ben altre considerazioni. È un primo



6. Orlando Malavolti (Siena 1515 - 1596).

passo a metà Seicento verso quella nobiltà “civile” tipicamente senese rivendicata – tanto per tornare all’oggetto specifico di questa relazione – da un Uberto Benvoglianti ostinato in molti suoi scritti a sfrondare il patriziato senese da quella «ficta» (come la definiva il già citato Maineri) falsa nobiltà dalle incerte, ambigue e non documentate origini. Elaborazione storiografica che aprirà la strada al Lucensio Contrapposto da Radicondoli

(pseudonimo di Giovanni Antonio Pecci) nel rivendicare la specificità del patriziato senese a un livello ben più che cittadino e toscano. Il che lo condurrà fatalmente a un ulteriore scontro contro chi, come Pompeo Neri, progettava una codificazione uniforme della nozione stessa di nobiltà nel granducato, così com’era stato per la Lombardia di Maria Teresa d’Austria.

Il contributo ha conservato il carattere colloquiale proprio di un intervento a un incontro di studio. Per questo si è scelto di non corredarlo di note e di riferimenti bibliografici e archivistici. Per una sommaria nota bio-bibliografica su Benvoglianti e Pecci si rinvia comunque alle voci specifiche nel *Dizionario biografico degli Italiani* (A. Petrucci, *Benvoglianti, Uberto*, vol. 8, Roma 1966, pp. 705-709; M. De Gregorio, *Pecci, Giovanni Antonio*, vol. 82, Roma 2015, pp. 48-50). Per il Benvoglianti inoltre si rinvia fra l’altro a L. De Angelis, *Biografia degli scrittori sanesi*, I, Siena 1824, pp. 98-100, a L. Grottanelli, *Un collaboratore di L. A. Muratori*, Siena 1904 e ad alcuni contributi di B. Talluri (*Uberto Benvoglianti e il Santo Uffizio*, “Il Ponte”, 17 (1961), I, pp. 366-371; *Il conteso territorio di Comacchio e l’intervento del Santo Uffizio contro Uberto Benvoglianti erudito senese*, “Studi senesi”, 83 (1961), pp. 146-172. Per il carteggio con il Muratori, cfr. *Epistolario di Ludovico Antonio Muratori*, a c. di M. Campori, V-XIII, Modena 1901-1922 (*ad indicem*) e più di recente L. A. Muratori, *Edizione Nazionale del carteggio. Carteggi con Bentivoglio Bertacchini*, a c. di A. Burlini Calapaj, Firenze 1983.

Per Giovanni Antonio Pecci, oltre a una serie di opere ristampate di recente e all’edizione de *Lo Stato di Siena antico, e moderno* (6 voll., Siena 2009-2016), si rinvia al volume *Giovanni Antonio Pecci un accademico senese nella società e nella cultura del XVIII secolo. Atti del convegno (Siena 2-4-2004)*, a c. di E. Pellegrini, Siena 2004 e a G. Catoni, *Giovanni Antonio Pecci*, “Bullettino senese di storia patria”, 70 (1963), pp. 13-28; Id., *La ‘laboriosa impresa’ di Giovanni Antonio Pecci*, in *Notizie storiche della città di Montalcino*, Sinalunga 1989; M. De Gregorio, «Allora si ripopoleranno le montagne, le colline, e le pianure»..., “Ricerche storiche”, 22 (1992), 3, pp. 553-577; Id., *I santi sognati...*, in *Santi e beati senesi*, a c. di F. Bisogni e M. De Gregorio, Siena 2000, pp. 30-37; C. Rossi, *Giovanni Antonio Pecci* (1693-1768), “Quaderni stefaniani”, 19 (2000), suppl., pp. 41-141; M. De Gregorio, «Rigorous censore de’ fatti fittizii, e favolosi». *L’autobiografia letteraria di Giovanni Antonio Pecci*, “Bullettino senese di storia patria”, 109 (2002), pp. 319-392; C. Rossi, *Giovanni Antonio Pecci. La critica della nobiltà civica*, in *Ceti dirigenti municipali in Italia e in Europa*, Pisa 2003, pp. 237-253.

Sommari/Abstracts

MARIO ASCHERI, *Santa Regina già 'comunello' delle Masse di Siena*

Santa Regina fu un piccolo comune, ma in posizione molto favorevole, anche per la rete viaria e la posizione vicino alla città. Il che spiega la presenza di un castello come le Quattro Torra e di una fonte importante poi inclusa in un podere probabilmente in età moderna

Santa Regina was a small community, but in a very pleasant position. Roads and its position close to Siena fostered its welfare. Therefore, we find there the magnificent Castle with the Four Towers and a rich fountain now included in a private farm.

GIUSEPPE CATTURI E JONIDA CATTURI, *Il sogno si avvera: il Nuovo Teatro dell'Accademia dei Rozzi (Siena 1775 – 1817)*

La Congrega dei Rozzi nasce "ufficialmente" in Siena il primo ottobre del 1531, allorché dodici artigiani, di età compresa fra i 20 ed i 30 anni, si riuniscono per deciderne il nome, l'insegna: l'albero della suvera (sughera), il motto nel cartiglio: "chi qui soggiorna acquista quel che perde". Il presente studio mostra le fasi di costruzione di un Teatro per i Rozzi: dalla presentazione di un progetto di costruzione del nuovo teatro da parte dell'architetto Alessandro Doveri sino alla sua inaugurazione il dì 7 aprile 1817.

This study explores the construction of a new theatre for the Academy of the Rozzi, investigating the key phases between 1775 and 1817. Basing on the sources of the Archives of the Academy, we provide in-depth insights from the past, by specifically exploring the related expenses. The dream of the Accademia dei Rozzi (1531) came true in 1817, with the inauguration of the new theatre, designed by the architect Alessandro Doveri (1771-1845).

ALBERTO CORNICE, *Grandi committenze del papa senese Alessandro VII*

Oltre ad uno schizzo biografico sul papa, si offre una panoramica dei suoi interventi a Siena, in duomo e nella sua piazza e nella chiesa chigiana per definizione, San Raimondo al Refugio. Un collegamento con il colonnato di San Pietro era indispensabile per completare il profilo di questo grande senese.

Besides a short profile of the Alexander's career, here the paramount interventions in Siena are showed: into the Cathedral, with the wonderful Cappella del Voto, and outside for the new archbishop's palace. St. Peter's square in Rome is a necessary complement of this great Senese.

MARIO DE GREGORIO, *L'antiquario, l'erudito, la storia. La storiografia senese tra Benvoglianti e Pecci*

Il solco fra antiquaria e erudizione critica si evidenzia a Siena nel corso del secolo XVIII attraverso le aperture intellettuali e storiografiche di Uberto Benvoglianti e Giovanni Antonio Pecci. La loro varia ed estesa elaborazione manoscritta e a stampa segna in maniera decisa la storiografia locale indirizzando verso la giusta

strada di una documentazione criticamente valutata la narrazione della vicenda della città.

Thanks to the intellectual and the historiographic opening of Uberto Benvoglianti and Giovanni Antonio Pecci, the creation of a gap between the antique and the erudite critic was highlighted in Siena during the 18th Century. Their varied and extensive manuscripts and published works have marked the local historiography in a decisive way, moving towards a critically managing of the documents.

DUCCIO FIORINI, *La chiesa dell'Eremo di Montespescchio, un tesoro da salvare*

Il saggio è stato estrapolato da un più ampio lavoro, oggetto di una tesi di laurea in architettura dove erano inseriti rilievi fotogrammetrici e criticità dei ruderi della chiesa, con ipotesi di restauro e di inserimento della stessa in un ampio progetto di valorizzazione e fruizione turistica della zona in cui è collocata.

This essay is part of a research work for a dissertation in Architecture, which includes photogrammetric surveys and critics on the ruins of the Church. Hypothesis on their restoration are shown and discussions on their inclusion in a strategic project for the promotion of the local tourism are developed.

SIMONETTA LOSI, *Federico Tozzi: il figlio della città della Vergine*

Per il centenario della morte dello scrittore, si analizza, sia pure in maniera non esaustiva, la sua natura profondamente 'senese'. La sua lingua che per una precisa scelta stilistica riproduce il parlato di Siena e del suo territorio, dato il legame fortissimo, sia pure conflittuale, con la Città, la sua storia, la sua gente. Tozzi va ben oltre l'ambito locale per proiettarsi, attraverso suggestioni psicanalitiche e visionario realismo, nel panorama della grande letteratura nazionale.

On the occasion of the centenary of the death of Federico Tozzi, this work analyses his in-depth "Sienese" nature. Arguably, the language and the style used by the author reflect the idiom of Siena, due to the emotional connection, even if sometimes adversarial, with his City, its history and its people. Through psychoanalytic suggestions and visionary realism, Tozzi goes beyond the local environment, moving to the arena of the great national literature.

CESARE MANCINI, *L'«arcivescovo-duce», il conte Chigi e il popolo di Siena*

«Che la Sacra Imagine della Madonna chigiana sia lasciata nel suo sacello»

Grazie ad un epistolario inedito, si ricostruisce l'aspro dissidio che vide contrapposti per oltre un decennio la famiglia Chigi e l'arcivescovo di Siena per la Madonna del Voto, che il prelato, in segno di ringraziamento a Maria Vergine per la protezione alla città durante la Seconda guerra mondiale, voleva collocare sull'altare maggiore della Cattedrale pur essendo la Cappella del Voto di patronato dei Chigi.

The author studies, through an unpublished correspondence, the hard dispute which opposed the Chigi family to the archbishop of Siena, who wanted to place on the main altar of the Cathedral. In fact, the image of the so called "Madonna del Voto" was preserved in the Chapel of patronage of the Chigi, as a thanksgiving to the Virgin Mary for protecting the city during the Second World War.

FELICIA ROTUNDO, *Amenissima Villa Reina. La villa di Santa Regina*

Citata dal 1622, la villa dai Piccolomini passò ai Venturi Gallerani per poi ritornare ai Piccolomini Clementini a fine Ottocento. Nel primo Novecento, fu il luogo prediletto della contessa Bianca Piccolomini, fondatrice della Compagnia di Sant'Angela Merici. Con il suo doppio loggiato, arcate inquadrature e paraste d'ordine dorico, è una delle più importanti architetture del Senese: di Baldassarre Peruzzi presente a Siena dal 1527 fino al 1536, anno della morte?

Cited since 1622, the villa passed from the Piccolomini to the Venturi Gallerani and then returned to the Piccolomini Clementini in the late 19th Century. In the early 20th Century, it was the beloved place of the countess Bianca Piccolomini, founder of the "Compagnia di Sant'Angela

Merici". Currently, the villa represents one of the most important Siennese architectures, designed by Baldassarre Peruzzi from 1527 until 1536, the year of his death (?).

VINICIO SERINO, *Davide Lazzaretti e la Francia*

La figura delle più interessanti e studiate tra i protagonisti dello scenario politico e sociale post-unitario del territorio amiatino. Riformatore religioso, visionario mattoide, come lo definì Cesare Lombroso, pericoloso rivoluzionario, come fu fatto passare dalle timorose autorità pubbliche, chi fu davvero Lazzaretti? L'Uomo stesso si definiva un mistero. Il soggiorno francese con gli influssi di tipo massonico ne poté ispirare il pensiero conducendolo alla drammatica vicenda finale.

Davide Lazzaretti is considered to be one of the most interesting characters in the political scenario of the post-united "Amiatino" environment. A religious reformer, a mad visionary and a dangerous revolutionary, as Cesare Lombroso defined him and as the public authorities considered him. Actually, who was Lazzaretti? He called himself a mystery. The time spent in France and the Masonic influences could inspire his thoughts leading him to the dramatic final story.

Si ringrazia Jonida Carungu per la redazione inglese degli Abstracts.



Sala degli Specchi.

Indice

SIMONETTA LOSI, <i>Federico Tozzi il figlio della Città della Vergine</i>	pag. 2
DUCCIO FIORINI, <i>La chiesa dell'Eremo di Montespecchio un tesoro da salvare</i>	» 12
MARIO ASCHERI, <i>Santa Regina già 'comunello' delle Masse di Siena</i>	» 26
FELICIA ROTUNDO, <i>Amenissima Villa Reina La villa di Santa Regina</i>	» 32
ALBERTO CORNICE, <i>Grandi committenze del papa senese Alessandro VII</i>	» 38
GIUSEPPE CATTURI E JONIDA CARUNGU, <i>Il sogno si avvera il Nuovo Teatro dell'Accademia dei Rozzi (Siena 1775 – 1817)</i>	» 46
VINICIO SERINO, <i>Davide Lazzaretti e la Francia</i>	» 68
CESARE MANCINI, <i>L'«arcivescovo-duce», il conte Chigi e il popolo di Siena «Che la Sacra Image della Madonna chigiana sia lasciata nel suo sacello»</i>	» 78
MARIO DE GREGORIO, <i>L'antiquario, l'erudito, la storia La storiografia senese tra Benvoglianti e Pecci</i>	» 90
<i>Sommari/Abstracts</i>	» 99
<i>Attività culturali dei Rozzi nel secondo semestre 2019</i>	» 101



Anno XXVII/1 – N. 52 – Giugno 2020

La rivista è liberamente consultabile dal primo numero sul sito dell'Accademia www.accademiadeirozzi.it.

I contributi presentati per la pubblicazione devono essere conformi alle regole pubblicate nel sito.

Periodico culturale fuori commercio dell'Accademia dei Rozzi di Siena fondato da Giancarlo Campopiano

Direttore responsabile – Renzo Marzucchi

Redazione – Mario Ascheri – Maurizio Bianchini – Alessia Campopiano – Piero Ligabue – Simonetta

Losi – Andrea Manetti – Ettore Pellegrini – Felicia Rotundo – Vinicio Serino

Coordinamento editoriale – Mario Ascheri

Redazione e amministrazione: Accademia dei Rozzi

Via di Città, 36 – Siena Tel. 0577.271466 – info@accademiadeirozzi.it

Autorizzazione del Tribunale di Siena n. 597

Reg. Periodici del 9/11/1994

Grafica: Tabata Psillakis *Stampa:* Industria Grafica Pistolesi – Monteriggioni (Siena)

ISSN 2281 – 8243