

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

HARVARD UNIVERSITY



LIBRARY

OF THE

FOGG ART MUSEUM

ARTE ANTICA SENESE

Arte Antica Senese

Antonio Canestrelli - L' Architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio — **Robert H. Hobart Cust** - Il primo maestro del « Sodoma » — **Lodovico Zdekauer** - Sano di Pietro e messer Cione di Ravi, conte di Lattaia — **Evelyn Francheschi Marini** - L' opera di due vecchi pittori senesi a Sansepolcro — **Pietro Rossi** - Simone Martini e Petrarca — **Vittorio Lusini** - Dell' arte del Legname innanzi al suo statuto del 1426 — **Corrado Ricci** - Giovanni da Siena — **Fortunato Donati** - Il palazzo del Comune di Siena — **Clemente Lupi** - L' arte senese a Pisa.

Pubblicato dalla COMMISSIONE DI STORIA PATRIA in occasione della Mostra di Antica Arte Senese, fatta nel Palazzo del Comune. — Aprile-Ottobre 1904.

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DI L. LAZZERI
—
1904

HARVARD UNIVERSITY

703
S57a

Proprietà riservata

SOMMARIO DEGLI ARTICOLI

E

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Antonio Canestrelli. — *L' Architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio* . . . . . da pag. 5 a pag. 122

Fig. 1. Campanile della Pieve di Pacina . . . . . Pag. 19
« 2. Antico Battistero di S. Ansano a Dofana . . . . . « 23
« 3. Cappella di S. Galgano sul Monte Siepi . . . . . « 24
Tav. I. Piante di Chiese Romaniche dell' antico territorio senese. . . . « 25
« 4. Pianta del Tempio di S. Antimo presso Montalcino . . . . « 28
« 5. Pieve del Ponte allo Spino . . . . . « 30
« 6. Campanile, cupola e abside della Pieve di Asciano . . . . « 31
« 7. Rovine della Chiesa di S. Bruzio presso Magliano . . . . « 32
« 8. Interno della cupola della chiesa di S. Bruzio . . . . . « ivi
« 9. Piloni della chiesa di S. Bruzio . . . . . « 34
« 10. Piloni della chiesa di S. Bruzio . . . . . « ivi
« 11. Fronte della Pieve di S. Stefano a Cennano. . . . . « 35
« 12. Ruderi della facciata di S. Francesco a S. Gimignano. . . . « 36
« 13. Facciata della Pieve di Corsano . . . . . « 37
« 14. Pieve di S. Quirico in Osenna . . . . . « 38
« 15. Porta della Pieve di Cedda . . . . . « 39
« 16. Porta laterale della Pieve antica di Pienza . . . . . « 40
« 17. Porta del Duomo di Sovana . . . . . « 41
« 18. Porta di S. Pietro in Villore a S. Giovanni d' Asso . . . . « 42
« 19. Facciata della chiesa di S. Chiara a Siena . . . . . « 44
« 20. Facciata di S. Iacopo al Tempio in S. Gimignano . . . . « 45
« 21. Facciata e campanile dell' antica Pieve di Pienza . . . . « 46
« 22. Pieve di S. Gio. Battista a Pieve Scola. . . . . « ivi
« 23. Abside della Pieve di Cellole . . . . . « 47
« 24. Abside di S. Stefano a Cennano . . . . . « 48
« 25. Abside di S. Maria a S. Quirico in Osenna . . . . . « 49
« 26. Abside della Pieve di Casciano delle Masse . . . . . « ivi
« 27. Transepto della chiesa della Badia Berardenga . . . . . « 50
« 28. Abside della chiesa di S. Bruzio . . . . . « ivi
« 29. Abside e Campanile della chiesa abbaziale di S. Antimo . . . « 51
« 30. Finestra dell' Abside di S. Pietro a Cedda . . . . . « 52
« 31. Facciata della Pieve di Cellole . . . . . « 53
« 32. Cornice laterale della Pieve di Casciano delle Masse . . . . « ivi
« 33. Cornice della facciata della Pieve antica di Pienza . . . . « 54
« 34-35. Cornici della Pieve di S. Maria a Conèo . . . . . « ivi
« 36. Base e capitello nella cripta dell' antica Pieve di Pienza . . . « 55
« 37. Capitello nella Pieve di Radicondoli . . . . . « ivi
« 38. Capitello nella Collegiata di S. Gimignano . . . . . « 56

Fig. 39. Capitelli nella parte inferiore della facciata della Pieve di Corsano . Pag. 50
« 40. Capitello nella parte superiore della facciata della Pieve di Corsano « 57
« 41. Capitello nella Badia a Conèo. . . . . « 58
« 42. Capitello nella Pieve di S. Maria a Conèo . . . . . « ivi
« 43. Capitello nella Pieve di S. Maria a Conèo . . . . . « 59
« 44. Capitello nella Pieve di Mensano . . . . . « 60
« 45. Capitello di uno dei piloni nella chiesa di S. Bruzio . . . . « ivi
« 46. Capitello di uno dei piloni nella chiesa di S. Bruzio . . . . « 61
« 47. Capitello di un pilone nel Duomo di Sovana . . . . . « ivi
« 48. Capitello di un pilone nel Duomo di Sovana . . . . . « 62
« 49. Capitello nella chiesa abbaziale di S. Antimo . . . . . « ivi
« 50. Fonte battesimale nell'antica Pieve di Pienza . . . . . « 63
« 51. Chiostro dell' Abbazia di S. Mustiola a Torri . . . . . « ivi
« 52. Capitelli già nel chiostro della Badia Berardenga. . . . . « 65
« 53. Chiesa e campanile di S. Pietro in Villore a S. Giovanni d' Asso . « 66
« 54. Campanile della Badia Berardenga. . . . . « 67
« 55. Campanile della già Abbazia di S. Robano all' Alberese . . . « 69
« 56. Facciata e campanile della Pieve di Rosia . . . . . « 70
« 57. Campanile della chiesa di S. Giorgio a Siena . . . . . « 71
« 58. Cattedrale di Siena . . . . . « 73
« 59. Piloni interni della Cattedrale di Siena. . . . . « 76
« 60. Profili dei costoloni nelle volte della Cattedrale di Siena . . . « 78
« 61. Basamento esterno della Cattedrale di Siena . . . . . « 80
« 62. Porta laterale del « Duomo nuovo » rimasto incompiuto, a Siena . « 82
« 63. Cornice finale nei lati della Cattedrale di Siena . . . . . « 83
« 64. Interno della Cattedrale di Siena . . . . . « 84
« 65. Interno del Tempio dell' Abbazia di S. Galgano . . . . . « 85
« 66. Facciata del Battistero di S. Giovanni a Siena . . . . . « 80
« 67. Finestre laterali del Duomo di Grosseto . . . . . « 02
« 68. Rosone circolare nella facciata del Duomo di Grosseto . . . « 93
« 69. Abside della chiesa di S. Francesco a Siena. . . . . « 94
« 70. Abside della chiesa dei Servi di Maria a Siena . . . . . « 95
« 71. Porta della chiesa di S. Pietro alla Magione a Siena . . . . « 06
« 72. Lato sud del tempio di S. Galgano . . . . . « 98
« 73. Abside della chiesa di S. Agostino a Massa Marittima . . . « 09
« 74. Chiesa e campanile di Monte Oliveto Maggiore . . . . . « 101
« 75. Castello di Montalto . . . . . « 103
« 76. Castello delle Quattro Torri . . . . . « 104
« 77. Cassero di Piancastagnaio . . . . . « 105
« 78. Fortezza dei Massetani a Massa Marittima . . . . . « 106
« 79. Fortezza dei Senesi a Massa Marittima. . . . . « ivi
« 80. Torre rotonda nella cinta della Badia Berardenga . . . . « 107
« 81. Castello di Spedaletto, presso Pienza, in Val d' Orcia . . . « 108
« 82. Porta alle Silici a Massa Marittima . . . . . « 100
« 83. Arco-Viadotto del Fortilizio a Massa Marittima . . . . . « 110
« 84. Fortezza di Montalcino . . . . . « ivi
« 85. Cornice e merlatura senese . . . . . « 111
« 86. Porta di Buonconvento . . . . . « ivi
« 87. Porta Romana a Siena . . . . . « 113
« 88. Fonte d' Ovile a Siena . . . . . « 114
« 89. Palazzo Tolomei a Siena. . . . . « 115
Tav. II. Finestre di Palazzi medievali a Siena . . . . . « 117
« 90. Palazzo Buonsignori a Siena . . . . . « 118
« 91. Palazzo del Capitano a Siena. . . . . « 119
« 92. Palazzo della Repubblica, oggi del Comune, a Siena . . . . « 120

Robert H. Hobart Cust. — *Il primo maestro del «Sodoma»* . . . . . da pag. 123 a pag. 139

Fig. 1. Madonna e Bambino. Martino Spanzotto (Regia Pinacoteca, Torino) Pag. 131
« 2. Madonna e Bambino. Antica Scuola Piemontese (Galleria Albertina, Torino) . . . . . « ivi
« 3. La genealogia della Vergine. Attribuito allo Spanzotto? (Chiesa di S. Antonio, Casale Monferrato) . . . . . « 135

Lodovico Zdekauer. — *Sano di Pietro e Messer Cione di Ravi, Conte di Lattaia* . . . da pag. 140 a pag. 150

Evelyn Franceschi Marini. — *L'Opera di due vecchi pittori senesi a Sansepolcro* . . . da pag. 151 a pag. 159

Tavola attribuita a Domenico di Bartolo, conservata nella Chiesa di S. Chiara, Sansepolcro . . . . . « 153
L'assunzione della Madonna, pittura su tavola di Matteo di Giovanni nella Chiesa dei Servi, Sansepolcro . . . . . « 157

Pietro Rossi. — *Simone Martini e Petrarca* da pag. 160 a pag. 182

Maestà (Palazzo pubblico di Siena) . . . . . « 104
Miniatura di un Codice di Sequenze del Sec. XIV (Biblioteca Comunale di Siena) . . . . . « 172
Miniatura del Virgilio appartenuto al Petrarca (Biblioteca Ambrosiana, a Milano) . . . . . « 174

Vittorio Lusini. — *Dell'Arte del Legname innanzi al suo Statuto del 1426* . . . . . da pag. 183 a pag. 246

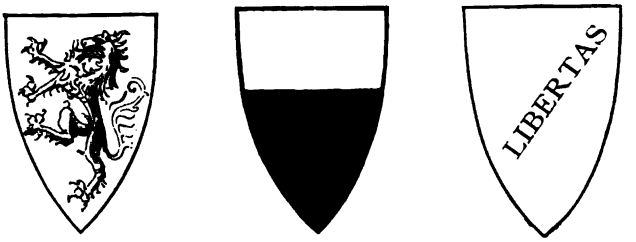
S. Niccolò Vesc. (Jacopo della Quercia) . . . . . « 183
Fig. 1. Coro del Duomo di Orvieto . . . . . « 193
« 2. Coro del Duomo di Siena . . . . . « 199
« 3. Avanzo del coro della chiesa degli Agostiniani di Recanati . . . « 201
« 4. Coro della Cappella di Palazzo . . . . . « 207
« 5. Statue in legno di Jacopo della Quercia . . . . . « 213

Corrado Ricci. — *Giovanni da Siena* da pag. 247 a pag. 310

Rocca di Finale dell'Emilia, prima della diversione del fiume Panaro. . . « 289
Rocca di Finale, dopo la diversione del Panaro . . . . . « 291
Rocca di Finale, dopo la diversione del Panaro . . . . . « 292
Rocca di Finale. Corte dopo i lavori di scavo . . . . . « 293
Rocca di Finale. Particolare della Corte . . . . . « 295
Rocca di Finale. Particolare della Corte . . . . . « 297
Rocca di Finale. Particolare della Corte . . . . . « 299

Fortunato Donati. — *Il palazzo del Comune di Siena. Notizie storiche* . . . . . da pag. 311 a pag. 354

Clemente Lupi. — *L'arte Senese a Pisa* da pag. 355 a pag. 425



L' ARCHITETTURA MEDIEVALE
A SIENA
E NEL SUO ANTICO TERRITORIO

Il medio Evo che, in Italia, coi liberi Comuni dètte una vita propria a molte città fece pure fiorire in esse scuole o maniere di architettura, che ebbero differenti caratteri.

Questa benefica influenza dei Comuni si scorge evidente anche nella nostra Toscana, nella quale si trovano coeve, forme di architettura così originali e così spiccatamente diverse, che fecero dire ad un erudito moderno, che qui si ebbero tanti stili quante città.

L' esistenza contemporanea di scuole architettoniche, le quali si affermarono e si svolsero, l' una a fianco dell' altra fiorenti ed originali e pur tanto dissimili fra loro, entro il limitato cerchio della Toscana, mentre nel rimanente d' Italia altre non meno importanti scuole architettoniche elevavano edifizi che formano la gloria di tante città, mostra quale potenza di genio aleggiasse nelle menti degli Italiani dei tempi di mezzo, e quanto ingiustamente si dicesse da un illustre scrittore francese e si ripetesse poi da altri, che gli Italiani non capirono mai nulla in fatto di architettura medievale.

E anzitutto mi sembra opportuno di chiarire subito che col nome di architettura medievale intendo dèsignare quella che venne a mano a mano esplicandosi, per via di successiva evoluzione, nei quattro secoli che vanno dall' XI a tutto il XIV; architettura che nelle diverse città toscane fu varia per elementi costruttivi, per sagome e per forme decorative, segnando nella costruzione e nella decorazione un graduale progresso durante i due periodi romanico e gotico, i quali dettero luogo a due stili architettonici ben determinati da differenti caratteri organici e da peculiari forme decorative.

Il periodo romanico abbraccia in generale i secoli XI, XII, e metà circa del XIII; quello gotico va da questo ultimo tempo a tutto il secolo XIV fino ai primordi del XV. Ambedue questi periodi sono, per diversi rispetti, fecondi e gloriosi per l' architettura, poichè in essi si eressero in ogni parte della Toscana e d' Italia cospicui edifizi religiosi e civili, che attestano quanto fosse gagliardo e sublime negli animi degli avi nostri il culto per la religione e per la patria. Dio e patria erano gli ideali di quegli uomini di ferro e pur di così fervida fede e di tanta virtù e sapienza civile.

L' architettura in quei quattro secoli fu sempre artisticamente maschia e severa nei feudali manieri e nei palagi dei Comuni, jeratica in sommo grado nei templi consacrati al culto divino. Ed anche quando nella seconda metà del XIII e nel XIV secolo, andò assumendo forme più gentili ed ornate, serbò intatta la primiera austerità, tal che può ben dirsi che nelle sale dei pubblici consigli e dei supremi magistrati civili aleggiasse sovrano l' affetto alla patria, e sotto le vôlte dei sacri templi l' anima umana si sentisse misticamente elevare sino al trono di Dio. E appunto nell' attitudine ad ispirare questi due concetti sublimi della patria e di Dio, sta tutta l'arcana poesia e la mirabile attrattiva dell' architettura medievale. La quale non si affermò peraltro soltanto nei cospicui monumenti delle città maggiori, ma largamente si esplicò anche nei centri minori, ove anche oggi si ammirano chiese, castelli e torri che, se in qualche parte furono o guasti dal tempo o alterati dal classicismo o dal ba-

rocchismo successivamente imperanti, pur conservano abbastanza del primitivo loro organismo da poterne rilevare la originaria struttura e il peculiare carattere: onde mal si apporrebbe chi volendo addentrarsi nello studio della architettura dei tempi di mezzo e rendersi conto della sua evoluzione, si limitasse all' esame degli edifizi importanti delle città maggiori, trascurando gli altri sorti nelle minori, nei borghi, e sparsi nelle nostre campagne. Anzi uno studio accurato di questi edifizi religiosi e civili, moltissimi dei quali sono ignorati dai più, sarebbe un contributo importantissimo alla storia dell' architettura medievale in Toscana.

***

Nella nostra regione tre furono le scuole o maniere architettoniche che fiorirono nel medioevo: la pisano-lucchese, la senese e la fiorentina.

Queste tre Scuole come ebbero diversi i loro caratteri, così ebbero anche differente potenza di espansione; grandissima la ebbe la scuola pisano-lucchese, più limitata la senese, limitatissima la fiorentina, che tranne qualche rarissima, per quanto cospicua eccezione, non oltrepassò quasi le mura della città di Firenze.

La scuola pisano-lucchese nel periodo romanico, che fu quello della sua più esuberante attività, oltrechè nei territori di Pisa e di Lucca, si spinse nella Maremma da un lato, nella Lunigiana dall' altro, si estese fino a Pistoia per la parte di terra, e al di là del Tirreno si affermò importantissima nelle isole di Sardegna e di Corsica. Erano quelli i tempi della grande potenza marittima di Pisa, quando le sue navi in grandissimo numero solcavano il mare e i suoi commerci fiorivano nell' Oriente. Col decadere della potenza pisana, dopo la battaglia della Meloria, anche l' espansione di quella scuola architettonica si restrinse in cerchia più limitata. Tuttavia l' influenza dell' arte pisana apparisce or qua or là in Toscana, particolarmente nelle forme ornamentali e decorative, e più tardi anche nella Scultura, quando Niccola da Pisa le dètte un' impulso novello, e quindi a più alto grado la elevarono Giovanni suo figlio e gli scolari di lui.

La scuola senese si esplicò, durante il periodo romanico, nei territori delle attuali provincie di Siena e di Grosseto; verso nord si affermò anche nella valle inferiore dell' Elsa, ed al sud estese la sua influenza nell' Umbria. Durante il periodo gotico fu rigogliosissima, di una originalità tutta sua propria, particolarmente nell' architettura civile, nella quale spiegò caratteri e forme così spiccate e geniali, che possono dirsi davvero sorriso d' arte divina.

La scuola fiorentina ebbe un campo di attività molto ristretto, poichè fu, tanto nel periodo romanico che in quello gotico, una scuola essenzialmente locale. Il compianto Nardini, che in quel suo magistrale lavoro « Il Duomo di S. Giovanni oggi Battistero di Firenze », l'ultimo pur troppo uscito dalla sua mente acutissima, studiò la genesi e lo svolgimento dell' architettura della scuola romanica fiorentina, ben a ragione scrisse di questa: « Può dirsi che nasca e muoia in « Firenze; e se non fosse l' antica pieve d' Empoli, ultimo « e più lontano lembo in cui essa abbia lasciato traccia di « sè, non si potrebbe giurare che essa avesse oltrepassato « le radici del monte di Fiesole e la vetta del colle di « S. Miniato ». Allo stesso modo ebbe limitata sfera d'azione la scuola gotica fiorentina, che al di fuori della città di Dante non spiega il suo influsso se non in alcune parti delle cattedrali di Lucca e di Arezzo.

Ma prima di venire all' esame particolareggiato delle più caratteristiche costruzioni dell'architettura romanica e gotica senese torna opportuno, a meglio comprendere le differenze che la distinguono da quelle delle scuole pisana e fiorentina, accennare per sommi capi ai precipui caratteri delle architetture di queste due ultime scuole.

La scuola pisano-lucchese fu creatrice di quello stile, che il Cattaneo chiamò Toscano-Lombardo, ma che forse dal Lombardo ebbe solo un' ispirazione primigenia, iniziale. Questa ispirazione dalle forme lombarde consociate ad elementi bizantini ed orientali, fusi insieme con esse in mirabile armonia dal sentimento della tradizione latina ancor viva in Toscana, dètte vita allo stile che si disse pisano-lucchese, appunto perchè a Pisa e a Lucca ebbe i suoi maggiori centri di vita-

lità. Esso per altro si affermò con prevalenza di elementi bizantini a Pisa, di elementi lombardi a Lucca, prevalenza particolarmente dovuta ai singoli artisti costruttori che operarono nelle due ricordate città.

L' archetipo dello stile pisano-lucchese è il Duomo di Pisa, nel quale si hanno già esplicate od in germe tutte le caratteristiche principali di quello stile. Vi troviamo infatti, come nelle altre chiese pisano-lucchesi, tanto nella facciata quanto nei lati e nelle absidi, il partito delle archeggiature girate ora su colonne intere o mezze, ora su alte lesène addossate ai muri; gli archi, spesso impostati su alti piedritti, e con ghiere costituite da modinature non concentriche, ma descritte con centri successivamente rialzati, per modo che risultano più strette alle imposte che alla chiave; il che conferisce a quegli archi un aspetto quasi orientale.

Nelle facciate delle chiese si vedono sovrapposti varî ordini di logge, i cui archi girati su colonnette con capitelli ad alto abaco quadrato, vanno degradando di altezza secondo la inclinazione dei tetti delle navi, cedendo talvolta il luogo a semplici architravature, inclinate nei mezzi frontoni per adattarsi alla pendenza dei tetti delle navi minori.

In queste chiese il rivestimento marmoreo, quando esiste, è *dicromo,* eseguito cioè a zone alternate, ma di differente altezza, di marmo bianco e nero.

Dell' interno di queste chiese nell' epoca romanica, basti qui dire, in tesi generale, che esso si ispira alle forme della basilica cristiana. Ma quale varietà dall' interno austero di S. Cassiano presso Cascina, di S. Piero a Grado, di S. Paolo a Ripa d' Arno, a quello splendido per grandiosità di concetto del Duomo di Pisa! Nella seconda metà del XII secolo si iniziava a Pisa la costruzione del Battistero e del Campanile: già a Buschetto e Rainaldo erano succeduti Diotisalvi e Bonanno; l' architettura pisana si era andata sempre affinando. Nella cupola del Battistero è adottata la forma conica che non vi fu poi, nel periodo gotico, conservata all' esterno, ma che sembra caratteristica del periodo romanico a Pisa, ove trovasi pure quella a piramide poligonale nelle cupole della chiesa del Santo Sepolcro e della cappella di S. Agata

presso S. Paolo a Ripa d'Arno. Ma il secolo XIII già incalza. È il momento nel quale Niccola Pisano esercita un' influenza innovatrice nella architettura e crea una scuola di scultura che diverrà famosa: suo figlio Giovanni inalza il Camposanto, edificio mirabile, ed i seguaci di lui iniziano la decorazione esterna della chiesetta di S. Maria della Spina, condotta innanzi e compiuta nel periodo gotico, e che è un edificio di singolare eleganza architettonica, forse però troppo rimaneggiato in più tempi. E gotiche sono pure le facciate di S. Michele in Borgo e di S. Caterina.

Anche nel periodo gotico la scuola pisana conservò nella fronte delle chiese le archeggiature e gli ordini di loggette sovrapposti, sostituendo in esse l'arco acuto e lobato a quello semicircolare, ed arricchì le facciate di tabernacoletti e sculture, assai più che non avesse fatto nel romanico. In una parola nel periodo gotico della scuola architettonica pisana il concetto generale delle fronti delle chiese rimase sempre quello del periodo romanico, il carattere della decorazione soltanto variò.

In modo quasi consimile che a Pisa si svolse l'architettura medievale nella vicina città di Lucca, le cui chiese, se se ne eccettuano il S. Frediano, che massime nell'interno riproduce una basilica cristiana primitiva, e l'interno del S. Martino, che mostra l' influenza della scuola gotica fiorentina, si informano ad uno stile architettonico affine a quello pisano. Ma a Lucca, come fu detto, prevalsero elementi lombardi anzichè orientali, per i molti maestri di pietra e marmorari lombardi che ivi esercitarono l'arte loro. E, come bene a ragione scrive il Ridolfi: « lombardo costantemente e d' un « unico tipo è lo stile delle torri, massicce, rettangolari, « spesso con lievi risalti sugli angoli a guisa di contrafforti, « divise in vari ordini da fregi di archetti a tutto sesto, « nei quali ordini o piani si aprono da ogni faccia finestre « semplici al basso, e poi salendo d' ordine in ordine bifore, « trifore e persino talvolta quadrifore » (1).

(1) Ridolfi Enrico. *L' arte in Lucca.* Lucca, Canovetti. 1882 p. 77.

E questo fare, questo concetto lombardo si osserva in Lucca nell' antica Casa degli operari della Cattedrale, poi ceduta al Monte di Pietà, come anche nel palagio dei Guinigi, costruzione in mattoni, nella quale si aprono bellissime quadrifore a sesto acuto trilobato racchiuse entro grandi arcate a tutto sesto, e che, per quanto sia posteriore alla già citata Casa degli operari della Cattedrale, è l'unico esempio ancor conservato in Lucca degli edifici civili del medio evo.

La scuola fiorentina nel periodo romanico ebbe un carattere speciale, particolarmente negli edifizi marmorei, nei quali fu, come già si disse, la più fedele di tutte le altre scuole toscane alla tradizione classica. Di questa architettura romanica fiorentina, come ben dimostrò il Nardini, può dirsi sia archetipo il S. Giovanni di Firenze, la cui influenza si afferma nella parte antica della facciata della Badia Fiesolana, in quelle del S. Miniato al Monte, del S. Salvatore del Vescovo e della Collegiata d' Empoli, che appunto segna l'estremo limite d' espansione della scuola predetta.

L' antica Badia Fiesolana da qualche scrittore ritenuta anche anteriore al 1000 (1), ed il S. Miniato al Monte, fondato nel 1013, sono specialmente notevoli perchè con le più vetuste chiese della scuola pisana segnano le prime importanti manifestazioni dell' architettura romanica nella nostra regione con forme derivate dalla primitiva architettura cristiana, e che furono tipiche per le rispettive scuole nel loro svolgimento fino al sorgere dello stile gotico.

Nelle fronti marmoree di queste chiese fiorentine si ha un dicromismo non più a zone alternate bianche e nere, come quello della scuola pisano-lucchese, ma che invece si svolge secondando l' andamento delle linee architettoniche con sentimento decorativo; esso si esplica in formelle quadrate o circolari, nelle quali sono riprodotti svariati ornamenti piani a tarsia, or più semplici or più ricchi, ma quasi sempre a forme geometriche e di carattere classico. Le facciate hanno nella

(1) NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI ARISTIDE. *Il Duomo di S. Giovanni oggi Battistero di Firenze.* Firenze, Alinari 1902, pag. 142 e 145.

loro parte inferiore un partito di archi impostato o su una cornice completa di fregio e architrave o su un pulvino, che ricorrono sopra a colonne i cui capitelli e le cui basi hanno ornamentazione e profili molto affini ai classici. I pilastri sono scanalati; le porte ornate di stipiti ed architravi quasi sempre modinati; e di foggia molto simile a quella classica, sono le sagome delle cornici, delle ghiere degli archi, delle finestre ecc.

L' icnografia originaria delle chiese romaniche fiorentine è quella stessa della basilica cristiana, come può vedersi, astraendo dai posteriori rimaneggiamenti, nella chiesa di SS. Apostoli. È però a deplorare che tutte le antiche chiese di Firenze del periodo romanico, o a questo anteriori, sieno state, se se ne tolgono il Battistero e il S. Miniato al Monte, o demolite o talmente malconcie nel loro interno da raffazzonamenti eseguiti nei secoli successivi, che occorre, e non sempre è bastante, un occhio ben esercitato per ritrovare quale ne fosse veramente la primitiva struttura, come accade per il S. Stefano al Ponte, il quale solo nella facciata serba ancora le traccie dell' antica decorazione romanica.

Nell'ultimo quarto del secolo XIII, cominciò ad affermarsi in Firenze il periodo gotico, che assurse a splendido meriggio nel secolo XIV, per tramontare ai primi del XV soffocato anzi tempo dal ritorno alle forme classiche.

E di questo ritorno al classicismo nell' arte come del risorgente umanesimo nelle lettere, si valse poi il mediceo Lorenzo, detto il Magnifico, con sopraffina astuzia politica, per spengere più facilmente nell' animo dei suoi concittadini, che voleva asservire alla sua famiglia, il ricordo ed il culto delle glorie e delle libertà medievali. Dappoichè le arti e le lettere furono favorite dai Medici non tanto per naturale sentimento dell'animo, quanto anche per crearsi attorno con ipocrita arte di dominio, un' aureola di mecenatismo, che non era nè verace nè disinteressato.

L' ogivalismo fiorentino, come a ragione scrisse il Nardini « manifesta un tal quale lavorìo che accenna a ripristinare « sotto altre forme i concetti decorativi dell' arte classico-

« romanica » (1) e palesa una tendenza all' orizzontalismo, che ben lo distingue da altre scuole ogivali.

La scuola gotica fiorentina sentì anche essa la influenza delle scuole monastiche, che eressero S. Maria Novella, S. Croce, S. Trinita ed altre chiese, ma si affermò nella sua più precisa essenza nell' Orsanmichele, nella Loggia dei Signori e in S. Maria del Fiore.

L' adozione delle volte ogivali, il cui equilibrio statico poggia tutto sugli archi diagonali od ogivi e sui loro sostegni rese necessaria una forma di pilone che organicamente rispondesse alle nuove esigenze. E nel pilone del Duomo di Firenze sono appunto nettamente distinti i sostegni dei sottarchi, dei mezzarchi e dei bottacci o costoloni delle rispettive vôlte: la pianta di esso è inscritta in un quadrato fondamentale, la sua base e il suo capitello collegano in un tutto insieme organico e solido le varie parti che lo compongono. Il pilone di S. Maria del Fiore, multiplo ed uno, ha nel suo organismo di sostenente tutti gli elementi del sostenuto e può dirsi la forma più perfetta del pilone ogivale italiano. Questo pilone caratteristico della scuola gotica fiorentina, immaginato da Francesco Talenti per S. Maria del Fiore, non solo fu ripetuto nelle cattedrali di Lucca e di Arezzo, costruite sotto l' influsso di quella scuola, a sostegno di archi a sesto acuto, ma anche adottato a sostegno di archi a tutto sesto, in edifizi civili quali la Loggia di Orsanmichele e la Loggia dei Priori.

Altra caratteristica essenziale della scuola gotica fiorentina è il policromismo decorativo di cui essa rivestì i suoi monumenti marmorei come di una vaga tarsia a svariatissimi disegni, che nella decorazione delle pareti, delle porte, delle finestre, delle nicchie, segna una nota simpatica di armonia e di colore. Non è più il monotono dicromismo a zone o a riquadri dell' epoca romanica, ma un' ornamentazione gaia e colorita che riveste tutto l' edifizio. E caratteristiche della scuola predetta sono pure: la forma tabernacolare della de-

(1) Nardini Despotti Mospignotti. Op. cit. pag. 172.

corazione delle porte e finestre, ed il coronamento finale degli edifizi con l' andito su beccatelli e i parapetti a trafori, portato da archetti trilobi, impostati su beccatelli o mensole a più ordini rientranti, che forma una splendida ghirlanda a S. Maria del Fiore, al suo Campanile, all' Orsanmichele e alla Loggia dei Priori e che fu ripetuto, tanto era caratteristico dell'architettura di quel periodo di tempo, anche nell'interno di S. Maria del Fiore.

All' attività della scuola laica fiorentina nel periodo gotico non restano indietro le scuole monastiche, che edificano S. Maria Novella e S. Croce; costruzioni mirabili nelle quali spicca un sentimento artistico tutto locale che, associato a forme organiche proprie delle scuole monastiche, si fonde con esse e le affina riuscendo ad un insieme nuovo e grandioso.

Nelle costruzioni civili della scuola fiorentina permane, anche durante il periodo gotico, un carattere maschio e severo; le pareti esterne sono rivestite di un paramento di pietre ora lisce ora bugnate; le aperture delle finestre sono ad arco o a sbarra o a tutto sesto, o a sesto acuto depresso, e in questi due ultimi casi il vano della luce è decorato da una bifora in marmo con archi acuti depressi e lobati, che s' impostano su colonnette ornate di capitelli a fogliami. A questi edifici civili forma cornice di coronamento una serie di archetti voltati su mensole di robusto profilo, ai quali sovrastano una merlatura od un parapetto a trafori.

Enunciati questi criteri generali sull'architettura dei tempi medievali in Toscana e dato un sommario cenno dei caratteri speciali alle due scuole o maniere di architettura pisano-lucchese e fiorentina, passiamo ad esaminare quali furono i caratteri e le forme dell' architettura medievale nel territorio dell' antico Stato Senese, durante i due periodi romanico e gotico.

***

Fu detto da alcuno, non esattamente però, che nel territorio senese vi è penuria di esempi di architettura del periodo romanico. Questa affermazione, se può avere una qualche ragione di attendibilità per quanto riguarda gli edifizi marmorei, non è vera certo per quanto si riferisce alle

costruzioni in pietra ed in laterizi. Poco noti sono ai più gli edifizi romanici, che rimangono ancora nell' antico territorio senese ma non per questo meno importanti per l' artista e per l' archeologo. Basti ricordare fra gli altri, le pievi del Ponte allo Spino, di Casciano delle Masse, di Cedda, di Cellole, di Conèo, di Mensano, di Radicondoli, di Corsano, di Pieve Scola, quella dell'antica Corsignano, oggi Pienza, la chiesetta di S. Pietro in Villore presso S. Giovanni d'Asso; più lungi, il Duomo di Sovana e i ruderi della chiesa di S. Bruzio presso Magliano; tra gli edifizi monastici, il chiostro dell' antica Abbazia di S. Mustiola a Torri, la chiesa della Badia dei SS. Salvatore e Cirino a Isola, presso Poggibonsi, e la superba abbaziale di S. Antimo, presso Montalcino, per comprendere quanti e quanto importanti edifizi romanici esistono ancora nell' antico territorio senese.

Dall' esame di questi edifizi potrebbe forse sorgere la domanda, se nel periodo romanico vi sia stata una vera e propria scuola o maniera senese di architettura, o se piuttosto essa non sia da ritenere come una delle non poche derivazioni o ramificazioni dell' architettura lombarda. In merito a questa obiezione, senza addentrarsi quì in un esame analitico comparativo, è d' uopo anzitutto osservare in linea generale, che nel periodo romanico le scuole toscane si differenziano più spiccatamente fra loro negli edifizi marmorei, mentre in quelli in pietra tutte si uniformano generalmente, nei caratteri fondamentali, al tipo lombardo.

Nel territorio senese le costruzioni in marmo, se se ne tolgono le parti più antiche del Duomo, sono nel periodo romanico così rare, che potrebbe quasi dirsi che Siena non abbia avuta un' architettura romanica marmorea: però nel suo territorio abbondano le costruzioni in pietra, nelle quali prevale un concetto lombardesco nel tutto insieme loro, ma in varie parti ornamentali ed in certi particolari si affermano influenze locali e diverse. Per modo che l' architettura romanica senese, considerata in rapporto a quella delle altre scuole architettoniche toscane contemporanee, ha un carattere diverso da quello, cui s' informò la scuola romanica pisano-lucchese, diversissimo poi da quello proprio della scuola ro-

manica fiorentina, e quindi costituisce un tipo di architettura a sè (1).

Siena nel medioevo visse una vita politica ed artistica indipendente e tutta sua propria. La città, che era a capo del partito ghibellino in Toscana, fu l'emula di Firenze anche in arte, avendo anche in questa seguìto principii e gusti differenti da quelli della rivale, e tenne poi sempre alla originalità dei suoi edifizi e dei suoi artisti con fiero orgoglio municipale. È questo davvero, e più che mai, il tempo nel quale a Siena, « in mezzo agli errori e alle violenze, nel « cuore di ognuno sta il pensiero della grandezza della pa- « tria. Gli artisti sentono in questo di essere anzitutto cit- « tadini.....: nella loro città essi non hanno che « un' ideale e un padrone: Dio e la Repubblica » (2).

In uno studio sommario, come questo, non è possibile addentrarsi in un accurato esame comparativo dei più vetusti edifizi romanici dell' antico territorio senese per determinare quali di essi o quali loro parti possano essere anteriori a quel pauroso anno 1000, il cui avvicinarsi destò tanti

---

(1) Mi è grato di esprimere la mia sincera gratitudine a tutti coloro che vollero in differenti maniere facilitarmi il compimento di questo studio e particolarmente a S. E. il principe Don Tommaso Corsini, al conte Giovanni Pelli Fabbroni, al dott. Pilade Bargellini, al cav. uff. Vittorio Alinari, al cav. dott. Luigi Petrocchi, al cav. Emilio Manenti, al cav. Arnaldo Verdiani Bandi, agli amici ing. Savino Cresti, arch. Lorenzo Porciatti ed agli altri che mi favorirono le fotografie da cui furono tratte le illustrazioni sotto le quali è segnato il loro nome, ed il cav. uff. Vittorio Alinari e il cav. dott. Luigi Petrocchi anche alcuni clichés di loro proprietà. Ringrazio pure l'egregio architetto Ezio Cerpi per avermi tempo indietro, favoriti alcuni suoi rilievi di cui mi valsi per talune illustrazioni, ed i signori: proposto Nomi Pesciolini di S. Gimignano, proposto Bonichi di Asciano, proposto Pazzagli di Pieve Scola, pievano Peruzzi di Pieve Asciata e quegli altri cortesi rettori di chiese dell'antico territorio senese, ai quali mi rivolsi per alcuni riscontri dei dati che già possedevo sulle loro pievi; e porgo infine i miei ringraziamenti all'egregio cav. Narciso Mengozzi che si assunse varie noiose cure per questa pubblicazione.

(2) Rossi Pietro. *L' arte senese nel quattrocento.* Bullettino senese di Storia patria. Anno VI, fasc. I.

timori. Peraltro, in tesi generale, non può escludersi che in alcuni dei più antichi di questi edifici non possa esservi qualche parte anteriore al secolo X, che sia poi rimasta incorporata nella successiva costruzione od a questa contigua. Di ciò ne abbiamo esempio nelle due torri campanarie, di forma circolare, della pieve di Pacina [1] (fig. 1) e di quella antica di Pienza (fig. 21): torri, che fanno ritenere di esser appartenute alle chiese primitive di quelle due pievi, le quali sono ricordate fino dall' anno 712 negli atti della lunga contesa di giurisdizione fra i vescovi senesi ed aretini. Queste torri circolari



Fot. del Dott. Bargellini

Fig. 1. - Campanile della Pieve di Pacina

[1] Comune di Castelnuovo Berardenga. Per gli edifizi che sono

ricordano i più vetusti campanili di Ravenna e costituiscono un prezioso avanzo della architettura cristiana anteriore al 1000 nel territorio senese. Il loro carattere di remota antichità è attestato dalla forma circolare e dalla struttura costruttiva che ancora in gran parte conservano, per quanto la torre di Pacina, particolarmente, non sia rimasta immune del tutto da alterazioni posteriori.

Stabilire con qualche esattezza la data della costruzione della massima parte degli edifizi romanici, in specie della campagna, è pur troppo malagevole; e ciò è grave jattura, imputabile sopratutto alla deficenza dei documenti storici, che furono dispersi nelle lotte intestine di quei tempi. È ad augurarsi che le pazienti ricerche degli studiosi nei nostri archivi possano quando che sia, aiutate dalla fortuna, darci l' età di molti di quegli edifizi. Allo stato attuale delle nostre cognizioni, anche per la scuola romanica senese, solo l'esame archeologico può esser di guida nell' assegnare il tale o tal' altro edifizio al periodo di tempo cui spetta.

È anche da tener conto che in Italia, più particolarmente forse in Toscana, il periodo romanico si protrasse più a lungo che altrove, in singolar modo poi nelle campagne, sempre più tarde delle città ad accogliere e mettere in opera le nuove forme, che a mano a mano andava esplicando l' evoluzione dell' arte architettonica. Questo importante principio dell' evoluzione è da tenersi in serio conto anche nella storia della architettura perchè vale a spiegare la successione di concetti e di forme che ci apparisce evidente nei vari edifizi, e il perchè in alcuni di essi si trovano talvolta associati insieme concetti e forme decorative che non sembrano sincroni, ma che sono dovuti appunto ad artefici che, sebbene contemporanei, hanno raggiunto un differente grado di evoluzione artistica.

A questa evoluzione dell' arte architettonica non si sottrassero neppure gli edifizi religiosi delle campagne, cioè quelle pievi medievali che, come furono il fulcro della vita

---

in paesi non capoluogo di Comune, indicherò, la prima volta che debbo citarli, il nome del Comune nel quale si trovano.

paesana, quando le loro campane squillavano ad onore di Dio e per la liberazione della patria, così furono un grande coefficente delle scuole architettoniche locali. Lo studio archeologico delle nostre pievi è dunque di molta importanza, poichè dall' insieme dei loro caratteri risulta, come disse anche un valente scrittore, il Virey [1], il carattere delle singole scuole regionali: le cattedrali e le grandi Abbazie sono spesso monumenti eccezionali, sia per le loro proporzioni sia per la loro ornamentazione; ad esse concorse l'opera di maestri ed artefici valenti venuti bene spesso da altri luoghi, mentre per le pievi si adoprarono generalmente artisti locali.

La maggior parte delle chiese costruite nell'antico territorio senese durante il periodo romanico ha i muri condotti con paramento in pietrame, talvolta a sasso semplicemente accapezzato, più spesso a bozzette squadrate disposte a filari regolari, ma di altezza diversa, come si vede nelle pievi: di Casciano delle Masse di Siena, del Ponte allo Spino [2], di Rosia [3], di Corsano [4], di S. Lorenzo a Merse [5], di Pieve Scola [6], di Mensano [7], di Cedda [8], di Cellole [9], di S. Maria a Conèo [10], della Badia a Isola [11], di Pieve Asciata [12], di S. Polo in Rosso [13], di Cerreto [14], nella chiesetta di

---

[1] VIREY J. *L'architecture Romane dans l'ancien diocèse de Macon.* Paris. Picard, 1892.

[2] Comune di Sovicille.

[3] Comune di Sovicille.

[4] Comune di Monteroni d' Arbia.

[5] Comune di Monticiano.

[6] Comune di Casole.

[7] Comune di Casole.

[8] Comune di Poggibonsi.

[9] Comune di S. Gimignano.

[10] Comune di Colle d' Elsa.

[11] Comune di Monteriggioni.

[12] Comune di Castelnuovo Berardenga.

[13] Comune di Gaiole.

[14] Comune di Castelnuovo Berardenga.

S. Pietro in Villore a S. Gio. d' Asso, nelle pievi di S. Agata ad Asciano, di S. Stefano a Cennano (1), di SS. Vito e Modesto a Pienza, di S. Quirico in Osenna, di S. Maria in S. Quirico, di Monticchiello (2), di Montefollonico (3), nel Duomo di Sovana, nelle oggi semidirute chiese di S. Bruzio presso Magliano e di S. Robano dell' Alberese ed in altre.

Il pietrame adoperato in tale paramento dei muri proviene quasi sempre da cave locali, come certo, condizioni locali fecero adottare in alcuni paesi il paramento misto a filari alternati di pietrame e mattoni. Questo è frequente in particolar modo nel Colligiano e nelle sue vicinanze, come anche lungo la valle superiore dell'Elsa; e di tale costruzione possono citarsi tra le altre, la Badia a Conèo e S. Maria in Canonica a Colle d'Elsa, l'antica pieve di Radicondoli, quella di S. Giusto a Balli (4) presso Siena e, più lungi di là, la pieve di S. Giovanni d' Asso.

Più rare sono le costruzioni con paramento a cortina, tutto in mattoni a faccia vista, quale si trova nell' oratorio o battistero di S. Ansano a Dofana (5), nelle chiese di S. Chiara e di S. Maria in Bellèm a Siena, in quelle di S. Piero, S. Jacopo al Tempio, S. Bartolo già S. Matteo, in S. Gemignano e nella chiesa di SS. Flora e Lucilla a Torrita, edificata forse in un tempo posteriore.

È, in generale assai accurata l'esecuzione del paramento in pietrame, ma più ancora quella del paramento tutto in laterizio, in grazia anche delle esigenze di questo speciale modo costruttivo; e degne altresì di particolare attenzione sono alcune parti ornamentali di questi edifizi in mattoni.

Ma di molta importanza è nello studio dello svolgimento storico dell'architettura l'esame della forma icnografica degli

---

(1) (2) Comune di Pienza.
(3) Comune di Torrita.
(4) Comune di Sovicille.
(5) Comune di Castelnuovo Berardenga.

edifizi religiosi, poichè da essa può aversi un qualche argomento per indurre la maggiore o minore loro antichità.

Fra gli edifizi cristiani di età più remota sono i Battisteri, la cui pianta è il più sovente circolare od ottagona. Di antichi battisteri la provincia di Siena annovera quello di S. Ansano a Dofana (fig. 2), interessante per la tradizione religiosa locale e per l'architettura, ma che, quale oggi si vede, non, apparisce anteriore alla fine del secolo XII o al XIII. La pianta di esso (Tavola I) è un ottagono, in uno dei cui lati si apre un' abside rettangolare aggettante al di fuori: nel centro dell' ottagono sta il fonte battesimale. Il tempietto è coperto con vôlta, sulla quale posa direttamente il tetto. La costruzione di questo Battistero è tutta in materiale laterizio, con una cornice terminale formata da mensolette e da filari alternati di mattoni disposti per lato e per punta.



Fot. del Dott. Bargellini

Fig. 2. - Antico Battistero di S. Ansano a Dofana

Non frequente per gli edifizi religiosi è la pianta circolare, della quale ci è offerto esempio dalla cappella primitiva di

S. Galgano sul Monte Siepi (fig. 3), che fu la cuna della celebre abbazia; essa ha il paramento dei muri esterni, in basso, a bozzette squadrate di pietrame, nella parte intermedia, a filari



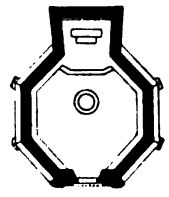
Fot. e clichè Alinari

Fig. 3. - Cappella di S. Galgano sul Monte Siepi

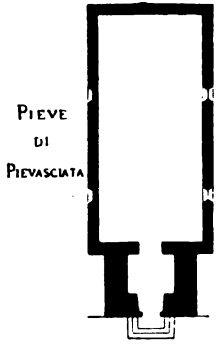
alternati di mattoni e pietrami, nella parte superiore interamente di laterizi, e la sua costruzione rimonta alla seconda metà del XII secolo.

Prescindendo dalla pianta ottagona più particolarmente propria dei battisteri e da quella circolare, assai rara, la forma più semplice dell' icnografia delle chiese romaniche nell'antico territorio senese, è quella puramente rettangolare, quale si vede in S. Jacopo al Tempio a S. Gemignano, in S. Maria di Bellèm, presso la porta Romana di Siena e nella chiesa di Pieve Asciata. Quest'ultima chiesa presenta la particolarità, rarissima fra noi, di avere la torre campanaria che forma da sola la fronte della chiesa, di cui costituisce, con la parte inferiore, il vestibolo (Tav. I). Tale singolare

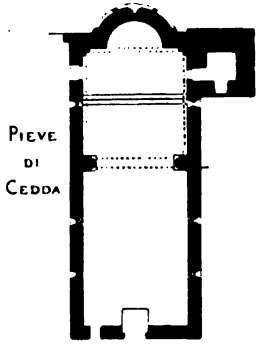
PIANTE DI CHIESE ROMANICHE
NELL'ANTICO TERRITORIO SENESE



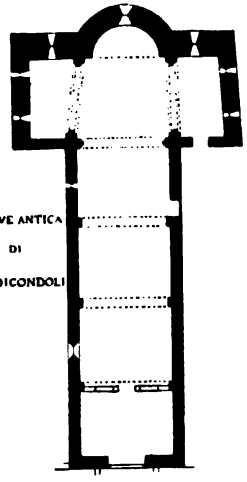
ORATORIO
DI S ANSANO A DOFANO



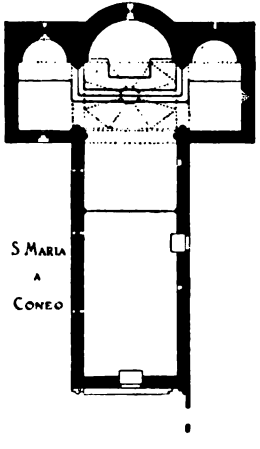
PIEVE
DI
PIEVASCIATA



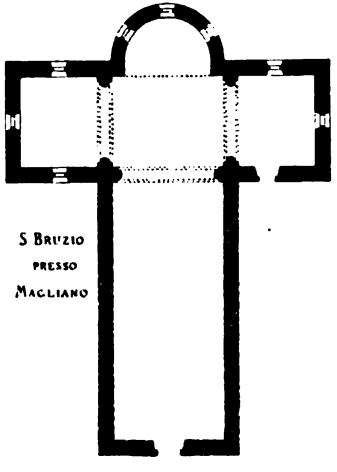
PIEVE
DI
CEDDA



PIEVE ANTICA
DI
RADICONDOLI

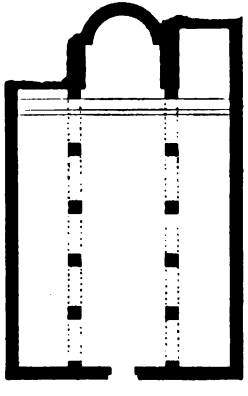


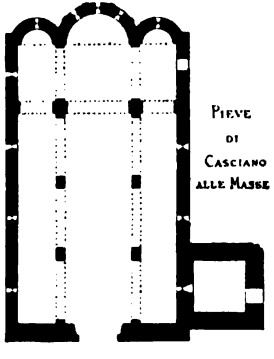
S MARIA
A
CONEO



S BRUZIO
PRESSO
MAGLIANO

PIEVE ANTICA DI RAPOLANO





PIEVE
DI
CASCIANO
ALLE MASSE

disposizione nella chiesa di Pieve Asciata è degna di nota appunto perchè è poco frequente tra noi, essendo un partito usato nelle chiese dei paesi d' Oltralpe.

Nell' antico territorio senese [1] più che la pianta a semplice rettangolo si trova adoperata per gli edifizi religiosi quella rettangolare ad una sola navata con abside semicircolare, come si vede nelle chiese di S. Maria a S. Quirico in Osenna, di S. Leonardo a Montefollonico, di S. Mustiola a Torri [2], di S. Lorenzo a Merse, di Catignanino [3], di S. Pietro a Cedda (Tav. I) ed in altre.

La pianta più frequente però è quella rettangolare a tre navate sia con una sola abside semicircolare, rispondente alla nave centrale, sia con tre absidi pure semicircolari, poste a capo di ciascuna delle tre navate. Sono, fra le altre, a tre navi con una sola abside le pievi di Mensano, di S. Appiano in Val d' Elsa, di S. Giovanni d'Asso, di Pacina, di S. Polo in Rosso, di S. Vittore a Rapolano (Tav. I), il Duomo di Sovana e la pieve di Cellole, notevolissima per la sua abside decorata all' interno da archeggiature portate da colonnette, che costituiscono un partito decorativo ispirato a tradizioni lombarde ed anche oltramontane. Hanno invece tre navi e tre absidi, le pievi di Casciano delle Masse (Tav. I), di Pieve Scola, di S. Stefano a Cennano ed altre. E tre absidi ebbero pure in origine a capo delle loro navate anche la pieve di Corsano, di cui una delle absidi fu poi ridotta a sagrestia, la pieve del Ponte allo Spino, che ha adesso la sola abside della nave maggiore, e forse la Badia a Isola, ridotta oggi alle sole tre navate, mozzate però del loro ultimo valico avanti il presbiterio.

Ma varie chiese a tre navi subirono anche maggiori alte-

---

(1) Per non ripetere troppo spesso questa tassativa indicazione di luogo, avvertirò una volta per tutte, che l' esame delle forme costruttive e decorative esposte in questo scritto si riferisce sempre ad edifizi medievali dell' antico territorio senese.

(2) Comune di Sovicille.

(3) Comune di Castelnuovo Berardenga.

razioni nella loro pianta colla soppressione di una e talora di ambedue le navi minori. La pieve di S. Giusto a Balli presso Sovicille, che originariamente aveva tre navi con un'abside a capo di ciascuna di esse, fu dissennatamente ridotta a due sole navate e due absidi: così pure alla pieve di S. Ippolito in Val d'Elsa (1), fu tolta una delle due navi minori (quella in *cornu evangelii*), ambedue terminate da absidi semicircolari; e, forse, le fu tolto anche la abside maggiore, che doveva esistervi. Si ha poi indizio, da ispezioni locali, che tutte e tre le absidi siano state demolite all'antica pieve di SS. Vito e Modesto a Pienza: e ad una sola nave furono, pare, ridotte le chiese della Badia Ardenga (2), della Badia Ardenghesca (3), e la pieve di S. Restituta presso Montalcino (4).

Nelle pievi di S. Maria a Conèo (Tav. I), di Radicondoli (Tav. I), di Asciano, di Monticchiello, di S. Quirico in Osenna, nella chiesa semidiruta di S. Bruzio presso Magliano (Tav. I) ed in qualche altra, è adottata la pianta a forma di croce, costituita da una nave attraversata nella sua parte superiore da un transepto sporgente sui muri laterali del tempio.

Queste diverse forme icnografiche furono usate promiscuamente, nel medesimo tempo, a seconda dell' importanza della chiesa o di qualche altra ignota ragione; e non riesce agevole stabilire per esse, con probabilità di certezza, un sicuro ordine cronologico, per quanto sia da ritenere che posteriore a tutte le altre sia la pianta a forma di croce.

Ma trattando delle forme icnografiche degli edifizi destinati al culto, eretti durante il periodo romanico nell' antico territorio senese, non può tralasciarsi di ricordare la pianta dell'abside della chiesa abbaziale di S. Antimo presso Mon-

(1) Comune di Castelfiorentino.
(2) Comune di Montalcino.
(3) Comune di Campagnatico.
(4) Comune di Montalcino.

talcino (fig. 4). Già in questo stesso *Bullettino* (1) tenni parola della importantissima particolarità di quell' abside, cioè del

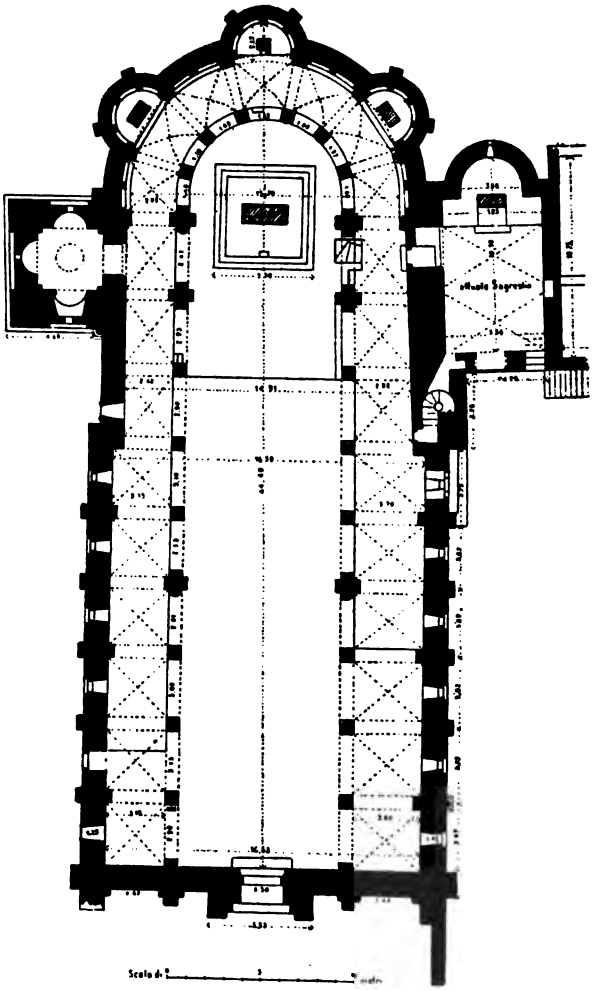


Fig. 4. - Pianta del Tempio di S. Antimo presso Montalcino

suo *deambulatorium* e delle cappelle raggianti che su di esso

(1) *Bullettino senese di Storia patria.* Anno IV. fasc. I.

si aprono. Dissi allora che il prolungamento delle navi minori della chiesa attorno all' abside, formando in giro ad essa una navata annulare, era uno dei rarissimi esempi di tale partito architettonico in Italia, nel periodo romanico: questo esempio è poi unico in Toscana e costituisce una delle più singolari e più caratteristiche particolarità dell' architettura medievale nella provincia di Siena, che rende sempre più interessante ai cultori della storia dell' architettura. Gli studi, cui da vario tempo mi applico, intorno alla Abbazia di S. Antimo e che mi auguro di poter presto pubblicare, daranno ragione della speciale importanza architettonica di questo insigne monumento nel quale si rivela l'influenza della scuola monastica benedettina.

Nella maggior parte delle chiese, di cui si occupa questo studio, sono osservate, per l' orientazione della loro pianta, le regole liturgiche le quali prescrivono che l' abside sia rivolta verso Oriente.

Venendo ora a considerare il sistema, col quale sono coperte all' interno le chiese romaniche del territorio senese, si può dire che, quasi generalmente, esse hanno le loro navi a travatura. Solo le absidi semicircolari sono coperte con volta emisferica. Nelle chiese ad una sola navata, quali ad esempio, S. Piero, S. Bartolo e S. Jacopo al Tempio in S. Gemignano, S. Pietro a Cedda, S. Mustiola a Torri, Pieve Asciata, S. Agata ad Asciano, S. Maria a S. Quirico in Osenna, S. Leonardo a Montefollonico, la nave è coperta a cavalletti in legno visibili all' interno. Nelle chiese a più navate, la nave centrale è coperta a cavalletti in legno, le laterali hanno, pure apparente, la copertura a travi secondo la pendenza del tetto. Questo sistema si vede adottato nelle pievi di Casciano delle Masse, di S. Giusto a Balli, del Ponte allo Spino, di Corsano, di Rosia, di Pieve Scola, di Mensano, di S. Appiano in Val d' Elsa, di Pacina, di S. Giovanni d' Asso, di S. Stefano a Cennano, di SS. Vito e Modesto a Pienza etc.

Nella pieve del Ponte allo Spino (fig. 5) si ha poi un tipo embrionale di cupola, che si manifesta all' esterno con una sopraelevazione coperta da tetto a doppia pendenza e la cui

gronda posa sulla cornice finale di un fregio, ad archetti semicircolari impostati alternativamente su mezze colonnette addossate al muro esterno e su mensole, che forma una ca-



Fot. Falb

Fig. 5. - Pieve del Ponte allo Spino

ratteristica decorazione architettonica. Questo tipo primordiale di cupola si trova perfezionato e costituito in forma di vera cupoletta ottagona nella pieve di S. Agata ad Asciano (fig. 6) e in quella di S. Maria a Conèo. In ambedue queste antiche chiese la cupola si eleva all'incontro della nave maggiore col transepto su una pianta quadrata e si trasforma, al disopra dei quattro grandi sottarchi della tribuna, in cupoletta ottagona, quattro lati della

quale poggiano sui sottarchi già detti e quattro sono sostenuti da archi pensili o *trombe* impostate sui rinfianchi murali dei sottarchi stessi. Il passaggio dal quadrato all' otta-



Fot. Lombardi

Fig. 6. - Campanile, cupola e abside della Pieve di Asciano

gono non è ancora accusato esternamente da quei piani inclinati in forma di triangolo isoscele, con la base in alto, che si adottarono quando tali costruzioni raggiunsero maggiore perfezione di forme, ma gli angoli del quadrato sono coperti con tetto a mezzo padiglione.



Fot. di S. E. il Principe Corsini

Fig. 7. - Rovine della chiesa di S. Bruzio presso Magliano



Fot. di S. E. il Principe Corsini

Fig. 8. - Interno della cupola della chiesa di S. Bruzio

In modo analogo avviene la trasformazione dalla base quadrata al tamburo ottagono nella cupola, oggi in parte diruta, della già chiesa di S. Bruzio presso Magliano, (fig. 7 e 8) nella quale si vedono ancora, oltre i quattro grandi sottarchi all'incontro della navata col transepto, i quattro archi pensili impostati sul rinfianco dei primi. E poichè qui se ne offre l'occasione, è opportuno rilevare la grandissima importanza delle rovine della ricordata chiesa di S. Bruzio, nota a pochissimi. Qualunque ne siano stati l'origine e il carattere ecclesiastico, essa certo apparisce opera in gran

parte di artisti lombardi, la sua struttura costruttiva e le sue forme decorative lo palesano. Essa, pur essendo una costruzione del periodo romanico, differisce assai dalle altre elevate in quel tempo nel territorio senese. Se ravviciniamo i ruderi della chiesa di S. Bruzio al Duomo di Sovana, vien fatto di pensare che, in quei luoghi del Grossetano, dovesse lavorare nella prima metà del XIII secolo una di quelle compagnie di artisti lombardi che allora erano sparse in tante parti di Italia. Nè questa supposizione può sembrare troppo ardita: ad ogni modo però, i ruderi importantissimi di S. Bruzio presso Magliano meriterebbero di esser fatti argomento di un accurato studio archeologico, nell'interesse del monumento e della storia dell' architettura in Toscana.

Nelle chiese romaniche dell'antico territorio senese la copertura a vôlta può dirsi che fosse, quasi generalmente, limitata agli absidi semicircolari, sui quali era girata una vôlta emisferica in pietrame. Però nelle chiese a pianta cruciforme si osserva frequentemente che, mentre la nave è coperta a cavalletti, il transepto invece è con vôlta a botte in direzione perpendicolare alla nave, come se ne ha esempio nelle pievi di Radicondoli, e di S. Maria a Conèo. E quando esiste la vôlta, il tetto è bene spesso posato sull' estradosso della medesima.

Gli archi sono semicircolari, sia nelle grandi arcate della navata in chiese ad una sola nave, sia nei valichi delle navi in chiese a tre navate.

I piloni poi che sostengono questi archi sono di pianta o quadrata o rettangolare, come si vedono, per esempio, nelle pievi di Casciano delle Masse, di S. Giusto a Balli, di Corsano, di Pacina, di S. Giovanni d' Asso, di SS. Vito e Modesto a Pienza. Si trovano invece sostegni di pianta circolare, o colonne, a S. Polo in Rosso, a Mensano, a Cellole, nel Duomo di S. Gemignano etc. In alcune chiese poi, come a S. Ippolito in Val d' Elsa, si vedono alternati pilastri quadrati e colonne tozze di altezza e di diametro assai grande.

Piloni formati di colonne a fascio si hanno nella pieve del Ponte allo Spino; e, nelle chiese di costruzione meno antica si trova il pilone a fascio a base quadrata con colonne

addossate, che forma un tutt'insieme organicamente composto, come si vede nella chiesa della Badia a Isola, nell'ultimo valico presso il presbiterio della pieve di Casciano delle Masse, nel primo valico presso la porta della pieve di Corsano, in quella di Pieve Scola, nel Duomo di Sovana e nei piloni rimasti ancora in piedi della chiesa di S. Bruzio presso Magliano (fig. 9 e 10).



Fot. di S. E. il Principe Corsini

Fig. 9 - Piloni della chiesa di S. Bruzio



Fot. di S. E. il Principe Corsini

Fig. 10. - Piloni della chiesa di S. Bruzio

Esaminati sommariamente i principali caratteri dell'interno delle chiese romaniche nell' antico territorio senese, veniamo a considerare quelli del loro esterno.

Occorre anzitutto avvertire che le facciate di non poche di queste chiese furono, nei secoli più vicini al presente, così profondamente alterate da non lasciar traccia del loro stato primitivo: peraltro quelle che restano ancora inalterate nelle forme, per quanto danneggiate dal tempo, sono bastevoli a dare un adeguato concetto del carattere, più generalmente proprio alle fronti delle chiese romaniche senesi, e del tipo, per così dire, di famiglia, che ebbe la maggior parte di esse.

Le facciate sono in generale assai semplici e colla loro linea esterna perime-

trale mostrano quasi sempre la struttura interna dell' edifizio, se, cioè, esso è ad una sola o a tre navate. Bensì in alcune chiese a tre navi la fronte termina in alto solo con una doppia inclinazione del tetto, che comprende tutte le navate come, ad esempio, nelle pievi del Ponte allo Spino, di Rosia e di S. Stefano a Cennano; ma la facciata di quest' ultima, forse in origine, aveva una linea perimetrale che indicava la differente elevazione della nave centrale e delle laterali (fig. 11).



Fot. Verdiani Bandi

Fig. 11. - Fronte della Pieve di S. Stefano a Cennano

Le facciate delle chiese romaniche senesi mostrano, come disposizione tipica, sovra la porta d' ingresso una finestra di varie forme.

Le porte sono, nel maggior numero delle facciate, semplicissime, costituite da due stipiti e da un architrave in pietra, senza modinature; spesso l' architrave è sormontato da un arco semicircolare a cunei di pietra, come si vede

nelle chiese di S. Maria a Conèo, di Mensano, di Pieve Scola, di Rosia, di Corsano, di S. Maria a S. Quirico in Osenna, di S. Clemente a Paganico ed in altre. Talvolta l' arco che sovrasta alla porta è costituito da cunei di pietra a due colori, come in quella di S. Lorenzo a Merse, o di pietra e mattoni, come, ad esempio, nella pieve di Radicondoli, nella Badia a Conèo. In alcune chiese, particolarmente della Val d' Elsa, l' arco sopra le porte ha la ghiera alla foggia pisana, più alta alla chiave, più stretta all' imposta, come si vede nelle porte della pieve di Cellole, di S. Maria in Canonica a Colle, della Badia a Conèo etc. Quest' influenza della Scuola pisana, che forse penetrò nella valle dell' Elsa, rimontando il corso di quel fiume, si mostra anche nei resti della facciata della già chiesa di S. Francesco a S. Gimignano (fig. 12) e in qualche



Fot. Logi

Fig. 12. - Ruderi della facciata di S. Francesco a S. Gimignano

altra chiesa vallesiana. E forse tale influenza ebbe a risentire chi ideò la facciata della chiesa di Corsano (fig. 13), la quale, nel partito delle sue arcate cieche al piano inferiore e delle archeggiature in quello superiore, ricorda singolarmente la fronte della pieve del paese di Asciano presso Pisa.



Fot. del Conte Buonsignori

Fig. 13. - Facciata della Pieve di Corsano

Esempi di porte a largo strombo rientrante, alla foggia lombarda, ornato di colonnette, si hanno particolarmente nella

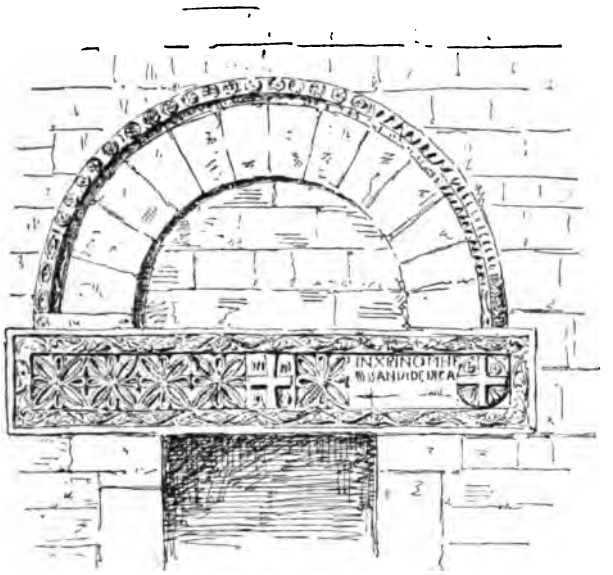


Fot. e cliché Alinari

Fig. 14. - Pieve di S. Quirico in Osenna

pieve di S. Quirico in Osenna (fig. 14) ed in quella di S. Leonardo a Montefollonico, che sono da ritenersi appartenenti alla seconda metà del XII secolo. Ma tali esempi non sono però frequenti, durante il periodo romanico, nel territorio senese.

Nella porta di S. Pietro a Cedda (fig. 15) si ha un architrave decorato a rosette in modo analogo all' ornativa che si vede nell' archivolto della porta principale della pieve di S. Quirico in Osenna ed in un antico fregio della pieve di

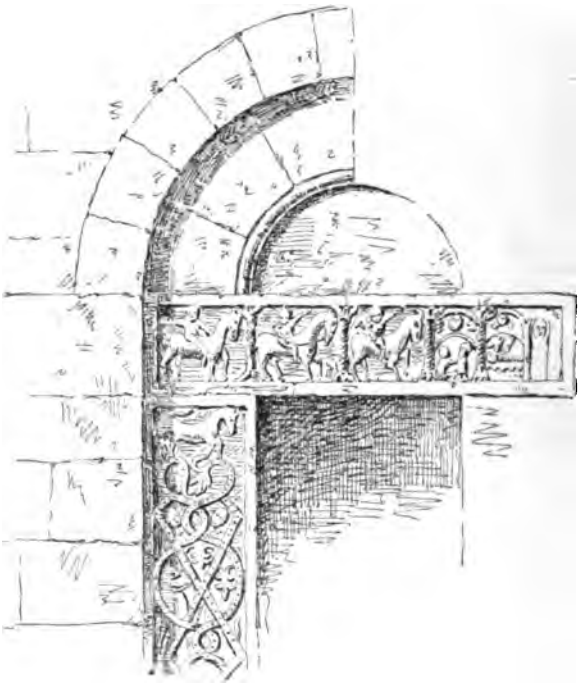


Da disegno dell'Arch. Cerpi

Fig. 15. - Porta della Pieve di Cedda

Cellole, il quale forse fu già un architrave ed è ora murato nelle pareti esterne di essa.

Ancor più decorate sono le due porte dell' antica pieve di Pienza. La maggiore ha gli stipiti fiancheggiati da colonnette striate a spirale, sulle quali s' imposta un archivolto decorato da un' ornativa a zig-zag *(bâtons rompus* dei francesi), che racchiude un altro archivolto ad intrecci geometrici e palmette, decorazione che si ripete anche negli stipiti che formano i piedritti di quest'archivolto più interno. L' architrave, che poggia su due mensolette, ha scolpite figure simboliche. Caratteristica è pure la porta laterale (fig. 16) che si apre, come in quasi tutte le antiche pievi senesi, sul lato di mezzogiorno ed accede alla nave « in cornu epistolae ». Questa piccola porta sormontata da un archivolto, ha gli stipiti ornati d' intrecci geometrici con figure equine, e l' architrave porta scolpite, con arte assai primitiva, la nascita del Sal-



Da disegno dell'Arch. Corpi

Fig. 16. - Porta laterale della Pieve antica di Pienza

vatore, la visita dei Re Magi, l' adorazione dei pastori e la figura della Vergine.

Rivelano invece un' arte assai più avanzata le decorazioni della porta del Duomo di Sovana (fig. 17), la quale ha un carattere decisamente lombardesco, come l' hanno altre parti decorative di quel tempio troppo poco conosciuto e troppo negletto, il quale, data la sua singolare importanza per l' architettura medievale in Toscana, meriterebbe di attirare gli studi di qualche dotto illustratore. La porta del Duomo di Sovana è fiancheggiata da due lesène scolpite ad intrecci geometrici con figure umane e sormontate da due teste di animali sporgenti dal muro e assai vigorosamente modellate. Nell' angolo rientrante formato dalle lesène cogli stipiti è una



Fig. 17. - Porta del Duomo di Sovana

colonnetta a tortiglione poco rilevato, alla quale sovrasta un capitello a fogliame intagliato con sicurezza di tocco. Gli stipiti poi hanno un' ornativa a girali che racchiudono rosette, e sugli stipiti stanno due piccole mensole che sorreggono l' architrave anch' esso scolpito a girali. Nel rivestimento in pietra del timpano o lunetta della porta, al di sopra di una cornice intagliata, che forma ricorso agli abachi dei capitelli delle due colonne, sono infisse alcune formelle con ornati ad intreccio, che costituiscono come un fregio nella parte inferiore della lunetta.

E a proposito di decorazione di porte nelle chiese romaniche dell' antico territorio senese, deve esser ricordata quella della chiesetta di S. Pietro in Vincoli o in Villore a S. Giovanni d' Asso (fig. 18), edifizio piccolo di mole, per



Fot. del Cav. A. Verdiani Bandi

Fig. 18. - Porta di S. Pietro in Villore a S. Giovanni d'Asso

altro di un grande valore architettonico ed archeologico, ma anch' esso, come tanti altri, pur troppo pochissimo cono-

sciuto. La porta di questa chiesetta è sormontata da un archivolto aggettante dal muro e collegato con un partito di archeggiature laterali, che formano un insieme caratteristico di geniale composizione. La porta ha due stipiti ornati da intrecci geometrici, che ricordano quelli della porta della antica pieve di Pienza, e sono fiancheggiati da due colonnette striate a spirale, sovra i cui capitelli a fogliami s' imposta l' archivolto che racchiude la lunetta a bozzette di pietrami, nella quale è murata una formella ornata di piccole rosette in rilievo. L' architrave, che forse non è il primitivo, è semplice e sorretto da due mensole intagliate. Questa porta è racchiusa da un archivolto risaltato, che poggia su due colonnette, delle quali una sola rimane intera ed è sormontata da un capitello di forma quasi cubica sul quale, come già sull' altro della colonnetta ora mozza e su quelli di due colonnette esistenti agli estremi della facciata, si impostano due archeggiature, ciascuna divisa a foggia di bifora da due piccoli archi portati al centro da una colonnetta. La parte superiore della facciata appare ricostruita posteriormente a mattoni, forse in seguito ad un incendio: ma la parte inferiore è così caratteristica ed importante da meritare di esser fatta oggetto di uno speciale studio.

Degna altresì di particolare menzione è la porta laterale della chiesa di S. Maria a S. Quirico in Osenna, che è un bellissimo esempio di portale romanico come se ne vedono nelle chiese del mezzogiorno della Francia, e che nella sua composizione architettonica e nei particolari decorativi ricorda la porta principale del celebre tempio dell' Abbazia di S. Antimo.

Nelle facciate in materiale laterizio si hanno generalmente porte sormontate da un archivolto, pure laterizio, come vedesi, ad esempio, in S. Chiara (fig. 19) a Siena e in S. Jacopo al Tempio a S. Gemignano. Più ricca di queste è la porta della chiesa di SS. Flora e Lucilla a Torrita, che ha uno sguancio esterno a risalti decorati negli angoli rientranti da colonnette, e l'archivolto con una ghiera ornata da una fascia a girali.

Venendo ora a considerare le forme adottate per le finestre nelle facciate delle chiese romaniche nell' antico terri-



Fot. Falb

Fig. 19. - Facciata della chiesa di S. Chiara a Siena

torio senese deve notarsi che la forma più frequentemente usata è quella circolare, come si vede nel tempietto ottagono di S. Ansano a Dofana e nelle chiese di S. Chiara a Siena, di Mensano, di S. Maria in Canonica a Colle d' Elsa, di S. Maria a S. Quirico in Osenna, di S. Pietro in Villore a S. Giovanni d' Asso, di S. Leonardo a Montefollonico, e originariamente, anche nella pieve antica di Radicondoli.

Queste finestre circolari od *oculi,* nel periodo di transizione dall' architettura romanica a quella gotica, furono ornate di rosoni o ruote, come si vede, nelle pievi di S. Quirico in Osenna, in quella di Monticchiello e nella chiesa di S. Ia-

copo al Tempio in S. Gemignano (figura 20), che offre un bellissimo esempio di rosone in una facciata di materiale laterizio.



Fot. Logi

Fig. 20. - Facciata di S. Iacopo al Tempio in S. Gimignano

Contemporaneamente alla semplice forma circolare, senza ornamento di ruota, erano usate nelle fronti delle chiese e al disopra della porta, finestre bifore, delle quali abbiamo esempio nelle pievi di Cedda, di Cellole, nella Badia a Conèo ed in altre: talvolta gli archi della bifora sono sorretti al centro di essa, anzichè da colonnette, da una figura umana, scolpita rozzamente a foggia di cariatide, come nella antica pieve di Pienza (fig. 21).

Nelle fronti delle chiese si trovano anche una o più finestre lunghe e strette a largo strombo, come nelle pievi di Rosia (fig. 56), di S. Stefano a Cennano (fig. 11) e, per le facciate in laterizio, nelle chiese di S. Chiara (fig. 19) e di Bellèm a Siena. Più rara è la finestra trifora, che si ha nella facciata di Pieve Scòla (fig. 22), la quale nel suo insieme arieggia assai il tipo delle fronti delle chiese lombarde.

Le elevazioni laterali non offrono particolarità notevoli. In esse prosegue il paramento a filari come nelle facciate; in generale non si hanno contrafforti, mancando la loro ragione di essere, non essendo, come si è detto, le navi delle chiese,

nella quasi totalità loro, coperte con volte. Le finestre che si aprono su questi lati dell' edifizio sono anch' esse di forma



Fot. Lombardi

Fig. 21. - Facciata e campanile dell' antica Pieve di Pienza



Fig. 22. - Pieve di S. Gio. Battista a Pieve Scola

stretta e lunga con largo strombo, e terminate ad arco semicircolare cavato in un sol blocco di pietra, come se ne ha esempio nel fianco delle chiese di S. Pietro a Cedda, di S. Maria a Conèo, di S. Pietro in Villore a S. Giovanni d' Asso (fig. 53), di S. Maria a S. Quirico in Osenna ed in tante altre. Sul lato di mezzogiorno poi, come già fu accennato, è in quasi tutte le chiese praticata una piccola porta secondaria che dà accesso al tempio.



Fot. Lombardi

Fig. 23. - Abside della Pieve di Cellole

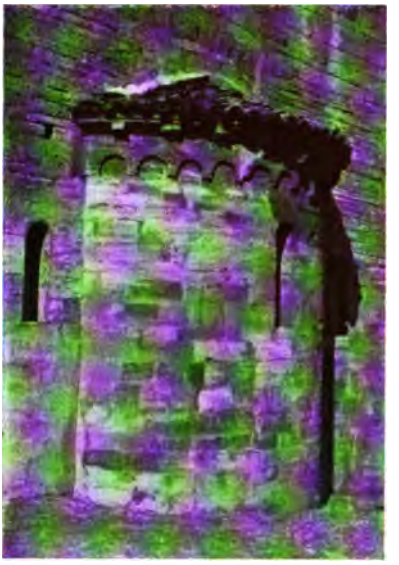
Più interessanti sono in moltissime chiese le absidi. La loro forma nel periodo romanico è quasi sempre semicircolare e la loro decorazione è quasi sempre assai semplice. In qualche abside però, come ad esempio in quella di Cellole (fig. 23), si hanno parti e formelle semicircolari ornate da intrecci geometrici, girali e palmette. In alcune di queste absidi il tetto aggetta con una piccola gronda direttamente sul muro semicircolare, senza avere una cornice di posa, come a Cellole, a Mensano ed altrove. In qualche abside, per esempio in quella della pieve di S. Agata ad Asciano (fig. 6), il tetto posa su una cornice sorretta da mensolette a forma di cavetto o guscio e terminata da un listello. Altre absidi poi hanno una cornice finale ad archetti, come quelle di S. Pietro in Villore, di S. Stefano a Cennano (fig. 24), di



Fot. del Cav. A. Verdiani Bandi

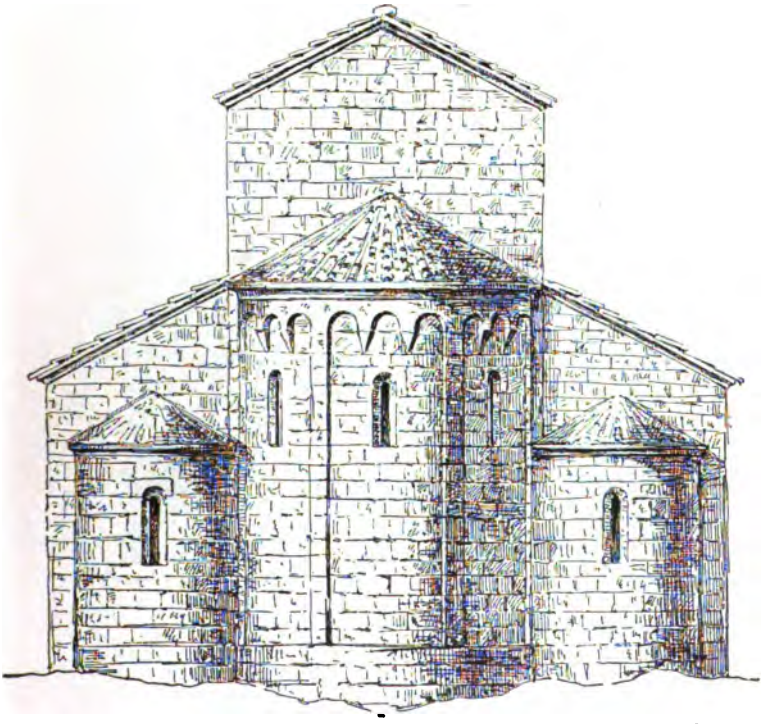
Fig. 24. - Abside di S. Stefano a Cennano

S. Maria a S. Quirico in Osenna (fig. 25), di S. Vittore a Rapolano ecc. Altre infine di struttura più ricca hanno delle lesène lombarde collegate in alto fra loro da una cornice ad archetti semicircolari girati su mensolette di forme diverse come si vede, ad esempio, nelle absidi di Casciano delle Masse (fig. 26), di S. Pietro a Cedda, della Badia della Berardenga o Monastero d' Ombrone, edifizio pregevolissimo per la sua architettura, la cui chiesa (fig. 27) malauguratamente



Fot. del Cav. E. Manenti

Fig. 25. - Abside di S. Maria a S. Quirico in Osenna



Da disegno dell' Arch Corpi.

Fig. 26. - Abside della Pieve di Casciano delle Masse



Fot. del Dott. Bargellini

Fig. 27. - Transepto della chiesa della Badia Berardenga

deturpata e mutilata nei secoli scorsi da chi più avrebbe dovuto averne cura, è solo da poco tempo affidata a più amorevoli custodi.

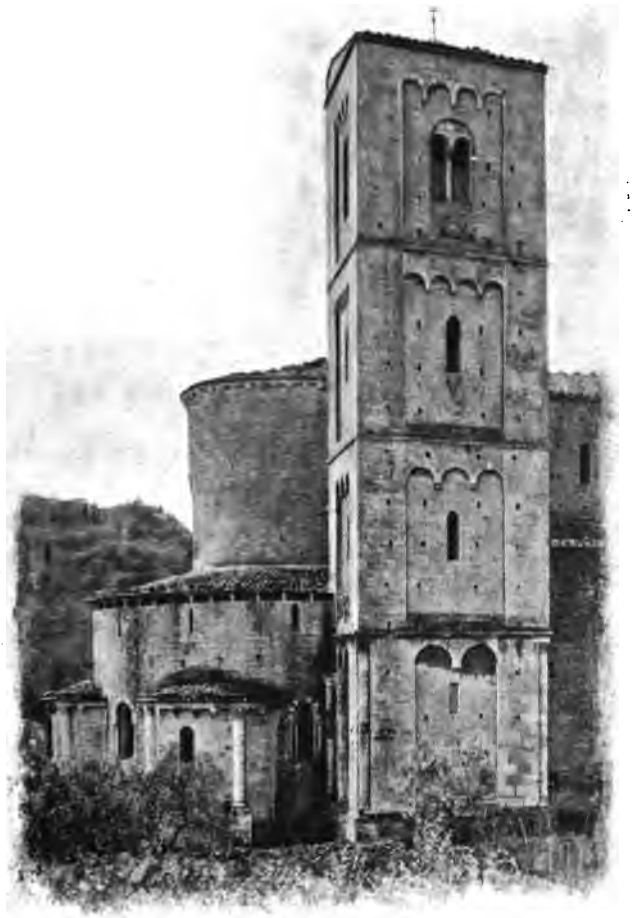
L'abside bellissima della chiesa di S. Bruzio presso Magliano (fig. 28) è di tipo schiettamente lombardo per le lesène e la cornice terminale ad archetti e costituisce, così per la sua struttura come per le sue forme architettoniche, la parte più importante di quel tanto caratteristico edifizio.



Fot. di S. E. il Principe Corsini

Fig. 28. - Abside della chiesa di S. Bruzio

È poi, come fu già osservato, degna di speciale attenzione l' abside della chiesa abbaziale di S. Antimo (fig. 29), tanto



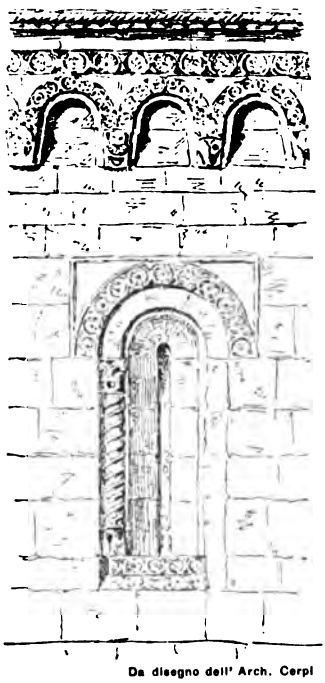
Fot. Alinari

Fig. 29. - Abside e Campanile della chiesa abbaziale di S. Antimo

per la sua icnografia interna quanto per la sua struttura e decorazione esterna: in essa le tre absidiole raggianti, che si innestano sull' abside principale, sono decorate da colonne

sporgenti a due terzi dal muro semicircolare sui capitelli delle quali ricorre una cornice sostenuta anche da mensolette di svariatissima foggia. L' insieme dell' abside colle sue absidiole, ha, come già fu detto altrove (1), un carattere alvergnate e mostra evidente l' influenza monastica cluniacense.

Le finestre delle absidi di queste chiese romaniche sono, in generale, della già indicata forma stretta e lunga con largo strombo; ma talvolta sono di più ricca struttura. Nell'abside di S. Pietro a Cedda (fig. 30), ad esempio, si ha una finestra decorata da colonnette angolari condotte a tortiglione e sormontate da capitelli a fogliami; nell' abside principale di S. Antimo invece si hanno nella parte superiore, una finestra bifora con archi semicircolari e, negli spazii compresi tra le absidiole, due finestre pure ad arco semicircolare (fig. 29), i cui stipiti sono ornati nell'angolo interno da una colonnetta, che sostiene l'archivolto della finestra.



Da disegno dell' Arch. Cerpi

Fig. 30. - Finestra dell' Abside di S. Pietro a Cedda

Le fronti ed i lati di molte delle chiese senesi del tempo romanico sono, come fu detto per le absidi, terminate in alto da una semplice gronda di tetto poco sporgente posata sui muri, come nelle pievi di Cellole (fig. 31), di Cedda, di Mensano, di Badia a Conèo, di S. Maria in Canonica a Colle, di Pieve Scola, di Radicondoli, di Corsano, di Rosia, del Ponte allo Spino, di S. Maria a S. Quirico in Osenna, di Pieve Asciata, di S. Vittore a Rapolano e nel Duomo di So-

(1) CANESTRELLI A. *Ricerche storico artistiche dell' abbazia di S. Antimo.* « Bullettino Senese di Storia Patria », Anno IV, fasc. I.

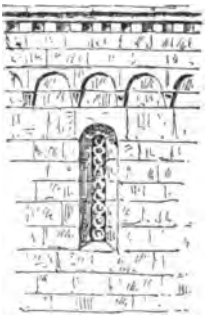


Fot. Alinari

Fig. 31. - Facciata della Pieve di Cellole

vana. Nei fianchi della pieve di Pacina si vedono ancora traccie di archetti semicircolari e di lesène lombarde.

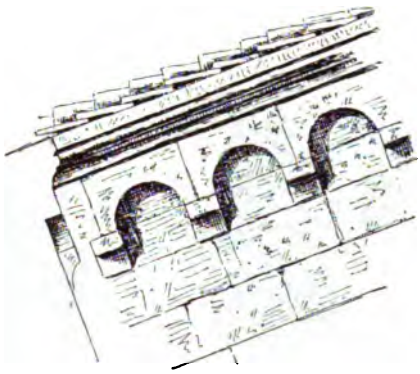
La Badia a Isola mostra nella sua facciata una cornice ad archetti parte semicircolari parte a sbarra, che dànno indizio di successive trasformazioni. E una cornice ad archetti semicircolari si vede pure nei lati della pieve di Casciano delle Masse presso Siena (fig. 32), e nella facciata dell' antica pieve di Pienza (fig. 33).



Da disegno dell' Arch. Cerpi

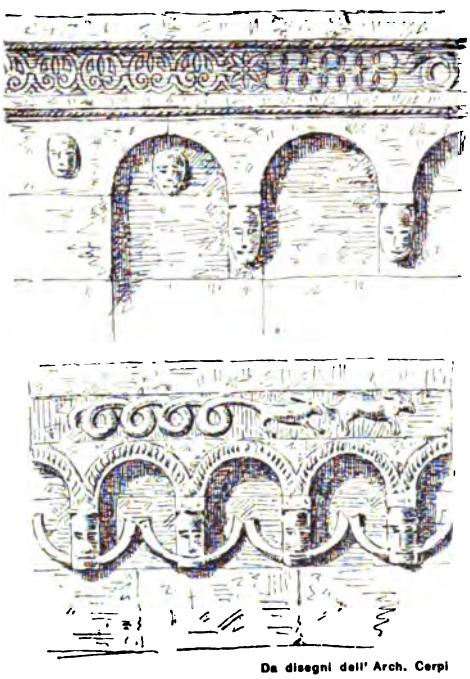
Fig. 32. - Cornice laterale della Pieve di Casciano delle Masse.

Nei lati del tempio e nella cupola ottagona di S. Maria a Conèo si ha una cornice terminale ad archetti semicircolari (fig. 34 e 35), simile a quella della cupola, pure ottagona (fig. 6), della pieve di S. Agata ad Asciano la cui facciata, di tempo posteriore, è peraltro terminata da una cornice ad archetti a sesto acuto



Da disegno dell' Arch. Cerpi

Fig. 33. - Cornice della facciata della Pieve antica di Pienza



Da disegni dell' Arch. Cerpi

Fig. 34 e 35. - Cornici della Pieve di S. Maria a Conèo

su mensole normali alla pendenza del tetto, analoga a quella che si vede nella facciata delle pievi di S. Leonardo a Montefollonico e di San Quirico in Osenna (figura 14), anch'esse appartenenti alla seconda metà del XIII secolo.

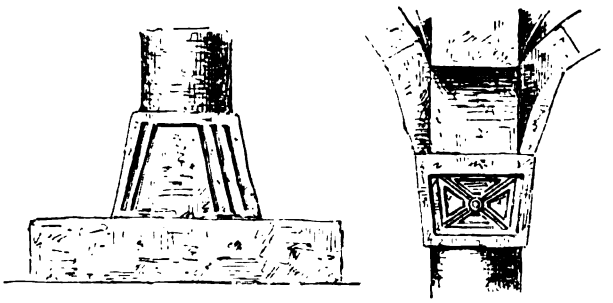
Nelle fronti delle chiese a paramento in laterizi si hanno cornici assai semplici, come a S. Chiara (fig. 19) e S. Ansano in Siena; ovvero cornici con dentelli formati da mattoni disposti per costa, come a S. Maria in Bellèm presso Siena, a S. Iacopo al Tempio in S. Gimignano (fig. 20) e nella fronte della chiesa di SS. Flora e Lucilla a Torrita.

Svariata poi è l' ornamentazione dei capitelli esistenti sì all' esterno che all'interno di chiese romaniche. E tale varietà si manifesta non solo in edifizi diversi, ma bene spesso in uno stesso tempio si vedono capitelli che rivelano un' arte

o una maniera quale più quale meno avanzata. E ciò tiene alla libertà e al largo campo che nel medio evo era lasciato al talento dei varî artefici nei lavori di ornamentazione.

Della grande varietà, poichè sarebbe impossibile darne esempi adeguati, tanto sono numerosi, procurerò di dare una idea sommaria, indicando alcuni tipi principali, ai quali si possono riavvicinare molti altri, che sebbene ispirati a un dato tipo, da esso e fra loro differiscono nei particolari speciali ad ognuno.

Una delle forme tipiche più semplici di capitello la troviamo, ad esempio, nella cripta dell' antica pieve di Pienza (fig. 36); ma la ritroviamo già più evoluta, trattata con



Da disegno dell' Arch. Cerpi

Fig. 36. - Base e capitello nella cripta dell' antica Pieve di Pienza

forma più ornamentale, per quanto sempre primitiva, in altre chiese, ad esempio nella pieve antica di Radicondoli (fig. 37). Nella chiesa plebana di Cellole, nella collegiata di S. Gimignano (fig. 38), si hanno dei capitelli a forma di tronco di piramide quadrangolare rovesciato cogli angoli smussati ed unghiati, tra' quali sono disposti ornamenti semplici, rosette o croci di varie forme. Nei capitelli delle colonne, sulle quali sono girati gli archi ciechi della pieve di Corsano, che una antica iscrizione, ivi esistente, dice consacrata nel 1189, si ha un partito d'in-



Da disegno dell' Arch. Cerpi

Fig. 37. - Capitello nella Pieve di Radicondoli.



Fot. Alinari

Fig. 38. - Capitello nella Collegiata di S. Gimignano

sieme con accenni ad ornamentazione meno massiccia, con fogliami lisci di carattere sempre duro e senza lembo intagliato (fig. 39): lo stesso tipo si osserva anche nei capitelli delle archeggiature cieche della parte superiore della facciata stessa (fig. 40).

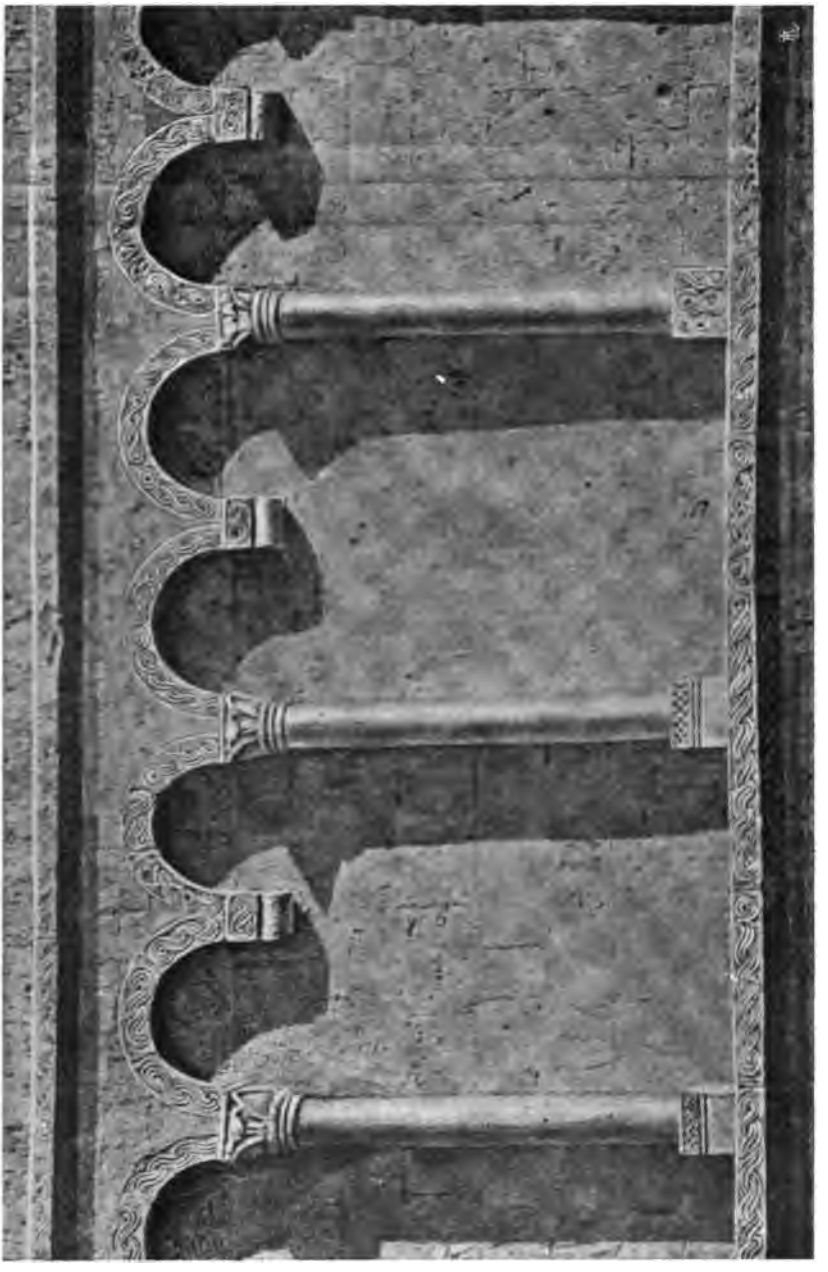
Un partito più avanzato di ornamentazione lo troviamo in qualche capitello della Badia a Conèo (fig. 41), e saggi primordiali di figure si vedono in alcuni capitelli delle pievi di S. Pietro a Cedda e



Da fot. del Conte Buonsignori

Fig. 39. - Capitelli nella parte inferiore della facciata della Pieve di Corsano

di S. Maria a Conèo (fig. 42 e 43). Il simbolismo, che già apparisce nei capitelli della pieve di Mensano (fig. 44), ed



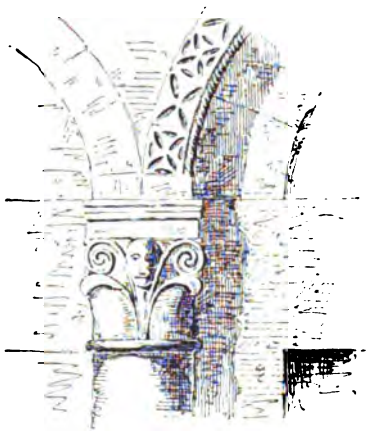
Da fot. del Conte Buonsignori

Fig. 40. - Capitelli nella parte superiore della facciata della Pieve di Corsano



Fot. Salvetti

Fig. 41. - Capitello nella Badia a Conèo



Da disegno dell' Arch. Carpi

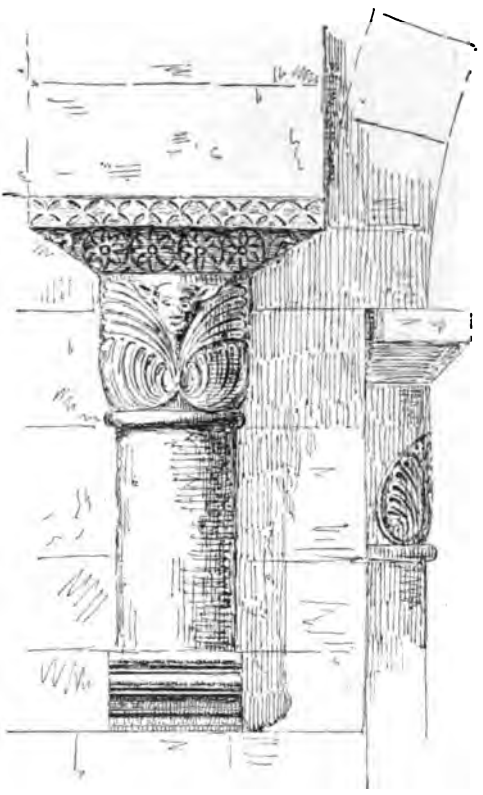
Fig. 42. - Capitello nella Pieve di S. Maria a Conèo

in quella di San Bruzio presso Magliano (fig. 45 e 46), ha larga parte nei capitelli dei piloni a fascio del Duomo di Sovana (fig. 47 e 48), nei quali si nota un grado di maggiore progresso nella composizione e nella esecuzione dei fogliami e degli ornati, e relativamente anche delle figure. E capitelli importanti per ornamentazione e figure sono nella pieve del Ponte allo Spino e nella chiesa abbaziale di S. Antimo, nella quale ultima si hanno capitelli di un' arte assai progredita, molti dei quali degni di osservazione, in singolar modo quello nel quale sono raffigurate fiere che lottano fra loro, aggruppate e mosse con maestria di concetto e di esecuzione (fig. 49).

Il graduale svolgimento della composizione e della tecnica nelle parti decorative delle chiese romaniche senesi è però da considerarsi sempre in un

senso relativo, dovendosi tener presente il carattere ancora primordiale che nell' epoca romanica aveva in Toscana la scultura ornamentale e figurativa prima che Niccola pisano, nella seconda metà del XIII secolo, l' avviasse a più alti destini.

Esaminato il tipo architettonico e le principali forme decorative degli edifizi religiosi del territorio senese nel periodo romanico, è necessario accennare anche ad alcune parti o costruzioni accessorie di essi, cioè ai fonti battesimali, ai chiostri e ai campanili.



Da disegno dell' Arch. Cerpi

Fig. 43. - Capitello nella Pieve di S. Maria a Conèo

Tra i fonti battesimali del tempo medievale che ancora rimangono nell'antico territorio senese è notevole quello dell'antica pieve di Pienza (fig. 50). È una vaschetta molto semplice sostenuta da un piedistallo il cui dado è in parte modinato in parte smussato a faccie poliedriche triangolari, nelle quali sono ornati di carattere pressochè geometrico. Questo fonte è addossato ad uno dei pilastri della nave maggiore: le sue dimensioni indicano che esso non è anteriore all' epoca nella quale al battesimo per immersione fu sostituito quello per infusione, il che avvenne ai primi del XIV secolo; sebbene alcune parti del suo piedistallo facciano ritenere questo anteriore al tempo indicato.

Ma anche sui fonti battesimali senesi del tempo medie-



Fot. dell' Avv. Ciaccheri

Fig. 44. - Capitello nella Pieve di Mensano

vale sarebbe importante che si facesse un particolareggiato studio storico ed archeologico.

Dei chiostri degli antichi monasteri del tempo sopraindicato non rimangono invero molti esempi: tra questi però è notevole quello della vetusta abbazia di S. Mustiola a Torri (fig. 51), la parte inferiore del quale ha una singolare importanza dal lato architettonico. È essa costituita da un portico che si svolge su pianta quadrata, con archeggiature sostenute da colonnette circolari od ottagone, sui capitelli delle quali posa un



Fot. di S. E. il Principe Corsini

Fig. 45. - Capitello di uno dei piloni nella chiesa di S. Brnzio

grande pulvino, su cui s'impostano gli archi a cunei alternati di travertino e di alberese nero di Vallerano. I capi-



Fot. di S. E. il Principe Corsini

Fig. 46. - Capitello di uno dei piloni nella chiesa di S. Bruzio



Fig. 47. - Capitello di un pilone nel Duomo di Sovana

telli sono a fogliami semplici, simili ad altri del tempo romanico: di tradizione lombarda, particolarmente, sono gli ornati e gli intrecci geometrici che decorano i ricordati

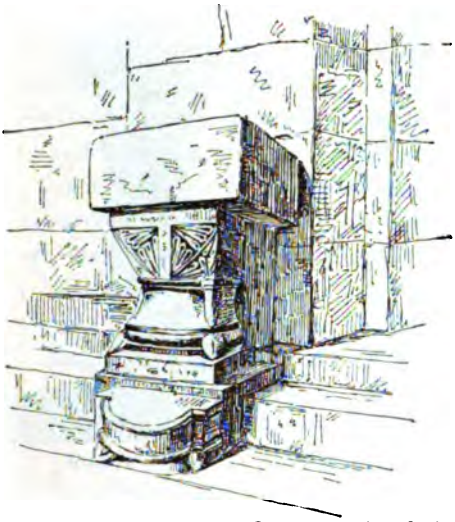


Fig. 48. - Capitello di un pilone nel Duomo di Sovana



Fot. Alinari

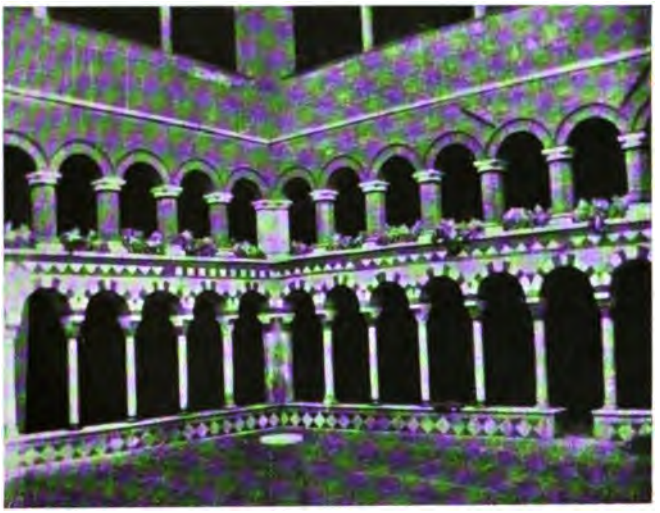
Fig. 49. - Capitello nella chiesa abbaziale di S. Antimo



Da disegno dell'Arch. Cerpi

Fig. 50. - Fonte battesimale nell'antica Pieve di Pienza

pulvini. Questo primo ordine di arcate del chiostro di Torri è la parte più antica dell' Abbazia vallombrosana: del resto una assegnazione esatta di tempo alle varie parti del già monastero di S. Mustiola a Torri non può farsi che al seguito di un accurato studio, che spero di poter presto concretare in una monografia storico-artistica, nella quale tratterò anche della chiesa attigua, poichè in ambedue è im-



Fot. del Sig. Vanni

Fig. 51. - Chiostro dell' Abbazia di S. Mustiola a Torri

pressa l' opera di varî periodi architettonici dei tempi medievali.

E degni di esser ricordati sono gli avanzi, oggi ridotti ad un rudero di soli tre archi (per ciò tanto più meritevoli di esser gelosamente conservati), dell' antico chiostro romanico dell' Abbazia di S. Antimo. Anche in questo prezioso frammento, al di sopra dei capitelli delle colonnette, si hanno ampi pulvini sui quali sono impostati archi a tutto sesto.

In un tempo posteriore fu edificato il chiostro interno della Badia della Berardenga, alla loggia superiore del quale appartenevano i caratteristici capitelli del secolo XIII, che si vedono oggi raccolti in un resede attiguo alla chiesa. Questi capitelli sono a larghi fogliami, la cui sommità è ripiegata a forma di uncino, ed ora si allarga in una foglia intagliata a foggia di giglio, ora termina in un globetto circolare ovvero in una rosetta, ora finalmente è ornata di teste umane. Il carattere architettonico di questi capitelli è monastico e in alcuni particolari rivela una influenza oltramontana, più specialmente borgognona (fig. 52).

I campanili delle chiese romaniche dell' antico territorio senese possono distinguersi, per la loro forma, in tre gruppi: campanili a vela, torri su pianta circolare, e torri su pianta quadrata: quanto alla posizione loro rispetto alla relativa chiesa, si debbono notare: i campanili inalzati sulla linea stessa della facciata e quelli addossati sui lati o contigui all'abside.

I campanili a vela delle chiese suaccennate rispondono, può dirsi, ad un unico tipo: due solidi pilastri angolari che racchiudono un' apertura geminata, i cui archi semicircolari s' impostano sugli indicati pilastri estremi e sul largo pulvino sovrapposto al capitello della colonnetta che è al centro di quest' apertura trasformata così in una grande bifora. La intera massa murale è poi terminata da una cornice a doppia pendenza e di grande semplicità di sagome. Questo tipo di campanile si vede usato in molte chiese delle campagne senesi, sia inalzato su uno dei muri laterali, come ad esempio, nella chiesetta di S. Pietro in Villore a S. Giovanni d'Asso (fig. 53), sia sul muro tergale cui è addossato l'abside, come nella chiesa di S. Maria a S. Quirico in Osenna, sia in fine ma più raramente, sulla facciata, come nella pieve di S. Gio-



Fot. del Dott. Bargellini

Fig. 52. - Capitelli già nel chiostro della Badia Berardenga



Fot. Lombardi

Fig. 53. - Chiesa e campanile di S. Pietro in Villore a S. Giovanni d' Asso

vanni Battista a Pieve Scola (fig. 22). In alcuni di questi campanili la colonnetta centrale della bifora fu in processo di tempo o sostituita o rafforzata da un pilastro in muratura, ma resta ancora intatta nella sua forma originaria nel citato campanile di S. Pietro in Villore a S. Giovanni d' Asso, che

è perciò doveroso sia, insieme all' artistico oratorio cui appartiene, diligentemente conservato.

Di campanili a torre che costituiscano da soli la fronte della chiesa, tipo così frequente oltr' Alpi e così poco usato in Italia, si ha nell' antico territorio senese un esempio, per ciò notevolissimo, già segnalato in principio, nella torre campanaria della chiesa di Pievasciata, costruzione solida anche all' aspetto e originariamente coronata, pare, di merlatura.

La pieve di Pacina e quella antica di Pienza, come fu detto, hanno torri campanarie su pianta rotonda, antichissime e addossate alla facciata (fig. 1 e 21). Ed una torre attigua alla facciata l'aveva l'antica chiesa di S. Ansano in Siena; ma questa torre fu di molto sbassata, ed oggi appena ne resta la parte inferiore.

Nella pieve del Ponte allo Spino la torre campanaria risponde con un lato sulla linea stessa della facciata della chiesa. Questo campanile è di pianta quadrilatera (fig. 5), ed ha caratteri architettonici posteriori a quelli dei campanili a torre già citati. Vi si vedono in angolo lesène lombarde rilegate da due ricorsi di archetti semicircolari e su ogni lato tre ordini sovrapposti di finestre o di aperture: quello inferiore è costituito da una finestrella ad arco semicircolare, il medio da due aperture, che dovevano fermare in origine una finestra geminata, il superiore da una larga apertura ad arco a tutto sesto.



Fot. del Dott. Bargellini

Fig. 54. - Campanile della Badia Berardenga

Attigua alla facciata era la torre campanaria della Badia della Berardenga (fig. 54), allorchè la chiesa conservava le sue originarie proporzioni e non era stata da mani vandaliche mozzata in lunghezza e deturpata. Il campanile dell' antica Badia della Berardenga, ha anch' esso il tipo lombardo con le lesène angolari ricongiunte da ricorsi ad archetti ed ha tre ordini di trifore divise da colonnette di travertino, con capitelli sormontati da pulvini largamente svasati, per ottenere un adeguato spessore degli archi. Questa bellissima torre meriterebbe di esser riportata al suo stato primiero essendo un esempio importantissimo e caratteristico dei campanili monastici, di tipo lombardo, nell'antico Stato di Siena.

Sui poggi selvosi dell' Uccellina, nella Maremma grossetana, si eleva anche oggi l' antica torre campanaria della Abbazia di S. Robano all' Alberese (fig. 55). Questa torre, che si inalza a fianco della facciata della chiesa oggi semidiruta, della Badia, per il suo carattere e per la sua costruzione apparisce del tempo nel quale, secondo alcuni storici, questa Abbazia, venuta in possesso dei Cavalieri di Rodi, fu da questi munita di opere di difesa. La sua struttura ed il suo aspetto la mostrano ispirata ad un concetto di particolare solidità. I suoi lati non hanno aperture che assai in alto : il primo ordine di queste è costituito da una finestra a feritoia, al di sopra della quale è una apertura ad arco semicircolare; al terzo ordine si scorgono i resti di una finestra geminata; all' ultimo è una più ampia monofora ad arco a tutto sesto. La sommità della torre è ora scapezzata, e non sarebbe forse ardito supporre che essa, come altre parti dell' Abbazia di S. Robano, fosse un tempo coronata da merlatura.

Fra le torri campanarie addossate ai lati della chiesa in prossimità dell'abside, sono particolarmente da notarsi i campanili della pieve di S. Agata ad Asciano, della pieve di S. Giovanni Battista a Rosia, e della chiesa abbaziale di S. Antimo.

Il campanile della pieve di Asciano è una torre quadrata costruita a bozzette di pietrame (fig. 6), in ogni lato della quale si vedono quattro ordini di aperture, alcune delle quali



Fot. del Conte Pelli Fabbroni

Fig. 55. - Campanile della già Abbazia di S. Robano all' Alberese

richiuse. Nel piano più basso è una finestra ad arco semicircolare; nei due piani intermedi, si vede in ciascuno una finestra geminata pure ad arco di tutto sesto, e nel piano più alto è una grande finestra con arco semicircolare. La parte superiore della torre ha alcuni filari di mattoni disposti per testa a guisa di cornice, ai quali sovrasta una robusta merlatura. Di questo stesso tipo vi sono nel senese varie altre torri campanarie.

Il campanile della pieve di Rosia (fig. 56) è pure una torre quadrata tutta a bozzette di pietrame, e che ha quattro ordini di aperture, a partire da una finestra ad arco semicircolare nel piano inferiore, la quale si cambia poi, salendo d'ordine in ordine,



Fot. Lombardi

Fig. 56. - Facciata e campanile della Pieve di Rosia

in bifora, in trifora ed infine in quadrifora. Questi varî ordini di finestre sono divisi da serie di archetti semicircolari, che si collegano alle lesène angolari della torre originate al secondo ordine di finestre: al disopra della quadrifora finale è il solito fregio di archetti al quale sovrasta poi una massa murale terminata da merlatura. Per il suo aspetto di

insieme il campanile della pieve di Rosia ricorda anch' esso il tipo di alcuni campanili lombardi, e di alcuni di quelli del territorio lucchese.

Di un paramento in pietrame più accurato, è il campanile della chiesa abbaziale di S. Antimo (fig. 29), nel quale, come negli altri edifici di quell'abbazia, si scorge una qualche influenza oltramontana, e particolarmente alvergnate: degne di nota sono le colonne che ornano gli angoli nella parte inferiore del campanile, che nei tre ordini superiori ha invece larghe lesène angolari rilegate fra loro da archetti semicircolari alla foggia lombarda. Le aperture della torre nei piani più bassi sono strette e lunghe, terminate in alto ad arco semicircolare, ma nel piano più elevato vi è una finestra bifora ad archi di tutto sesto girati su pilastri e su una colonnetta centrale con pulvino assai slargato, per ottenere una sufficente profondità degli archi della bifora. La parte superiore di questo campanile apparisce incompleta, e fa nascere il dubbio che la torre fosse destinata ad avere un' altezza maggiore e più in rapporto colla elevazione del tempio contiguo.



Fot. Falb

Fig. 57. - Campanile della chiesa di S. Giorgio a Siena

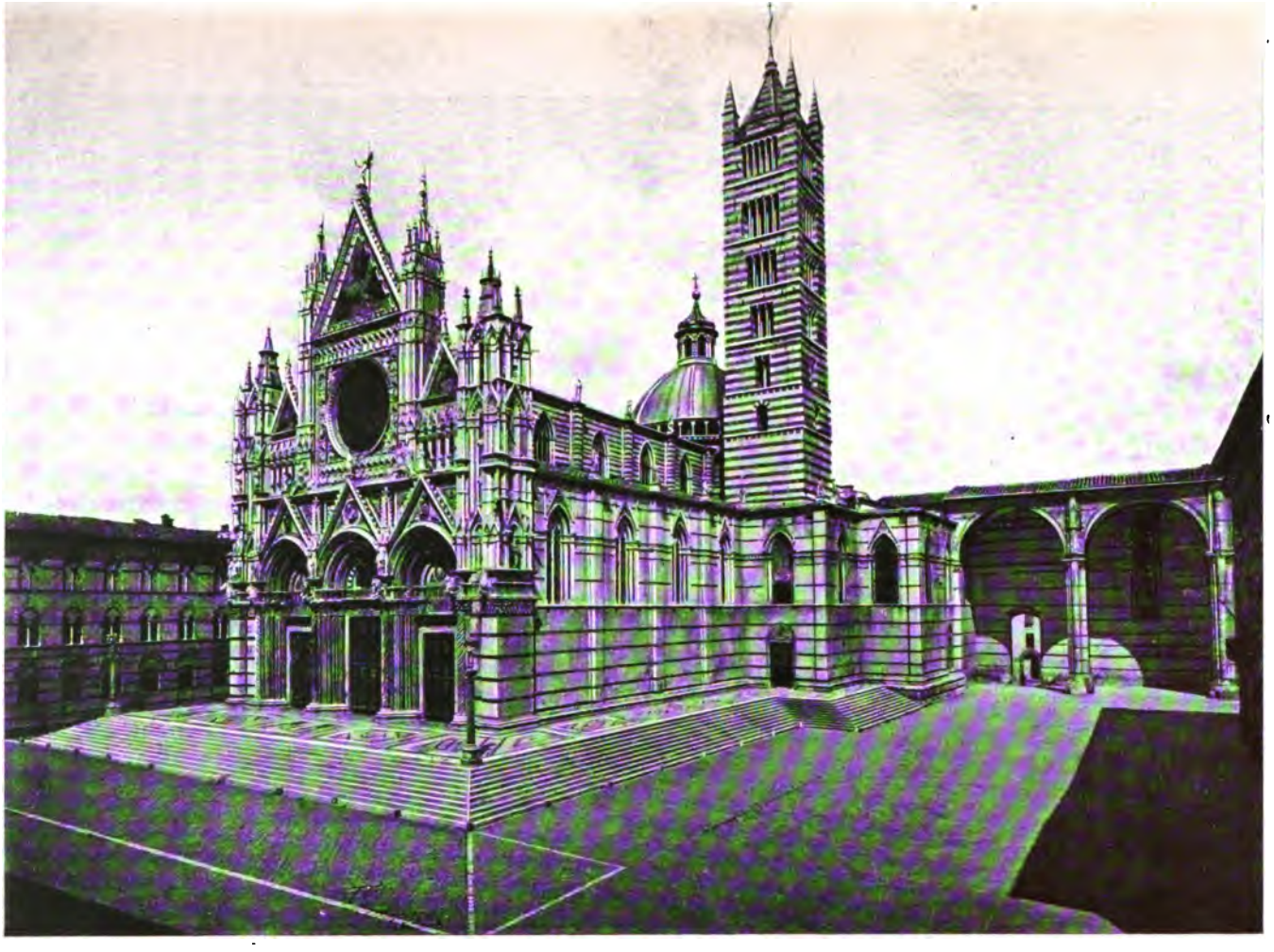
Esempio caratteristico e singolare, per la sua composizione, è il campanile della chiesa di S. Giorgio a Siena (fig. 57), al quale la tradizione popolare riconnette il ricordo della memorabile giornata di Montaperti. Nelle molte aperture di esso, che si vuole alludano col loro numero a quello delle compagnie senesi che combatterono nella storica battaglia, si vede adottato l' arco a sbarra, che poi nel periodo gotico fu associato

all'arco spiccatamente acuto della scuola senese per formare col loro insieme una delle più peculiari caratteristiche della architettura gotica locale. La cornice finale del campanile è uno dei tipi di cornici a mattoni usati a Siena negli edifizi religiosi e nei civili e che meriterebbero di esser diligentemente raccolti e studiati. In questo campanile già si vedono affacciarsi alcune tendenze a forme caratteristiche dell' architettura senese in laterizi, durante il periodo gotico: comunque però si voglia considerarlo, il campanile di S. Giorgio è uno degli edifizi più caratteristici, del periodo di transizione dall' architettura romanica alla gotica, che si osservino a Siena.

Maggior nobiltà di materiale costruttivo che nelle già indicate torri campanarie e perciò anche più condotta esecuzione delle parti ornamentali, si riscontra nel Campanile della cattedrale di Siena (fig. 58). Il rivestimento marmoreo delle sue faccie, dicromo a zone alternate di marmo bianco e nero di pressochè eguale altezza, ed il carattere architettonico lo mostrano, come del resto vuole anche la tradizione, contemporaneo alla cupola ed alla parte più antica del Duomo, costruita intorno alla metà del secolo XIII o nei primi anni ad essa successivi. I vari ordini di finestrati sovrapposti l'uno all' altro ricordano l' analogo partito adottato nel periodo romanico. E romanico è infatti il concetto cui si informa il campanile della cattedrale senese; la quale pure mostra tanta parte di struttura romanica, consociata, durante il lungo periodo della sua costruzione, alle nuove forme che vi impressero successivamente gli albori e lo sviluppo dell' architettura gotica.

E qui, per logica connessione di idee e per naturale colleganza di fatti, siamo condotti ad entrare a parlare di quel periodo gotico che, in particolar modo, rese Siena così cara ai cultori ed agli amatori dell' architettura del medio evo, i quali volsero in ogni tempo i loro passi alla forte e gentile città, come a mèta affascinante e desiderata di artistico pellegrinaggio.

Documenti e notizie sulla costruzione di questa Cattedrale,



Fot. Lombardi - Cliché gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 58. - Cattedrale di Siena

che è gloria ed orgoglio di ogni Senese, già ne furono pubblicati non pochi da sagaci investigatori e dotti espositori: ma pur troppo rimane ancora a desiderarsi un lavoro d' insieme, una completa illustrazione storica ed artistica dello stupendo monumento; la quale è da augurarsi, che per opera di senesi, chè tanti ve ne hanno studiosi della storia e dell'arte della loro città, possa un giorno venire alla luce.

Il massimo tempio cittadino, la bella cattedrale dedicata alla Vergine, patrona di Siena, se accoglie ora in sè anche opere mirabili di artisti di ogni tempo e di ogni periodo dell' arte, è per altro la sintesi dell' architettura religiosa senese nel medio evo, e mostra l'evoluzione che nelle forme di questa architettura andò compiendosi in Siena durante i secoli XIII e XIV. Questo processo evolutivo che si manifesta, come del resto in altri importanti edifizi, nella Cattedrale senese, ci spiega l' origine degli enigmi, che essa presenta e cui allusero il Burckhardt, ed altri scrittori (1).

Uno storico moderno di altissimo valore, il Langton Douglas nella sua dotta « Storia di Siena » (2) riepiloga con molta chiarezza le vicende della costruzione della cattedrale e tiene brevemente proposito della sua struttura organica e della sua decorazione per concludere imparzialmente, che hanno errato gli scrittori che, seguendo l'Enlart, hanno detto che il tempio di S. Galgano fu il modello del Duomo di Siena.

Nè a conclusione differente da quella del Langton Douglas ci porterà un esame, anche sommario, dei caratteri costruttivi e decorativi delle parti più essenziali di questo giustamente celebrato edifizio religioso.

L' orientazione della Cattedrale senese, quale che fosse quella che originariamente le fu data quando, nei primi del XIII secolo, si cominciò a costruirla in ampliamento alla chiesa preesistente, è conforme alle prescrizioni liturgiche, con l' abside volta verso oriente. La pianta è cruciforme con

(1) Burckhardt. *Le Cicerone*, Paris. Firmin Didot.

(2) Langton Douglas. *A history of Sienn*. Londra, Murray 1902.

collaterali nel transepto e nel coro; poco sviluppato il primo, sviluppatissimo il secondo. Questo partito dei collaterali che girano attorno al coro è dovuto ad influenze oltramontane e più propriamente francesi, poichè, non credo possa ritenersi dovuto soltanto alla disposizione particolare che il Nardini disse « accidentale ed inorganica » (1), che fu necessario dare al Duomo attuale per un necessario accordo delle sue parti preesistenti con quelle del « Duomo nuovo », quando ne fu interrotta la costruzione: ma tale continuazione dei collaterali al di là della cupola parmi sia da attribuire nel Duomo di Siena a concetto costruttivo e essenziale voluto di proposito, poichè la troviamo chiaramente adottata in due disegni di piante del « Duomo nuovo », tracciate nel secolo XIV e, come attestano i documenti, senza preoccupazione di quanto preesisteva della Cattedrale iniziata nel secolo precedente; anzi uno di quei disegni presenta un coro poligonale tutto circondato da collaterali doppi. E neppure, con la grande deferenza che serbo alla memoria di quel venerato maestro ed amico, potrei accogliere l' opinione espressa dal Nardini, che i collaterali nel coro e nel transepto delle antiche piante del « Duomo nuovo » di Siena, non sono dovuti « ad influenze straniere, che quì davvero non c' erano » ma furono invece adottati, « evidentemente perchè li richiedeva la magnificenza dell' opera » (2), poichè influenze straniere in alcune parti del Duomo di Siena sono palesi e non è possibile disconoscerle, come vedremo.

Le vôlte, che cuoprono le navate del Duomo, sono su pianta oblunga nella nave maggiore, su pianta quadrata nelle minori, mentre hanno piante poligonali diverse ed irregolari nelle aree intorno alla cupola. L' accennata icnografia delle vôlte nelle navi, che rese possibili i collaterali nel transepto, è più particolarmente propria delle chiese oltramontane, mentre il sistema usato nelle chiese gotiche di carattere pretta-

(1) NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI ARISTIDE. *Il Duomo di Milano.* Milano, 1889, pag. 20.

(2) NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI. Op. cit. pag. 34 (nota).

mente italiano ha all' opposto le vôlte della nave centrale su pianta quadrata, e quelle delle laterali a pianta oblunga. Quindi anche il sistema adottato nella pianta delle vôlte delle navi nella cattedrale di Siena rivela una influenza straniera. Ma cio non deve sorprendere perchè la forma della pianta delle vôlte nelle navi minori è intimamente legata coll'adozione del partito dei collaterali nel transepto, i quali non sarebbero possibili col sistema italiano delle vôlte, su pianta oblunga nelle navi minori. Del resto di fronte a quest' influsso d' oltr' alpe nella planimetria del Duomo di Siena, stanno altre caratteristiche icnografiche indubbiamente italiane, come vedremo continuando il nostro esame.

Il pilone delle navate della cattedrale senese (fig. 59) è un

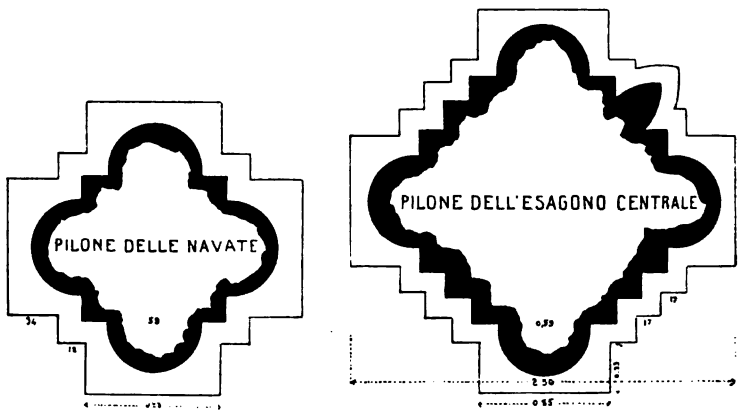


Fig. 59. - Piloni interni della Cattedrale di Siena

pilone a fascio costituito dall'unione di un grosso pilastro centrale quadrato. con quattro colonne addossate ai suoi quattro lati. È dunque un pilone a fascio derivato dal pilone romanico lombardo, che è il tipo fondamentale da cui si originarono, per successiva evoluzione, i piloni di tante chiese italiane nel periodo che fu detto *proto-ogirale,* o di transizione fra lo stile romanico e quello gotico. Anche nella cattedrale senese si ha sempre il pilone-tipo nel quale sono riuniti in un sol fascio, sviluppati od in germe, tutti i singoli elementi degli

archivolti dei valichi, dei sottarchi e dei bottacci o archi diagonali *(ogivi)* : una forma più complessa di questo stesso tipo si vede nei sei piloni grandi che sostengono la cupola, nei quali sono nettamente distinti e formati in risalto gli spigoli angolari, che generano i costoloni diagonali delle vôlte. Ed una compagine analoga ai primi ricordati l' hanno i mezzi piloni murali e d' angolo nelle navi minori, sui quali pure s' impostano i sottarchi, i mezzarchi e i bottacci delle vôlte delle navi stesse.

Nei piloni a fascio dei valichi tra le navi laterali e la centrale, le colonne dei medesimi rispondenti nella nave maggiore e che salgono su a sostenere i sottarchi ed i bottacci delle vôlte grandi, non sono interrotti da una semplice cornice di ricorso bassa e leggera, come nelle chiese cistercensi, ma sono, al disopra dei valichi, attraversati da una cornice di massa, alta più di 1 metro, nel cui fregio si hanno mensole, e, tra queste, la nota decorazione di teste di papi. E questo partito di cornice alta si vede mantenuto, sia pure con varianti lievi e non di sostanza, anche nella parte della cattedrale costruita nel XIV secolo, insieme al Battistero e rispondente su questo.

Gli archi interni nel Duomo sono semicircolari, all' opposto di quelli delle chiese edificate dai cistercensi anche in Italia, ne' valichi delle quali predomina l' arco a sesto acuto, come a Fossanova, a Casamari, a S. Galgano etc.

Gli archi dei valichi ed i costoloni diagonali delle vôlte nel prolungamento del Duomo, attorno e al di là della cupola, sono tutti impostati su un soprassesto, che sormonta i capitelli formando un alto piedritto agli archi ed ai costoloni, e che si vede anche nei due valichi della parte anteriore del Duomo, attigui alla facciata e che furono costruiti posteriormente, dopochè, come scrisse il Lisini [1] adducendo i documenti di prova, nel 1366, fu deliberato di demolire la loggia

[1] Lisini Comm. Alessandro. *Il Duomo nuovo di Siena ed i pareri di Lorenzo Maitani*, nell' album poliglotto per il IV centenario del Duomo d' Orvieto. 1891.

del Vescovo, addossata alla preesistente *facciata semplice* verso lo Spedale, per prolungare il Duomo di un altro valico.

I bottacci o costoloni diagonali che sostengono le vôlte delle navate e del transepto hanno profili diversi, ma che possono tutti ridursi a due tipi principali (fig. 60): il primo

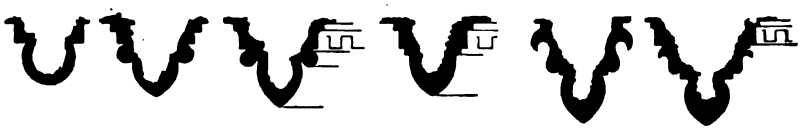


Fig. 60. - Profili dei costoloni nelle volte della Cattedrale di Siena

più semplice, è formato da un toro semicircolare sporgente fra due listelli e si vede nelle navi laterali del corpo anteriore della chiesa e nelle aree poligonali attigue alla cupola: il secondo più ricco, e costituito principalmente da un toro puntuto a forma di mandorla, aggettante su un insieme di gole di tondini e cavetti aggruppati, si trova in tutta la nave centrale e nelle navi laterali del prolungamento del Duomo al di là della cupola e nel transepto. Il primo di questi profili è più specialmente romanico, il secondo è gotico con qualche influenza straniera.

Tradizione italiana è però la cupola, che si eleva su pianta esagona irregolare (trasformantesi poi in un dodecagono) all' incontro della nave maggiore col transepto, ai quali però s' innesta in un modo non del tutto organico e divergendo alquanto dalla direzione dell' asse della nave centrale, sia nel corpo anteriore della chiesa sia nel suo prolungamento absidale, come avvertì anche il Langton Douglas. Ma già queste divergenze nell' andamento degli assi e dei lati delle navi non sono cosa nè nuova nè insolita nelle chiese medievali italiane e il Goodyear ne trattò ampiamente (1): e questa diversa inclinazione degli assi e dei lati delle navi nel Duomo di Siena era stata avvertita molti anni sono anche dal Nardini, come si rileva da alcuni suoi appunti inediti.

L' abside è rettangolare, e questa terminazione rettilinea

(1) GOODYEAR W. H. *A discovery of horizontal curves in medieval italian architecture*, in « Architectural Record » Vol. VI, n.° 4.

può essere stata motivata dal concetto di dare una fronte rettilinea al Battistero, costruito nel piano inferiore del prolungamento del Duomo od anche dovuta ad influenza cistercense, poichè, come si sa, i monaci di quest' ordine furono per oltre mezzo secolo *operarii* del Duomo e vi impressero traccie dell'influenza loro, più particolarmente però in alcune parti ornamentali e decorative. Ma l' organismo costruttivo dell' interno della cattedrale di Siena non presenta il verticalismo che si osserva nella maggior parte delle chiese cistercensi; in esso predomina invece l'orizzontalismo italiano prevalente da noi anche nel periodo gotico e derivato dalla tradizione romanica rimasta sempre viva in Italia.

I capitelli dei piloni interni del Duomo intorno alla cupola, anteriori a tutti gli altri, mostrano i caratteri della maniera di Niccola pisano, già avvivata dallo studio delle nuove ispirazioni colle quali egli rinnovellò l' arte sua (1). Quelli della parte anteriore della chiesa rivelano più particolarmente la scuola di Giovanni pisano, sotto la cui direzione « il Duomo fu accresciuto dalla parte dello Spedale fin dove « oggi sorgono i piloni del primo intercolunnio » (2). I capitelli della parte posteriore del Duomo, che risponde sul S. Giovanni hanno un deciso carattere gotico. La flora ornamentale applicata in essi non è più derivata da quella tradizionale classica, ma è inspirata invece allo studio e alla riproduzione delle forme naturali di fogliami: e questo modo di ornamentazione mostra i caratteri dell' arte gotica senese, ormai sviluppatasi sotto le preindicate influenze, e che fino dalla prima metà del XIV secolo affermavasi con indole sua propria.

Il rivestimento dei muri interni ed i piloni, sono a zone alternate di marmo bianco e nero, di altezza eguale nella parte anteriore della chiesa e nella cupola, di altezza ineguale con grande prevalenza di quella del marmo bianco nei piloni ed in alcune parti del transepto e dell' abside.

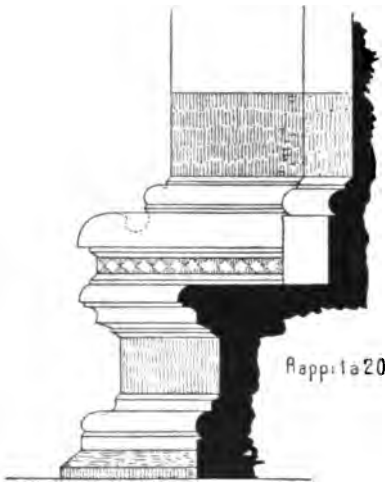
Da questo esame sommario della struttura e della deco-

(1) SUPINO I. B. *L'arte pisana.* Firenze, Alinari 1904.
(2) LISINI. Op. cit.

razione interna della Cattedrale, si rileva, che l' organismo costruttivo di essa è inspirato ad un concetto primordiale romanico, che non fu sostanzialmente alterato nelle successive trasformazioni del tempio; e che la decorazione di questo ha caratteri romanici nella cupola e nella parte anteriore della chiesa, mentre rivela modi e forme gotiche nel prolungamento del Duomo sopra il S. Giovanni: inoltre, nella parte romanica di questa decorazione si mostra la maniera delle scuole ornamentali di Niccola e di Giovanni pisani; nella parte gotica, sono invece palesi i modi della scuola gotica senese.

Passando ora ad esaminare brevemente l' esterno della Cattedrale, troviamo in esso un carattere gotico più deciso, ma nel quale, ad eccezione di alcune parti decorative della facciata, predomina sempre, per le grandi linee organiche dell' edifizio, l' orizzontalismo romanico.

I lati delle navi minori a partire dal basamento (fig. 61) e quelli della maggiore compresi fra la cupola e la facciata del S. Giovanni, hanno un rivestimento in marmo bianco interrotto a larghi intervalli da zone di marmo nero, analogo a quello che si vede all' interno nella parte posteriore della chiesa, costruita nel sec. XIV, e che era stato adottato anche per il rivestimento marmoreo del « Duomo nuovo ».



Da disegno dell' Arch. Canestrelli

Fig. 61. - Basamento esterno della Cattedrale di Siena.

Nei lati della nave maggiore, compresi tra la facciata del Duomo e la cupola, si ha invece lo stesso rivestimento a zone alternate di pressochè eguale altezza di marmo bianco e nero, che esiste in questo stesso tratto della nave all'interno della chiesa.

Le navi minori, in corrispondenza dei piloni interni ad-

dossati ai muri, hanno contrafforti rettangolari poco sporgenti e che si ripetono anche nel tratto del lato sud della nave maggiore compreso tra la facciata e la cupola; mentre nel rimanente del lato sud ed in quello nord della nave stessa vi furono costruiti, molto più tardi e forse per controbilanciare la spinta delle volte interne, degli sproni di goffa configurazione e protratti anche troppo più in alto di quello che, per rispondere allo scopo suddetto, sarebbe stato necessario.

Le finestre nei lati delle navi minori hanno una decorazione esterna a foggia di tabernacolo, che racchiude una bifora. Questo concetto decorativo può forse essere stato ispirato dalla scuola gotica fiorentina, ma è estrinsecato assai diversamente che in quella. L' arco di queste finestre della cattedrale senese è molto più acuto che quello fiorentino, e più slanciata ne è la cuspide, la cui cornice finale non si riprofila sui pilastrelli angolari, che sormontano le colonnette poste ai lati della apertura delle finestre e che generano i pinnacoli, ma va a terminare, quasi a rompersi, contro i pilastrelli medesimi.

Le finestre che si aprono nei lati della nave maggiore sono ornate di trifore, nella cui parte superiore gli intrecci degli archi ed i trafori risentono del carattere nordico; la parte inferiore di esse è all' esterno parzialmente occultata dalla sopraelevazione della linea di comignolo del tetto delle navi minori, quando questo, che era in origine a due spioventi, fu ridotto ad una sola pendenza addossando la linea di comignolo di esso alle pareti della nave maggiore.

Ed un influsso nordico si riscontra anche nelle superbe finestre che si aprono nella nave minore ancora rimasta del « nuovo Duomo », poi abbandonato. Quelle finestre sono costituite da un' apertura molto sviluppata in altezza e terminata ad arco acuto costruito sul triangolo equilatero. Esse sono, alla foggia nordica, quadripartite da una bifora divisa a metà della sua altezza, a livello cioè del ricorso che collega i soprassesti dei mezzarchi murali, in due parti da un fregio nel quale è ripetuta a traforo la decorazione a tarsia che orna il ricorso medesimo. Per tal modo si hanno in quella finestra

due bifore sovrapposte che formano un insieme di genialissima composizione.

E qui cade in acconcio, a proposito del « nuovo Duomo », di parlare della porta laterale di esso (fig. 62), la quale è uno dei più caratteristici esempi della eleganza di struttura e della vaghezza di decorazione proprie del gotico senese nel secolo XIV. Fiancheggiata da due colonne a tortiglione dalle quali si origina uno strombo movimentato da colonnette, da pilastrelli e da sodi a formelle gotiche ornate, questa porta ha un architrave ad arco a sbarra collegato con l'archivolto a sesto acuto sul triangolo equilatero, forma caratteristica delle aperture di porta nel gotico senese, che si vede adottata anche negli edifizi civili. Nell' archivolto continuano le stesse membrature organiche, che compongono lo strombo rettilineo della porta, e ad esso sovrasta una cuspide slanciata e compresa fra due pilastrelli a foggia di pinnacolo tabernacolare. La cornice finale di questa cuspide è sormontata



Fot. Alinari - Cliché gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 62. - Porta laterale del « Duomo nuovo » rimasto incompiuto, a Siena

da foglie rampanti o gattoni e si rompe contro i pilastrelli dei pinnacoli già detti, alla foggia senese, senza cioè riprofilarsi sui medesimi. Nel triangolo mistilineo della cuspide è una formella triangolare con archi acuti lobati, originalissima. L'insieme di questa porta è di una architettura così squisitamente elegante, che forma una delle parti più caratteristiche e degne di studio del « Duomo nuovo » e ci mostra quale anche più splendida cattedrale avrebbe avuto Siena, se l'opera iniziata con tanta grandiosità di concetto non fosse rimasta, per ragioni diverse, incompiuta.

La cornice finale che corona i lati del Duomo (fig. 63) è ornata da modiglioni o mensolette a forma di guscio, smussati e separati da spazi incavati ad arco di cerchio. Questo tipo di cornice e di mensolette è proprio della scuola borgognana e nel Duomo di Siena è uno degli elementi decorativi che attestano l'influenza esercitatavi dai Cistercensi.

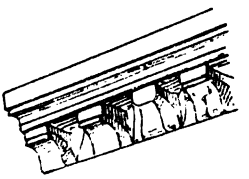
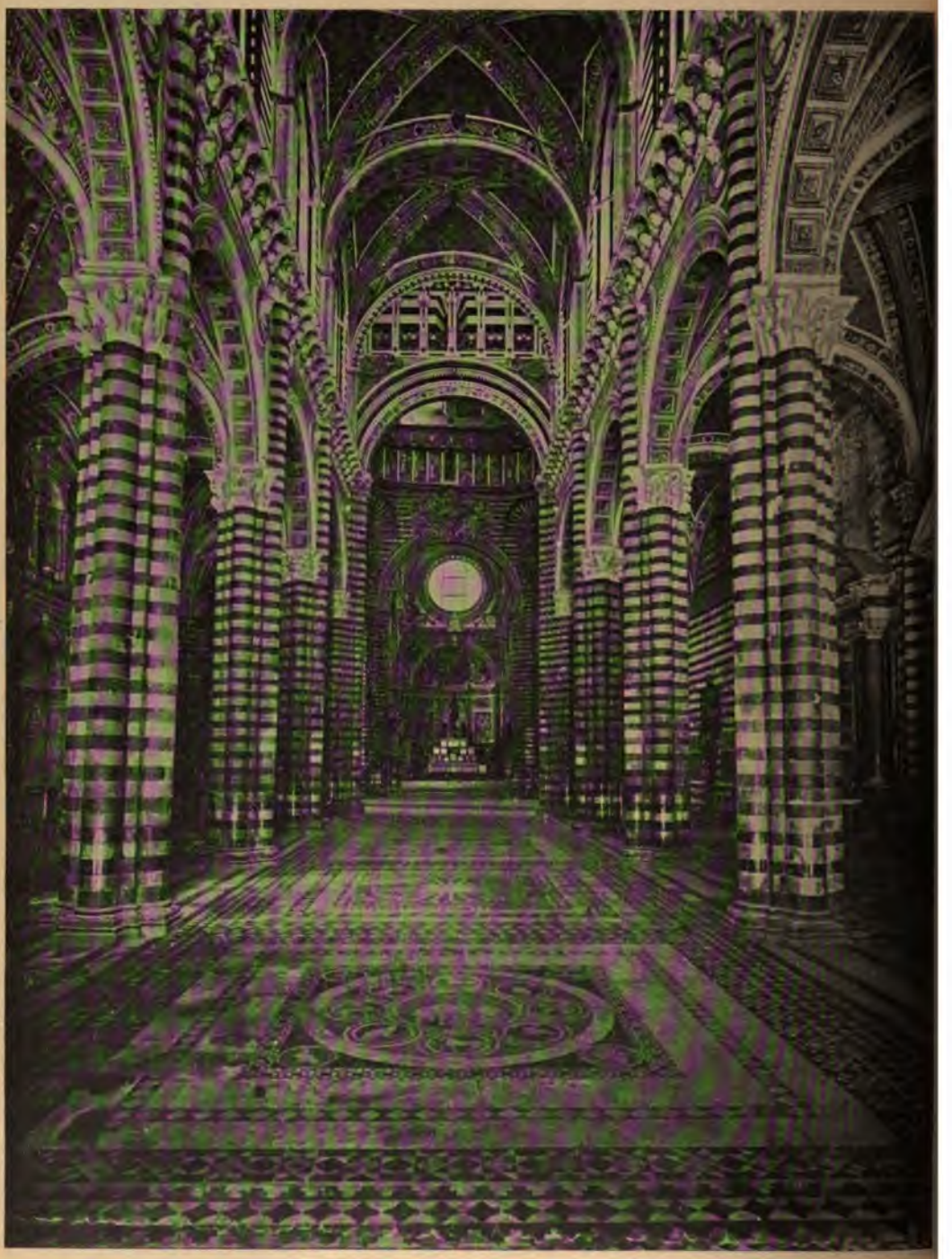


Fig. 63. - Cornice finale nei lati della Cattedrale di Siena

Che nella cattedrale senese si riveli una influenza monastica cistercense non è da negare; ma è da riconoscere che essa, più che nell'organismo costruttivo d'insieme, si manifesta in varie parti accessorie ed ornamentali; si tratta ad ogni modo d'influenza parziale, non di totale prevalenza di concetti propri di quella o di altre scuole straniere, sia pure monastiche.

Lo stile di un edifizio, come scrisse il Viollet-le-Duc « réside bien plus dans les lignes principales et dans un en« semble harmonique des proportions, que dans le vêtement « dont on couvre une oeuvre architectonique » - (1). Il Duomo di Siena non ha lo spiccato slancio di mosse e di proporzioni, nè l'organismo costruttivo del tempio di S. Galgano, nel quale tuttavia il carattere degli edifizi cistercensi si vede già molto modificato dal sentimento italiano. Evidentemente in

(1) VIOLLET-LE-DUC. *Dictionnaire d'architecture.* Vol. 8.° al vocabolo *style.*



Fot. Lombardi - Cliché gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 64. - Interno della Cattedrale di Siena



Fot. Lombardi - Cliché gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 65. - Interno del Tempio dell' Abbazia di S. Galgano

un lavoro d'indole generale come questo non è possibile istituire un esame analitico comparativo tra i due monumenti, che ben troverebbe luogo in una monografia artistica sul Duomo di Siena: ma quanto su questa cattedrale fu esposto più sopra e il particolareggiato studio archeologico che feci nella mia monografia sul Tempio di S. Galgano (1) parmi bastino a provare le differenze organiche fra i due monumenti religiosi: differenze, che possono anche essere sommariamente apprezzate da uno sguardo all'interno dei due edifizi religiosi qui riprodotto (fig. 64 e 65). In conclusione, come già osservò il Langton Douglas (2) non può accettarsi l' opinione enunciata dall' Enlart e seguita da altri scrittori, che cioè il tempio di S. Galgano è il modello del Duomo di Siena. Quella espressione troppo assoluta dev' essere temperata alquanto, e se è vero che i concetti costruttivi, e specialmente quelli decorativi, dei Cistercensi ebbero un' influenza nella costruzione del Duomo di Siena, non può d' altra parte porsi in dubbio nè negarsi che i vari capimaestri, fra quali Giovanni Pisano, che si successero nella esecuzione e direzione dell' Opera grandiosa, accolsero alcuni concetti statici ed alcune forme decorative proprie dei Cistercensi, non però imitandoli servilmente, ma assimilandoseli e ponendoli in opera trasformati dal sentimento proprio.

E questa assimilazione di forme di origine diversa, trasformate con sentimento artistico locale e accoppiate a concetti originali italiani si trova palese anche nella facciata della cattedrale (fig. 58) inalzata nell'ultimo quarto del secolo XIV. Il concetto unitario delle sue tre porte è evidentemente ispirato dai portali delle fronti delle grandi cattedrali gotiche francesi; ma, in questa di Siena, è stato interpretato, trasformato con sentimento d'arte italiano, associandovi anche alcuni elementi della demolita facciata iniziata da Giovanni Pisano e formandone un insieme cui è impresso un carattere veramente italiano, e, considerato a sè, di una grande armonia.

(1) CANESTRELLI A. *L'Abbazia di S. Galgano.* Firenze, Alinari 1896.
(2) LANGTON DOUGLAS. Op. cit.

Questo partito unitario delle tre porte, nella facciata del Duomo di Siena, dev'essere stato immaginato dal suo autore nell' intendimento che dovesse trionfare nel concetto generale che egli si era formato della facciata, e non creare impedimento o discordanza nella parte superiore di essa, la quale doveva ispirarsi ad un concetto diverso da quello che fu poi adottato ed eseguito. Ma la rinomanza acquistatasi dal senese Lorenzo Maitani colla fronte tricuspidale del Duomo di Orvieto, potè forse tanto nell'animo dei concittadini del grande architetto, che essi vollero dare anche alla facciata della cattedrale di Siena il coronamento tricuspidale, cui dapprima non dovevasi aver pensato, poichè il concetto unitario delle tre porte è esplicato nel Duomo di Siena in modo affatto diverso che in quello d' Orvieto e non è, come questo, preordinato allo sviluppo dei piloni mediani, tra i quali e gli estremi sono impostate le cuspidi. Di qui, nella fronte del Duomo di Siena, la sovrapposizione inorganica della parte superiore a quella inferiore occupata dalle tre porte, che formano un solo concetto d' insieme.

Però si seppe dissimulare l'inorganicità di questa sovrapposizione in modo geniale e l' insieme della facciata della cattedrale di Siena, per quanto lussureggiante di decorazione architettonica, di loggette, di cuspidi, di pinnacoli, di sculture e di statue riesce una creazione artistica, che malgrado certe anomalie, colpisce l' attenzione e seduce.

La scultura ha una parte importantissima nella facciata di questa Cattedrale, a proposito della quale il Reymond giustamente scrive: « Les siennois devancèrent les florentins, et « même les pisans, dans l'adoption de l'architecture gothi- « que. La construction de la cathédrale de Sienne, commencée « dans la première moitié du XIII siècle est un des évé- « nements les plus notables de l'art italien » (1). E più oltre aggiunge: « la construction du Dôme de Sienne fut en Italie

(1) REYMOND M. *La sculpture florentine.* Florence, Alinari 1897; Vol. I pag. 103.

« un événement capital: c'était le commencement d'une ère « nouvelle en architecture; c'était, pour la première fois, « l'appârition en Toscane de l'art gothique, et ce nouveau « stylé architectural allait reagir puissamment sur le style « de la sculpture siennoise. L'architecture gothique comporte « essentiellement les façades richement ornées de sculpture « en haut relief » (1).

L'illustre critico nota quindi, come a differenza della scuola pisana che eccelle sopra tutto nel bassorilievo, la scuola senese, trovatasi in presenza di una grande facciata gotica da decorare, dovesse abbandonare il bassorilievo « pour re- « chercher les formes saillantes, les statues monumentales, « les haut reliefs, qui seuls peuvent convenir à la décoration « d'une grande façade d'eglise » (2). E questo è uno dei caratteri della scuola gotica senese di scultura, al quale è unito l'altro di una grande energia di stile, che il Reymond rileva ed a proposito della quale scrive: « cette école siennoise « de sculpture qui s'est formée en sculptant à grands traits « les ornements et les statues de la façade du Dôme, a pris, « dès le debut, un caractère de rudesse et d'énergie dont « elle ne se departira jamais. Ce trait essentiel se retrouvera « non seulement dans les oeuvres des maitres du XIV siècle « chez Tino di Camaino, Goro, Cellino di Nese, Agostino di « Giovanni, Agnolo di Ventura, mais il persistera pendant « tout le XV siecle. À son apogée de beauté, il produira l'art « de Jacopo della Quercia, et il ira à ses dernières consé- « quences logiques avec l'art de Federighi et du Vec- « chietta » (3).

Ed ora, innanzi di lasciare il bello ed interessante argomento della cattedrale senese, occorre dire qualche parola della decorazione della sua fronte absidale, che costituisce la facciata del Battistero di S. Giovanni (fig. 66). Cominciata a costruire nel 1382, abbenchè sia rimasta incompiuta, essa

(1) Reymond. Op. cit. Vol. I pag. 132.
(2) Reymond. Op. cit. ibid.
(3) Reymond. Op. cit. Vol. I pag. 132-134.



Fot. Lombardi - Cliché gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 66 - Facciata del Battistero di S. Giovanni a Siena

« riuscì uno dei più squisiti monumenti d' architettura ogi- « vale » (1). Quale avrebbe dovuto essere se fosse stata condotta a termine anche nella parte superiore, è dato rilevare dal disegno originale che ne lasciò il suo autore Giacomo di Mino di Neri del Pellicciaio e che ora si conserva nel Museo dell' Opera della « Metropolitana ». Meno ricca di decorazione della facciata principale del Duomo, non attira però meno gli sguardi tanto per il suo equilibrato organismo, quanto per l' eleganza della decorazione e per la quiete armoniosa che presenta il suo insieme. Le cornici, che ricorrono lo stesso piano di quelle dei lati del Duomo, sono arricchite da una serie di archetti acuti sormontati da cuspidi fiancheggiate da agili pinnacoli, e formanti una vaga ghirlanda che vediamo con altrettanta genialità usata anche in edifizi civili senesi del XIV secolo. E se ci facciamo ad esaminare separatamente le porte coi loro imbotti decorati di colonnette, la cuspide della maggiore ornata di leggiadri trafori, e le finestre e i piloni che, gravi in basso, vanno a mano a mano che si elevano divenendo più leggieri e slanciati, troveremo che e parti ed insieme di questa facciata rivelano tutti un' arte squisita, i cui elementi, anche se derivati da caratteri e da influenze diverse, sono poi stati così mirabilmente fusi col sentimento degli artisti locali, da formare un tipo d' architettura tutto proprio e senese.

Ed a questa mirabile armonia dell' esterno risponde quella dell' interno del S. Giovanni che ha nella sua struttura e nel suo particolare organismo tutto il carattere dell' architettura gotica senese. Il Battistero di Siena è colla sovrapposta cattedrale in una rispondenza che fa pensare a quella della chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi colla superiore. Più austero ma non più triste, di un' arte più calma ma non più fredda che la chiesa che gli sovrasta, il Battistero senese ispira quel sereno raccoglimento religioso che è tanto caro alle anime assetate di pace. Nella cattedrale invece, la

(1) Lusini Canonico Dott. Vittorio. *Il S. Giovanni di Siena.* Firenze, Alinari 1901, pag. 22.

maestosa grandiosità delle masse e dei vani, l' effetto apparíscente degli sfondi prospettici, la azzurra volta stellata, i fulgori dei mosaici e dell' oro dei dipinti, tutto affascina l' anima in un' estasi di paradiso.

Nella cattedrale vivono i ricordi della Siena del medio evo, rivive gran parte della storia di Siena. Dai tradizionali omaggi della Signoria e di tutto il popolo alla Vergine Patrona della città nel giorno di « S. Maria d' agosto », alle fervide preci che vecchi e donne, per gli anni o per le infermità impotenti a combattere, vi fecero per invocare la liberazione della loro città da quel memorabile assedio, che fu uno dei più grandi delitti dei Medici, e alle preghiere inalzatevi nelle fortune e nei lutti della patria ricostituita a nazione, la Cattedrale vide in sè associate la religione e la patria nei momenti più memorabili della storia di Siena e d' Italia. Essa, come scrissi altrove, miracolo d'arte, maestosa torreggia sulla città spiegando nell' azzurro del cielo le sue cuspidi sfolgoranti di colori e di oro ai raggi del sole, quasi a significare che la gloriosa città della Vergine tutta si raccoglie intorno al Tempio sublime, come a farne suo segnacolo e ad invocarne protezione e difesa.

Opera di un architetto senese, Sozo di Rustichino, e degli ultimi anni del secolo XIII, è la facciata del Duomo di Grosseto, il cui interno fu malauguratamente alterato in tempi infelici per l'arte medievale. Questa facciata, che non andò pur essa immune da inopportune aggiunte, rivela un concetto d' insieme di carattere sempre romanico, trattato però in alcune parti con forme particolari allo stile gotico. Romanico, e forse non scevro d' influenza pisana, è il partito che predomina nella parte inferiore, con le tre porte a stipiti lisci, racchiuse entro strombi mossi e risaltati su' quali s' impostano archivolti semicircolari. E romanica nel concetto e nel suo andamento è la galleria; orizzontale nella nave maggiore e secondo la inclinazione del tetto nelle minori: la quale è però condotta ed eseguita con forme gotiche particolarmente negli archi, acuti e lobati, e nei capitelli. Sono poi del più bel gotico senese le finestre della navata minore

di mezzogiorno (fig. 67), e il rosone o ruota, che orna l'occhio



Fot. dell' Arch. Porciatti

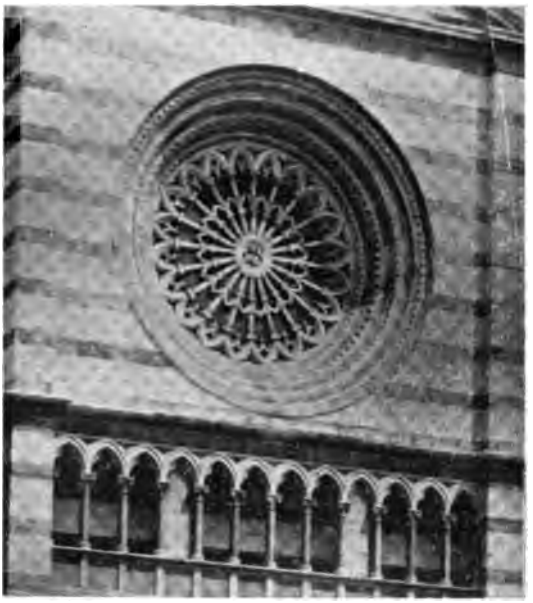
Fig. 67. - Finestre laterali del Duomo di Grosseto

della nave maggiore (fig. 68), e ricorda molto da vicino quello disegnato da Giacomo di Mino di Neri del Pellicciaio per la facciata del S. Giovanni di Siena.

Degna poi di particolare studio è l'architettura monastica che si svolse nel territorio senese durante i secoli XIII e XIV e della quale sono, tra gli altri, esempi importanti le chiese di S. Domenico e di S. Francesco a Siena, il Tempio della già Abbazia di S. Galgano, quello dell'Abbazia di Mon-

toliveto, S. Agostino a Massa Marittima, S. Agostino a S. Gimignano etc.

La pianta delle due chiese senesi di S. Domenico e di S. Francesco riproduce il tipo più generalmente usato in Toscana negli edifizi degli ordini domenicano e francescano: essa è a forma di croce, ad una sola navata spaziosa ed attraversata nella parte superiore da un transepto nel quale si aprono cappelle che fiancheggiano l' abside. Questa è di forma quadrata in ambedue le chiese sopraindicate come in altre dei citati ordini monastici in Toscana. La grande navata è coperta con incavallature in legname, ma l' abside e le cappelle absidali sono a vôlta con bottacci o costoloni diagonali e le loro arcate sono a sesto acuto. Il paramento esterno dei muri nel S. Domenico e nel S. Francesco di Siena è in mattoni: le finestre dei loro lati sono di forma allungata e voltate a sesto acuto: le absidi sono differenti; in quella del S. Domenico si vedono due ordini di tre finestre ciascuno sormontate da un occhio, il cui insieme ricorda l' analogo partito di finestre dell' abside di S. Galgano; in quella di S. Francesco (fig. 69), assai posteriore di tempo, si apre una quadrifora, con colonnette e trafori in marmo, che ricorda



Fot. dell' Arch. Porciatti

Fig. 68. - Rosone circolare nella facciata del Duomo di Grosseto



Fot. Lombardi

Fig. 69. - Abside della chiesa di S. Francesco a Siena

quella della chiesa dedicata al medesimo santo in Pisa. La storia della costruzione delle ricordate due chiese monastiche senesi è importantissima per lo studio della evoluzione dello stile gotico a Siena; onde, come ci fu data dal dotto canonico Lusini (1) quella del S. Francesco, così è da augurarsi che da mente altrettanto erudita sia ricercata e fatta conoscere quella del tempio di S. Domenico, poichè la conoscenza esatta della storia della costruzione di questi due edifizi monastici agevolerebbe lo studio archeologico ed architettonico di essi, e il giusto apprezzamento delle influenze che ebbero azione sulla loro architettura.

Ma oltre le absidi delle chiese di S. Domenico e di S. Francesco, una terza, fra le altre, ve ne ha in Siena degna di studio: quella della chiesa dei Servi (fig. 70), la quale è anteriore alla trasformazione operata in quel tempio nel se-

(1) Lusini canonico dott. Vittorio. *Storia della Basilica di S. Francesco*, Siena, Tip. S. Bernardino, 1894.



Fot. Falb

Fig. 70. - Abside della chiesa dei Servi di Maria a Siena

colo XV, ed appartiene alla chiesa edificata in quel luogo nel secolo XIII, quest'abside è di forma ottagona, tutta in materiale laterizio con risalti agli angoli, a guisa di lesène, sui quali si impostano, in ogni lato dell' ottagono, archi a tutto sesto. Entro ciascuna di queste arcate è compresa un'ampia finestra, di forma allungata con arco a sesto acuto trilobato e ghiera in mattoni; e in materiale laterizio è pure il rimanente paramento dell' abside, la cui parte superiore ha una

delle soliti cornici formate di mattoni disposti per lato e per testa, che è un altro dei più volte ricordati esempi di cornici laterizie nell' architettura senese.

Non è certo molto nota fuori di Siena, tra i particolari gotici degni di studio che esistono in questa città, la porta della chiesetta di S. Pietro alla Magione (fig. 71). Questa porta, opera del secolo XIV, fu forse costruita quando l'antica chiesa di S. Pietro, passata dai Templari ai Cavalieri Gerosolimitani, fu ampliata come mostrano le traccie, ancora visibili nella sua fronte, della primitiva porta e della sovrapposta finestra ambedue di tipo schiettamente romanico. La porta del XIV secolo, per quanto oggi restaurata, mostra insieme ai caratteri gotici alcune reminiscenze romaniche, quali: la moderata profondità e la sagoma degli strombi, gli archivolti ancora semicircolari la cui ghiera, alla foggia pisana, è più stretta all' imposta e più alta alla chiave: mentre sono di carattere gotico le basi delle colonne che fiancheggiano la porta, l'ornamentazione dei capitelli, l' inclinazione della cuspide e il trilobo che è nel timpano di quest'ultima.



Fot. Lombardi

Fig. 71. - Porta della chiesa di S. Pietro alla Magione a Siena

Se ora, lasciando gli edifizi religiosi di Siena, ci volgiamo a quelli importanti costruiti nel suo territorio durante il pe-

riodo gotico, all' infuori della cattedrale di Grosseto della quale fu già detto, ci troviamo sempre dinanzi a chiese monastiche.

Del tempio meraviglioso di S. Galgano (fig. 65 e 72), già scrissi ampiamente nel mio libro su quella antica abbazia, (1) e ad esso mi riferisco poichè alle conclusioni cui allora venni, nulla avrei sostanzialmente da aggiungere o da cambiare. In esso analizzai tutte le parti del tempio rilevando in quali la struttura organica e la decorazione hanno indole schiettamente italiana, in quali invece si scorge l' influenza oltramontana; e mostrai quali fossero le parti di più antica costruzione ove si vede più particolarmente un'influenza di forme e di caratteri borgognoni. Il tempio di S. Galgano è uno dei monumenti di capitale importanza per lo studio dell'architettura gotica in Italia; e non può disconoscersi l' influenza da esso esercitata particolarmente a Siena, influenza che però non dev' essere spinta troppo oltre e deve esser determinata senza preconcetti. S. Galgano è una delle costruzioni più notevoli dei Cistercensi, così attivi e dotti edificatori, e la sua importanza è accresciuta dalla consociazione, che vi si vede, del sentimento italiano coll' arte della Borgogna, poichè è uno degli edifizi cistercensi nei quali si è più largamente affermato il sentimento artistico italiano, come ebbe a riconoscere anche l' Enlart (2), che scrisse: « le disposizioni d' insieme, i « profili e circa una diecina di dettagli scolpiti, sono tutto « quello che il monumento offre di puramente francese; al- « trove si sente dappertutto l' interpretazione, ossia l' arte « italiana ».

Fra le chiese monastiche sorte nel principio del secolo XIV nell' antico territorio senese tien luogo notevole quella di S. Agostino a Massa Marittima. È ad una sola navata divisa da sei grandi archi a sesto acuto impostati su piloni

(1) CANESTRELLI arch. ANTONIO. *L' abbazia di S. Galgano.* Monografia storico-artistica. Firenze, Alinari 1896.

(2) ENLART C. *Origines françaises de l' architecture gothique en Italie.* Paris, Thorin 1894, pag. 48 e 49.



Fot. Lombardi - Cliché gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 72. - Lato sud del tempio di S. Galgano

addossati alle pareti laterali della chiesa, in ciascuna delle quali si aprivano quattro bellissime finestre gotiche oggi malauguratamente richiuse, ed otturate da grandi altari di stile barocco (1). Di poco posteriore è l' abside costruita circa la metà del secolo XIV (fig. 73), su disegno dell'architetto senese



Fot. e cliché del Dott. Petrocchi

Fig. 73. - Abside della chiesa di S. Agostino a Massa Marittima

maestro Domenico di Agostino, come apparisce dai documenti ritrovati dall' egregio Dott. Petrocchi (2). Quest'abside è ottagona: all' esterno ha le lesène angolari che sostengono la cornice finale ad archetti, ed in ogni lato dell'ottagono ha una ampia finestra di forma allungata, con largo strombo e terminata ad arco acuto; all' interno è a volta su costoloni o bottacci che si uniscono in un rosone centrale, ed è di un insieme slanciato e gradevole. È a desiderare vivamente che l' interno di questo artistico tempio sia liberato dalle aggiunte barocche o di poco pregio e ricondotto al suo primitivo e veramente caratteristico stato, che lo farebbe riconoscere

(1) PETROCCHI dott. LUIGI. *Massa Marittima*. Firenze, Venturi 1900.

(2) PETROCCHI. *Op. cit.*, pag. 131 in nota.

per uno degli edifizi più importanti dell'architettura religiosa senese nel periodo gotico.

E sono pure costruzioni del secolo XIV, le chiese dedicate a S. Francesco esistenti ad Asciano, a Pienza, a Grosseto; quelle di S. Agostino a S. Gimignano e a Montalcino e qualche altra, le quali corrispondono tutte al tipo monastico. Notevole è il lato rivolto verso sud dell' antica chiesa della abbazia di S. Mustiola a Torri, il quale appare opera ricostruita nel secolo XIV, per le sue grandi finestre a sesto acuto, fiancheggiate in basso da teste umane o di animali, come quelle del lato meridionale della cattedrale di Grosseto, e per l'architrave della porta ornato di un fregio a girali e figure di larga e magistrale fattura.

Tra i rari esempi di chiese plebane costruite nel periodo gotico si novera, ad esempio, quella di S. Egidio in Montalcino, che fu successivamente alterata, ma di cui restano ancora i piloni murali interni formati da mezze colonne addossate a pilastri sporgenti dal muro. E al secolo XIV appartiene pure la facciata della pieve di S. Agata ad Asciano tutta in pietrame, la quale ha nella parte inferiore tre arcate cieche a sesto acuto, e nella parte superiore una finestra circolare, ed è terminata da una cornice ad archetti acuti, impostati su mensole disposte perpendicolarmente alla linea di inclinazione del tetto.

Alla fine del XIV secolo e ai primi del XV, come si rileva anche dalle memorie, deve assegnarsi la bella chiesa abbaziale di Monte Oliveto maggiore (fig. 74). Essa, costruita tutta in mattoni, ha la pianta a forma di croce latina ad una sola navata, alle cui pareti sono addossati piloni sui quali s'impostano i sottarchi della nave ed i costoloni o bottacci diagonali su cui poggia la volta: ai piloni murali interni corrispondono all' esterno contrafforti molto sporgenti. La facciata ha due pilastri angolari ed è terminata in alto da una vaghissima cornice a mattoni, che continua anche sui lati; la porta principale della chiesa è anch' essa in mattoni e fiancheggiata da pilastri e colonnette su cui s' impostano listelli e tori che formano l' archivolto a sesto ribassato; sui



Fot. Lombardi

Fig. 74. - Chiesa e campanile di Monte Oliveto Maggiore

pilastri estremi si eleva la cuspide nel cui timpano è un rosone di elegantissima sagoma anch' esso in terra cotta: gli stipiti e l' architrave, leggermente arcuato, sono pure in mattoni. Questa porta di geniale composizione campeggia nella facciata, che ha nella parte superiore un occhio circondato da una cornice in terra cotta e da uno strombo assai profondo con modinature e risalti.

Dall' insieme di questa chiesa esala un sentimento caratteristico di architettura lombarda del XIV secolo da far pensare che il suo architetto o fosse lo stesso abbate Ippolito di Giacomo da Milano, che nel 1399 ne iniziò la costruzione o qualche monaico o laico che seguì i suggerimenti architettonici di lui e le prescrizioni di forma e di stile, che era nell' uso dei monaci di Monteoliveto di osservare.

E che nella costruzione della chiesa abbaziale di Monteoliveto prevalesse un sentimento di architettura lombarda è confermato dal suo Campanile, bellissima torre quadrata, tutta in mattoni, che nel piano più elevato ha una elegante finestra trifora di tipo lombardo ad archetti acuti impostati su colonnette di travertino, e che è terminata da una guglia a forma di cono, secondo la foggia caratteristica dei campanili lombardi.

La porta sulla facciata è la parte dell' edifizio ove si scorge qualche carattere di architettura senese; non è però attendibile l' opinione che ne fossero autori i due architetti senesi Agostino di Giovanni ed Angelo di Ventura, poichè essi erano morti da quasi cinquant' anni quando si inalzò la chiesa attuale di Monteoliveto (1).

Da questo studio sommario spero che possa apparire quali sieno i principali caratteri propri degli edifizi religiosi romanici e gotici esistenti nell' antico territorio senese, e quale e quanta ne sia l' importanza per la storia dell' architettura in Italia.

*
* *

Se dopo gli edifizi religiosi, ci facciamo a considerare quelli civili, troviamo che furono numerosi i castelli e le rôcche eretti nei luoghi meglio indicati a dominare le valli del territorio senese. In queste valli profonde, chiuse tra monti dirupati e selvosi, il feudalismo dominò a lungo e come osservò uno storico moderno (2) « i castelli in Toscana sorsero di preferenza e si mantennero saldi ed intieri fra le strette valli dell' Ombrone e della Merse, pei gioghi della Amiata, di Cetona e di Radicofani, fra i colli dirupati del Chianti, a ridosso delle borgate e delle desolate e decadute città del littorale ».

---

(1) L' ultima memoria di Agostino di Giovanni è nel Libro dei conti correnti dello Spedale di S. Maria della Scala del 1347-48 segnato A a c. 46 t. e forse egli morì nella pestilenza del 1348: di Angelo di Ventura non s' ha più memoria dopo il 1349. (MILANESI, *Documenti per la storia dell' arte senese*. Vol. I, e LISINI, *Nuovi documenti* ecc.).

(2) RONDONI GIUSEPPE. *Sena vetus*. Firenze, Bocca 1902, pag. 26.

I Cacciaconti, gli Scialenghi, i Guiglieschi, gli Aldobrandeschi, gli Ardengheschi, i Soarzi, i Manenti, i Visconti ebbero sulle alture, che dominano le valli senesi i loro manieri feudali, alcuni dei quali divennero fortilizi della Repubblica di Siena, dopochè questa poco a poco sottomise gli antichi dinasti.

Non riescirebbe agevole di dar in breve un elenco quasi completo di tutti questi castelli e rôcche medievali esistenti nel territorio senese, che sarebbero peraltro geniale argomento di ricerche e di studio architettonico-archeologico. Quì ne accennerò alcuni, senza però alcuna pretesa di ordine d'importanza e di tempo, dei quali non pochi non sono ormai che ruderi o rimangono solo in qualche parte, altri furono completameute trasformati, altri esistono ancora però o dal più al meno rimaneggiati o in uno stato di conservazione imperfetta, pochi ripristinati o ben conservati; noto dunque nella valle dell' Arbia, la rôcca della Castellina, Cerreto-Ciampòlo, Monteluco a Lecchi, Castagnoli, Selvole, Scopeto, Montalto (fig. 75), Monte Grossi, Meleto, Brolio, le cui mura



Fot. del Dott. Bargellini

Fig. 75. - Castello di Montalto

appartengono forse ad epoche diverse (1) e il castello baronale fu modernamente con intelligente munificenza richiamato a nuova vita, il castello delle Quattro Torri (fig. 76), il forti-



Fot. Lombardi

Fig. 76. - Castello delle Quattro Torri

lizio o Torre del mulino e il castello di Cuna presso Monteroni: nella valle dell'Ombrone, Bibbiano Guiglieschi (2), Castiglion del Bosco, Pari, Civitella Ardenghesca, Casenovole,

(1) CADORNA RAFFAELE. *Il Castello di Brolio.* Studio architettonico militare. Torino, Bocca, 1881.

CASABIANCA ANTONIO. *Le mura di Brolio.* Siena, Tip. Coop., 1900.

(2) Il castello di Bibbiano Guiglieschi, presso Buonconvento, oggi proprietà del Cav. Lattanzio Marri Mignanelli, conserva nel suo insieme il carattere di castello medievale: vi esiste tuttora il cassero colla sua torre, il rivellino ben conservato, nonchè le catene ed il rullo dell'argano che servivano per alzare il ponte levatoio. Non lungi da Bibbiano vi era il castello della Torre di cui il Cav. Bartolommeo Mignanelli architetto e suo proprietario, nel 1867 intraprese sulle traccie ancora esistenti il restauro, che fu poi continuato e compiuto dal successore di lui Cav. Lattanzio Marri Mignanelli su disegno e colla direzione del compianto Cav. Prof. Giuseppe Partini e dell'Ing. Savino Cresti.

Montagutolo, Fornoli, Monteverdi di Paganico: nella valle dell' Elsa, Montennano, il castello di S. Gimignano, Strozzavolpe, Staggia, Monteriggioni, Castiglioncello: nella valle della Merse, Montarrenti, Castiglione di Farma, Brenna, Orgia, Rosia, Stigliano, Montecapraio: in quella dell' Asso, Montelifrè: nella valle dell'Orcia, S. Quirico in Osenna, Monticchiello, Rocca a Tentennano, Castiglione, Campiglia, Radicofani, Castiglioncello del Trinoro, Spedaletto. Palazzo Massaini: nella valle di Paglia, la rôcca di Figline e il cassero di Pian Castagnaio (fig. 77) ecc. e poi, nel grossetano, la



Fot. dell' Ing. Cresti

Fig. 77. - Cassero di Piancastagnaio

rôcca di Montelaterone, il cassero aldobrandesco d'Arcidosso e quello di Santa Fiora, la rôcca di Scarlino, la fortezza dei Massetani (fig. 78), e quella dei Senesi (fig. 79) a Massa Marittima, il cassero di Roccalbegna, la rôcca degli Aldobrandeschi a Sovana ecc.

I castelli feudali si costruivano in generale su dei poggi isolati o su dei piccoli altipiani o su un crinale di monti che formasse lo spartiacque di due valli per poterle agevolmente dominare ambedue: meglio poi, se queste alture scendevano



Fot. e cliché del Dott. Petrocchi

Fig. 78. - Fortezza dei Massetani a Massa Marittima



Fot. e cliché del Dott. Petrocchi

Fig. 79. - Fortezza dei Senesi a Massa Marittima

a picco sul piano od erano poste al confluente di due corsi d' acqua. Insomma anzitutto si cercava che le particolari condizioni del terreno presentassero già delle difese naturali.

La disposizione di questi castelli rispondeva pressochè ad un unico tipo. Una cinta esterna di solide mura, munite di torri, racchiudeva un torrione interno più elevato e più solido ancora, che si diceva *cassero:* in esso si ritiravano i di-

fensori del castello quando il nemico fosse riuscito a penetrare nella cinta. Entro questa erano disposte altre fabbriche, cisterne d'acqua, cucina, alloggi, magazzini; questi anzi si riunivano di preferenza nel piano inferiore del cassero per servire anche nelle ultime difese. Tutto attorno alle mura di cinta del castello girava un fossato largo e profondo, che si riempiva d'acqua principalmente quando si poneva il castello in assetto di difesa. L'ingresso al castello era dato da un ponte levatoio; le porte erano munite di saracinesche di ferro; al di sopra di esse al piano della merlatura erano disposte le *bertesche,* sorta di sporti merlati sorretti da archetti nelle cui volticciuole erano praticate larghe aperture, dalle quali si lanciavano sugli assalitori del castello pietre, legnami, acqua bollente ed altre materie offensive. Le mura erano coronate di merlatura alla loro sommità lungo un ripiano, detto *cammino di ronda,* che in tempo di pace serviva alle scolte che vigilavano il castello ed in tempo di guerra ai difensori, che di lassù lanciavano freccie e mezzi di offesa riparandosi dietro alle ventiere ed alla merlatura nella cui parte piena erano praticate feritoie. Le torri, pure sempre merlate, erano o rotonde o quadrate ed il loro numero era assai grande affine di intercettare il cammino di ronda per modo che, ove il nemico avesse occupato una parte delle mura, non potesse facilmente occupare tutte le altre. Le torri su pianta circolare erano talvolta preferite a quelle su pianta quadrata perchè presentavano maggiore solidità e permettevano di vigilare bene la loro periferia dal cammino di ronda, ma non credo sia esatta l'espressione di qualche scrittore, che ritenne la pianta circolare delle torri un sistema francese e quella quadrata un metodo italiano; poichè di torri circolari ne abbiamo molte in Italia e anche nell'antico territorio senese, nelle mura di Magliano, nella cinta fortificata della Badia della Berardenga (fig. 80) ecc.



Fot. del Dott. Bargellini

Fig. 80. - Torre rotonda nella cinta della Badia Berardenga



Fot. Lombardi

Fig. 81. - Castello di Spedaletto, presso Pienza, in Val d' Orcia

La mancanza di sicurezza dei luoghi isolati nei tempi medievali fu ragione perchè si provvedesse a fortificare anche edifizi, che erano di utilità pubblica, come ospizi, molini ecc. Ne abbiamo infatti come esempî nel senese: il molino sull'Arbia a Monteroni, il castello di Cuna, e lo Spedaletto di Val d'Orcia (fig. 81) ambedue grancie dello Spedale di S. Maria della Scala di Siena e da esso edificate, insieme al molino di Monteroni nel XIII e XIV secolo.

E nel XIV secolo fu eretto a Massa Marittima, presso la fortezza già edificata dai Massetani, il fortilizio detto dei Senesi, solidissimo cassero (fig. 79) fiancheggiato da fortissime e larghe mura di travertino, distanti fra loro 42 metri, che si avvicinano poi fino a 15 metri nel luogo ove trovasi la Porta alle Silici (fig. 82) (1). La torre di questo fortilizio



Fot. e cliché del Dott. Petrocchi

Fig. 82. - Porta alle Silici a Massa Marittima

(1) PETROCCHI DOTT. LUIGI. *Massa Marittima.* pag. 111.

senese fu posta in comunicazione con l' antica fortezza dei Massetani da un grande arco o ponte viadotto di m.i 21,70 di corda (fig. 83) eretto, sembra, dall'architetto senese Agnolo



Fot. e cliché del Dott. Petrocchi

Fig. 83. - Arco-Viadotto del Fortilizio a Massa Marittima

di Ventura nel 1336 o 1337 (1). Per importanza architettonica e storica insieme, merita poi speciale ricordo l' antica fortezza di Montalcino (fig. 84), in cui restano ancora le torri



Fot. favoritami dall'ing. G. Costanti

Fig. 84. - Fortezza di Montalcino

(1) PETROCCHI. *Op. cit.*, pag. 117.

angolari e la cinta coronate di merlatura, e la porta sormontata dall' arco acuto senese alla quale sovrastano le tracce della bertesca.

Nel XIII secolo molti paesi del territorio senese *(castelli* come si dicono nell' uso toscano, per significare *terra murata)* furono recinti di mura. Il carattere di queste fu quello già descritto di sopra; come le loro porte, a forma di torre, erano terminate in alto da una merlatura sostenuta da archetti a tutto sesto risaltati e girati su robuste mensole a forma di piramide poligonale rovescia molto allungata, particolarità questa veramente senese (fig. 85). Molte di tali Porte eran costruite tutte in materiale laterizio, mentre le mura più spesso erano di pietrame. L'aspetto generale di queste terre murate o castelli era quanto mai artistico e pittoresco e ce ne dànno ancora un' idea le mura storiche di Monteriggioni

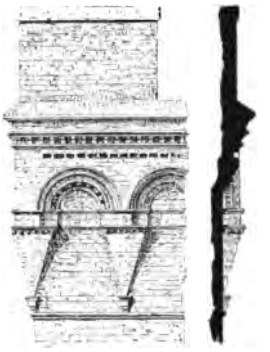


Fig. 85. - Cornice e merlatura senese (Porta Pispini)

....che di torri s'incorona

le mura e le porte di Buonconvento (fig. 86), di S. Quirico in Osenna, di Montalcino, di Monticchiello, di Montefollonico, e più lungi, quelle di Magliano, di Paganico, la porta d' Istia d' Ombrone, la medievale visione delle torri di S. Gimignano, e le mura e le porte della regina di tutto il suo territorio, Siena



Fot. favoritami dal Cav. Mengozzi

Fig. 86. - Porta di Buonconvento

. . . . dove tanta s' effondea toscana
primavera di canti e di ghirlande
allor che fra le sue trentotto porte
Siena esultò vittoriosa e forte! (1).

Alcune delle porte della città di Siena, ad esempio, le porte Ovile, Pispini e Romana (fig. 87) conservano ancora gli antemurali o antiporti che servivano alla loro difesa. Queste Porte sono costruite tutte in mattoni e la loro linea terminale è formata da una merlatura che sormonta una cornice ad archetti a tutto sesto a vari risalti e girati sulle mensole a forma piramidale rovescia (fig. 85), che sono caratteristiche dell' architettura civile del medio evo in Siena e nel suo territorio.

Ed a Siena altre costruzioni ad uso pubblico, le fonti, ebbero particolare importanza e si informarono ad un tipo architettonico loro proprio. Un erudito scrittore, l' avv. Fabio Bargagli Petrucci, nel saggio dato alle stampe del suo interessante lavoro, *Le fonti di Siena ed i loro acquedotti*, giustamente osserva: « l' arte Senese del XIII secolo lasciò la « sua impronta indelebile anche nelle pubbliche fonti . . . . . « Delle otto principali fonti delle quali era bella Siena alla « fine del trecento, le maggiori Fontebranda, Val di Mon« tone, Pescaia, Ovile, (fig. 88), Vetrice e Follonica avevano « caratteri architettonici comuni: gli archi acuti della fac« ciata, le vôlte a costoloni, i muri di rossi mattoni e un « coronamento di merli sovrapposti ad una fila di eleganti « archetti » (2). Il tipo delle fonti della città fu adottato in molti altri luoghi del territorio senese, come si vede nelle fonti di S. Gimignano, in quelle di Poggio-bonizio a Poggibonsi ecc.

E adesso veniamo alle anche più geniali manifestazioni della squisita architettura del tempo gotico a Siena: i palazzi pubblici e privati. Non vi ha città d' Italia, che in

(1) Marradi G. *Poesie*. Firenze, Barbèra, 1902, pag. 280 e seguenti.

(2) Bargagli Petrucci Fabio. *Le fonti di Siena ed i loro acquedotti*. Olschki. Siena, 1903.



Fot. Lombardi - Cliché gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 87. - Porta Romana a Siena



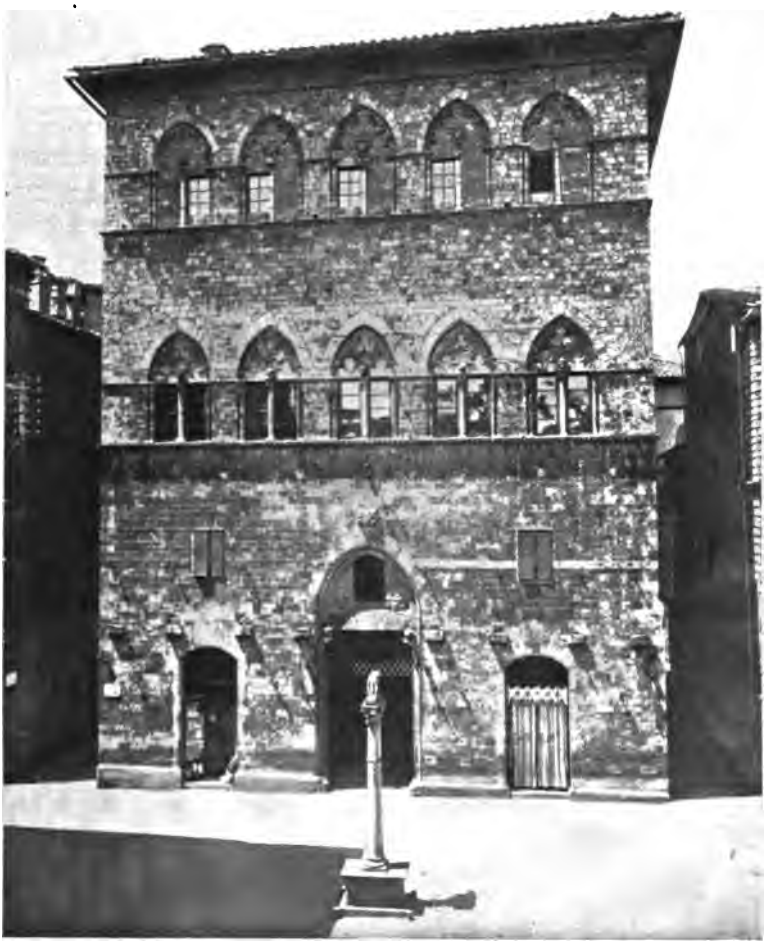
Fot. Lombardi

Fig. 88. - Fonte d' Ovile a Siena

proporzione della sua vastità ed importanza, sia così ricca di palazzi medievali come Siena, ove l' architettura civile assunse nel secolo XIV un carattere tutto suo proprio. Il gotico civile senese non è una imitazione più o meno felice di maniere architettoniche particolari ad altre città; se vi si rivela un certo sentimento un po' nordico, esso è stato però talmente trasformato dal gusto degli artisti locali e fuso insieme con i loro concetti originali, che non è dato facilmente avvertirlo, e l'architettura che da tale fusione è risultata è sì geniale che delizia l'occhio e la mente con impressione duratura, e ridesta un incanto che nulla attenua e dilegua.

Quasi tutti i palazzi senesi dell' epoca gotica furono edificati nel mezzo secolo che corse dall' inizio della costruzione del palazzo della Repubblica nel 1296, alla memorabile pestilenza del 1348. Anteriore al sopraindicato periodo si ritenne

da alcuni il Palazzo Tolomei (fig. 89), ma non vi sono documenti che lo provino, e d' altra parte per la decorazione dei



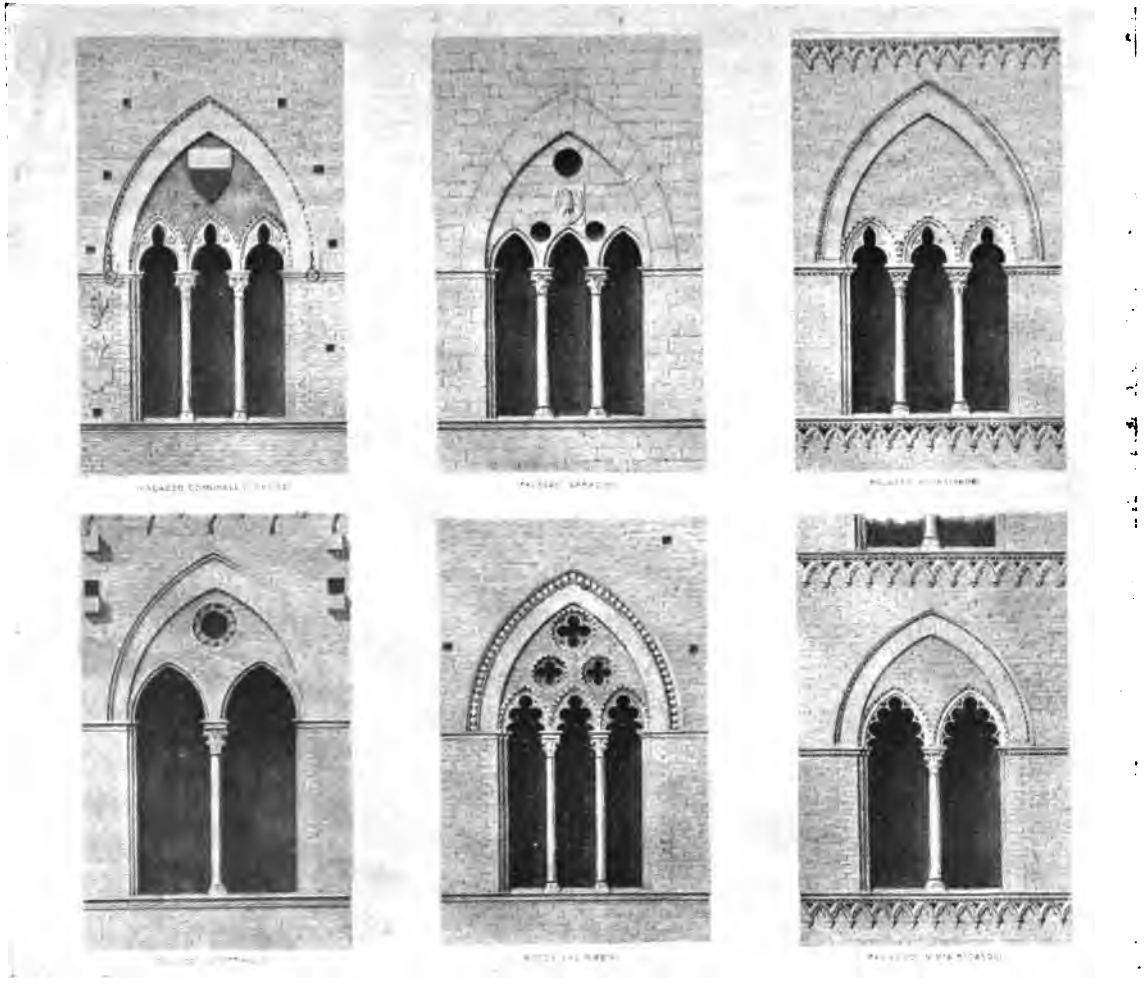
Fot. Lombardi - Cliché gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 89. - Palazzo Tolomei a Siena

trafori delle sue finestre e per varî caratteri non può ritenersi che esso anteceda di molto la fine del secolo XIII.

I palazzi gotici senesi, tolti quelli Tolomei e l' altro già Mandòli poi Saracini e forse qualche altro, sono costruiti pressochè tutti, in mattoni. Il loro piano inferiore è bene spesso a corsi di bozzette squadrate di travertino, i piani superiori sono, quasi sempre, a filari regolari di mattoni. Non mancano però a Siena gli edifizi civili tutti in mattoni anche nel piano inferiore, come il palazzo Buonsignori, la già Rocca dei Salimbeni ed altre case sia magnatizie sia civili: questa particolarità della costruzione completamente in mattoni conferisce ad essi una spiccata originalità e per essi, particolarmente, Siena fu detta la *belle ville rouge.*

Caratteristiche speciali e principali degli edifizi gotici senesi sono: nel piano inferiore, l'arco detto *senese,* ossia l'arco a sbarra collegato con l' arco acuto; nei piani superiori, le finestre spesso trifore, più raramente bifore, la merlatura su archetti a tutto sesto o acuti come coronamento finale. L'arco acuto delle porte e delle finestre è descritto sul triangolo equilatero che ha per base la larghezza della luce di queste aperture; le finestre gotiche a Siena hanno perciò un carattere ben diverso da quelle del gotico fiorentino, sia per le loro proporzioni generali sia per l' uso quasi costante della trifora, che vediamo nelle finestre del Palazzo Comunale (Tav. II), dei palazzi Saracini (Tav. II), Buonsignori (Tavola II), della già Rocca Salimbeni (Tav. II): le finestre bifore si hanno nel palazzo Tolomei (fig. 89), in quello già del Capitano (Tav. II) ed in qualche altro palazzo (Tav. II). Ma la proporzione generale d' insieme delle finestre gotiche senesi, sia che racchiudano una trifora o una bifora, si conserva sempre la stessa: l' arco acuto che comprende i piccoli archetti lobati, resulta descritto su un triangolo equilatero che ha per base il lato del quadrato che in generale è costituito dalla parte rettilinea della finestra. La merlatura finale poggia sempre su archetti più spesso a tutto sesto come nel palazzo della Repubblica, in quelli Sansedoni, del Capitano ecc., talvolta più raramente, acuti e trilobati come



Prop. 1 a 100

Da disegno dell' Arch. Canestrelli

Finestre di Palazzi medievali a Siena

ad esempio, nel palazzo Buonsignori (fig. 90): nel palazzo del Capitano (fig. 91) questi archetti sono decorati da stemmi dipinti: in quello Buonsignori sono poi elegantissimi i ricorsi ai due piani superiori, decorati da archetti acuti trilobati, che ricordano quelli della cornice nella facciata di San Giovanni.



Fot. Lombardi

Fig 90. - Palazzo Buonsignori a Siena

Ma l'archetipo della architettura civile del tempo gotico a Siena, è il palazzo della Repubblica (fig. 92), imponente e genialissimo edifizio nel cui interno tutti i secoli dell' arte senese lasciarono impresse le loro orme gloriose. La torre superba, slanciata ed aerea apparisce un miracolo di statica, e nel suo coronamento Lippo Memmi seppe associare gli effetti pittorici con tutti gli accorgimenti del costruttore. Questo palazzo vorrebbe uno studio accurato e lungo poichè in esso si accolgono tutti gli elementi, tutte le caratteristiche dell'architettura civile gotica senese: ma questo studio



Fot. Lombardi - Clichè gentilmente favorito dall' Ist. Ital. d' Arti grafiche, Bergamo

Fig. 91. - Palazzo del Capitano a Siena

non può raccogliersi in breve. L'insieme del palazzo, i suoi particolari, le proporzioni generali delle sue masse e quelle singole di ogni sua parte sì architettonica che decorativa richiedono un esame minuto e profondo. Forse in alcune di queste parti può ritrovarsi l'accenno a qualche influenza venuta di fuori; ma essa fu dai costruttori del superbo edifizio assimilata col sen-



Fot. Falb

Fig. 92. - Palazzo della Repubblica, oggi del Comune, a Siena

timento artistico loro proprio per modo da fare di esso un monumento originale, schiettamente Senese. Il palazzo della Repubblica a Siena è senza dubbio la più bella residenza che mai libero Comune medievale italiano inalzasse per i suoi reggitori. Questo palazzo o si osservi illuminato da un

fulgido sole, o rischiarato da' quieti raggi lunari in una bella notte estiva, o si veda nella calma della consueta vita cittadina o mentre sulla piazza mirabile che gli sta dinanzi si rievocano per Santa Maria d'Agosto tradizioni gloriose, esso apparisce la sintesi più perfetta della vita di un potente comune medievale. Il Taine scrisse a ragione: « Si « passerebbero dei mesi in questo palazzo, a studiarvi i co- « stumi feudali senza esaurire tutte le idee che esso può far « nascere: figure e costumi, giovani cavalieri e vecchi ser- « genti d' armi, ordinanze di battaglie e processioni reli- « giose ».

L' architettura civile del periodo gotico si manifestò anche nel territorio della Repubblica senese, con edifizi cospicui nei quali troviamo i caratteri gotici senesi. A S. Gimignano (i cui edifizi medievali vorrebbero da soli uno studio speciale) troviamo, all' infuori della influenza gotica fiorentina, il palazzo Nomi-Pesciolini diligentemente ripristinato in notevole parte, le belle finestre dei Palazzi Pratellesi e Tinacci, a S. Giovanni d' Asso il superbo castello Petroni, oggi Pannilini, il palazzo già Bombagli a Montepulciano ed altri. In tutti questi edifizi si ritrovano i caratteri dell' architettura civile senese nel periodo gotico; frequenti le costruzioni in mattoni, analoghe a quelle senesi le forme e le proporzioni delle finestre, e nelle porte adottato sovente l'arco a sbarra associato a quello acuto.

Fra Siena e i paesi del suo territorio, durante il periodo gotico erano tali i rapporti di dipendenza politica, che anche le manifestazioni dell' arte ne risentirono gli effetti.

*
* *

Con questo studio sommario sull' architettura medievale senese ebbi principalmente in mira di far conoscere e trarre dall'oblio molti edifizi cospicui dell'antico territorio di Siena. I monumenti medievali della città, per l'incanto che desta il nome di lei e per l' importanza loro sono noti: resta solo a desiderare, per alcuni di essi, un'illustrazione storica ed architettonica per gli studiosi della storia dell' arte: però

la generalità degli Italiani non ignora l' esistenza di quei monumenti e ne apprezza l'alto valore artistico. Ma la grande quantità di edifizi medievali, particolarmente romanici, sparsi nell'antico territorio senese sono ignorati dai più; onde rievocarne i più importanti al pensiero di molti studiosi e trarli dall' oblio immeritato era giusto e doveroso omaggio alla terra dei miei padri.

Non ho la pretesa di aver fatta opera completa e adeguata all' argomento; nè il tempo limitato nè l' indole di questa pubblicazione lo avrebbero consentito. Volli soltanto fare uno studio sommario, quasi d' introduzione generale ad altri che già pubblicai o che vado preparando; e mi auguro di esser riuscito a far conoscere quale ricchezza di monumenti medievali abbia l' antico territorio senese.

So per prova che Siena, le sue tradizioni, la sua arte del medio evo esercitano un fascino irresistibile; Siena

. . . . castellana austera
desio di sognatori e di poeti

dètte vita a quella sua mirabile architettura gotica, che fu davvero gloria nativa di popolo libero, sorriso d'arte divina. L'arte medievale senese passò attraverso le eleganze del Rinascimento ed i manierati cartocci della decadenza, onorata, venerata dal suo popolo; e fu per lui, anche nei tristi giorni del servaggio, segnacolo di gloria, culto, aspirazione, speranza.

Firenze

Arch. A. CANESTRELLI

IL PRIMO MAESTRO DEL " SODOMA „

Molte e svariate sono le Vite, - lunghe o corte -, che, di tanto in tanto, sono state pubblicate in Siena, ed altrove, concernenti Giovanni Antonio Bazzi (detto il Sodoma); la cui fama ed influenza, quantunque in vario modo apprezzate, non possono tuttavia essere ignorate da chi voglia dedicarsi allo studio della vita artistica e delle Scuole d'Arte Senesi. Le opinioni, tanto su i vantaggi quanto su gli svantaggi da questo pittore settentrionale arrecati all'arte della sua patria di adozione, differiscono fino a riuscire diametralmente opposte fra loro. È noto che in una certa epoca egli fu tanto fervidamente ammirato che gli scrittori locali si ingegnavano ad abbagliare se stessi ed i loro lettori su le caratteristiche pur tanto evidenti delle opere sue, e su i fatti ricordati dai critici, come il Vasari, con lo scopo di indurre i contemporanei ed i posteri nella credenza che egli fosse realmente *uno dei loro*. Sarebbe da discutersi se ciò possa considerarsi come un complimento per l'Artista, ma attesta indubbiamente una ammirazione, che per quanto sproporzionata, era pur nondimeno genuina. L'influenza derivata da lui, che pure non fondò scuola, e lasciò pochi veri allievi, è marcatissima nella Scuola Senese; e fu probabilmente anche più vigorosa allora, di quel che ai giorni nostri si possa presumere. Se poi essa si dileguò affatto, poco o nulla di colpa può darsene a lui. Il suo istinto per il bello, di un tipo un po' sensuale, digradò in coloro che vennero dopo di lui, e se essi lo ridussero all'affettazione, e riprodussero soltanto le sue debolezze, questa decadenza non può essere per intiero posta a suo carico; dappoichè tutto quanto il mondo artistico di quel tempo era

come sommerso in un profluvio di grandiose banalità, da cui senza dubbio emergevano alcuni veri giganti; ma che somministra la più incresciosa ed evidente riprova di quanto fosse caduto in basso il livello tipico del gusto, ed in quanto lata proporzione, la mediocrità presuntuosa avesse preso le parvenze del genio.

Nondimeno pare che non sia venuto in mente ad alcuno di provarsi a penetrare l' oscurità che circonda i primordii della storia personale ed artistica del Sodoma. Il Padre Luigi Bruzza [1] nel 1862 trasse dall' oblio alcuni documenti relativi alla famiglia di lui, togliendo di mezzo una volta per sempre, ogni dubbio sulla sua origine. A queste il Padre Giuseppe Colombo [2] aggiunse altre informazioni sul conto di Martino Spanzotto, che fu il maestro sotto il quale il giovane pittore studiò, ed intorno agli artisti che vissero e lavorarono presso di lui, durante la fanciullezza e la gioventù sua. Queste notizie furono ancor più accresciute dall' abile Direttore della Pinacoteca di Torino, Conte Alessandro Baudi di Vesme, il quale pubblicò nell' *Archivio Storico dell' Arte* (1889) un importante acconto delle sue ricerche personali su questo soggetto [3]. Ultimamente il Cav. Francesco Negri di Casale Monferrato, in un diligente suo studio intitolato: *Una famiglia di Artisti Casalesi dei Secoli XV e XVI* [4] raccolse questi sparpagliati materiali, e vi aggiunse il contributo ancor più valutabile di altre sue proprie scoperte.

---

[1] Bruzza, P. D. Luigi Barnabita. *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma con Documenti.* Miscellanea di Belle Arti. Vol. IX. Torino. Stamperia Reale. 1862. (Estratto dal Vol I della Miscellanea di Storia Italiana).

[2] Colombo, Giuseppe B. *Documenti e notizie intorno agli artisti Vercellesi.* Vercelli. 1883.

[3] Anno II. Fasc. II. p 421-423.

[4] Estratto dalla *Rivista di Storia, Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria.* Anno I. Fasc. 2. Alessandria. Jacquemod. 1892. Debbo alla cortesia di questo gentiluomo una delle illustrazioni qui riprodotte.

Ed è con questi materiali che si può mettere insieme un bozzetto di Spanzotto e della sua famiglia; e ricavarne qualche concetto dell' ambiente da cui fu circondato il Sodoma, e delle influenze che concorsero a formare il suo temperamento artistico. Per degli anni nessun lavoro notevole di Martino Spanzotto si supponeva che esistesse, ed era perciò impossibile congetturare che sorta di pittore o di maestro egli fosse. Per conseguenza si alludeva a lui, in modo vago, come ad « *un' ignoto pittore sul vetro* » (1), e tutto quello che vi era di buono nell' arte del suo famoso allievo si considerava come acquistato in un corso di studi fatto da lui sotto Leonardo da Vinci, e che, quantunque probabile, non può tuttavia ritenersi come realmente provato. Però alla importante Mostra d'Arte Sacra, tenuta in Torino nel 1898, una fortunata combinazione portò alla luce una pittura firmata dal fino allora sconosciuto Martino Spanzotto, che oggi si trova appesa nella Stanza II al N. 30ª della Regia Pinacoteca. Prendendo quest'opera come punto di partenza, siamo in grado di additare, come si vedrà, parecchie altre pitture meno conosciute, che possono essere non irragionevolmente attribuite anche esse al medesimo pittore, od almeno alla sua *bottega*. Da questi lavori si può scorgere quanta parte della sua maniera sommamente accurata, ancorchè antiquata ed un po' stereotipata, il Sodoma avesse tratta da questo Maestro. Malgrado i metodi gretti, e la non grande abbondanza di genio individuale, Maestro Martino apparisce avere avuto un sentimento così genuino del bello, ed un apprezzamento così corretto del valore e dell'importanza che la perizia nel disegno ha come solido fondamento del progresso artistico, da poter ritenere che l'influenza di lui sul suo allievo debba essere riuscita poderosa quanto duratura.

Il fatto che due artisti, quali Giovanni Antonio Bazzi e

(1) Asserzione questa affatto arbitraria e sorta dal fatto che « *vidriatarum* » è menzionato fra i diversi rami di arte negli articoli di ammaestramento, spesso citati, e che il maestro obbligavasi ad impartire al suo allievo.

Defendente Deferrari di Chivasso, con attitudini così diverse, ed a primo tratto così visibilmente opposte, nel sentimento come nelle tendenze, abbiano dovuto trarre la loro prima educazione artistica da questo Maestro, ci spinge ad ammettere che, il suo diritto ad un posto nella storia della pittura, sia non soltanto valido, ma anche tale da non potere essere giustamente trascurato.

Come abbiamo asserito, fino a poco tempo fa, ben poco si sapeva dei lavori di Martino Spanzotto; cioè sino a tanto che non è stata trovata traccia dell' opera intrapresa da lui, in collaborazione con Giovanni Trissino da Lodi, per la nobile famiglia di Ajazza nella Chiesa di San Paolo a Vercelli; riguardo al quale lavoro esistono negli Archivi Comunali di quella Città documenti che ne danno riprova (1). Ma dai lavori surriferiti, e dalla scoperta delle pitture che descriverò fra poco, si può raccogliere materiale quanto basta per collocare, questo *pittore di vetri,* per meriti suoi propri, in una nicchia della Reggia dell' Arte, e per il tramite del suo famoso allievo, anche in un posto non del tutto insignificante nella Storia della Pittura Italiana. Occupiamoci prima di tutto della sua famiglia, parecchi componenti della quale si rivelano essere stati anche essi pittori.

Il membro più antico della famiglia Spanzotto, menzionato dal Bruzza e dal Colombo, è un tal *Pietro* ricordato in un documento (2) datato dal 9 Novembre 1481, in cui *Martino*

(1) 3 Gennaio 1490. Giudetto di Pelliparíis. Notul. 19. fol. 17; 11 Gennaio 1492. Antonio de Pessinis. Not. 3. fol. 3. etc. Antonio di Pezzinis. Notul. 3. fol. 66. *Archivio Civico di Vercelli.* cf. anche BRUZZA. *Op. cit.,* Documenti E ed F. pag. 40-41: COLOMBO. *Op. cit.,* pp. 393, 475, 477: e CONTE A. BAUDI DI VESME. *Op. cit.,* p. 421-423.

L' azione del tempo ha prodotto tante alterazioni nella Chiesa di San Paolo che la Cappella indicata come speciale fra questi documenti è ora un oscuro vestibolo che conduce alla Sagrestia. Le pareti di questo vestibolo sono coperte con uno strato di bianco; e quantunque sia vero che vi sono state trovate traccie di pittura a fresco, tuttavia non ne è stato fatto ancora un riscontro completo.

(2) *Archivio* detto. 5 Novembre 1481. Agostino di Mandello. M. 8. Not. 20. Fol. 97. BRUZZA. *Op. cit.,* p. 20. COLOMBO. *Op. cit.,* p. 391.

di Casale civis et habitator Vercellarum è descritto come *filius Magri Petri.* Sarebbe da notarsi però che Martino, quantunque designato quì come di Casale, era allora palesemente domiciliato a Vercelli; e l'espressione *civis et habitator,* parrebbe che, per implicazione di qualche sorta di diritti civili, stasse qui a rappresentare in sostanza la probabilità che egli avesse raggiunta la piena legalità dell' età maggiore di 25 anni. Martino Spanzotto era stato attirato senza dubbio dai vantaggi della Scuola d' Arte in quella città, che era allora quasi una Corporazione serrata nelle mani delle grandi famiglie di pittori Oldoni, Giovenone, e Trissini di Lodi; ed a quella epoca era anche uno dei più importanti e floridi centri di attività nell' Italia settentrionale. Il Bruzza fa supporre che anche Pietro possa essere stato artista (1), e dimostra che egli ebbe un altro figlio, Francesco probabilmente anch' esso pittore, di cui si hanno notizie pubblicate nel 1494 (2) e nel 1528 (3). Quel dotto Padre, su l'autorità del documento del 1528, ricorda altresì un *Pier-Francesco,* figlio del precedente; ma il Conte di Vesme crede che ciò non sia esatto, non essendogli riuscito di identificare nell' atto in questione l'individuo summenzionato.

Il Cav. Negri (4) ha scoperto altri due Spanzotti, tutti e

---

(1) Il Cav. Negri dice in alcune lettere particolari, che le ricerche fatte in Casale dal Conte di Vesme hanno messo in luce il fatto, che Pietro era chiamato *di Capanigo* ed era oriundo di Varese, ma domiciliato in Casale anche prima del 1470: ed inoltre nella sua opera intitolata « *Il Santuario di Crea in Monferrato* » (Alessandria, Piccione, 1902) alla p. 22 cita i documenti seguenti:

16 Novembre 1479. Notaio Carena. *Pietro Spanzotto da Capanigo* (sic) *è teste.*

29 Aprile 1480. Notaio Musso. *Martino Spanzotto figlio di Pietro è teste.*

(2) *Archivio* detto. 7 Maggio 1494. Agostino di Ghislarengo. G.-5. Prot. 5. fol. 155. BRUZZA. *Op. cit.*, p. 40. COLOMBO. *Op. cit.*, p. 393. BAUDI DI VESME. *Op. cit.*, p. cit.

(3) *Archivio* detto. 11 Giugno 1528. Giovanni Ambrogio Bulgaro. Not. II. fol. 210.

(4) FRANCESCO NEGRI. *Op. cit.*, p. 15. Il Cav. Negri dichiara di essersi approfittato di un lavoro ms. del Canonico Giuseppe Deconti

due preti, che egli suppone possano anche essere stati fratelli di Martino, e di Francesco; cioè *Gabriele,* Canonico della Cattedrale di Casale (1520) e Vicario Generale della Diocesi (1525) fino alla sua morte, avvenuta nel 28 Ottobre 1531: e *Vincenzo,* monaco, ed anch' esso artista. Nello scuoprire Gabriele (1), questo diligente ricercatore, disseppellì anche il nome della madre di questi quattro, e moglie di Pietro; certa *Orsolina de Spanzotis,* che morì nell' Agosto del 1489. Egli aggiunge che una pittura (2) anticamente posseduta dai Conti D' Arco di Mantova, ma ora perduta, cioè il ritratto della infelice Bianca Maria Gaspardone *(Madame de Challant)* in abbigliamento di sposa, era generalmente attribuito a Gabriele; ma che questo quadro era stato probabilmente dipinto da Martino Spanzotto.

Vincenzo Spanzotto apparisce aver decorato la Sagrestia in S. Maria delle Grazie a Milano nel 1498 (3).

Un altro Spanzotto, cioè *Pier Antonio,* è ricordato come lavorante dal 6 Gennaio 1548 alla fine del Decembre 1549,

---

che contiene la descrizione delle opere d'Arte esistenti in Casale fino all' anno 1700, e dal quale anche Vincenzo Deconti trasse le sue *Notizie storiche di Casale e Monferrato.* Lo stesso scrittore però, nelle lettere sopracitate, ammette che la cronaca di Deconti, quantunque in sommo grado apprezzata come indice di opere che già esistettero, è altrettanto inattendibile per le date, i dettagli e le osservazioni. Egli aggiunge che una quantità di documenti originali raccolti dal detto Vincenzo e trasportati in casa sua a Torino per adoprarli nella preparazione delle sue *Notizie,* furono distrutti in un incendio durante il bombardamento del 1799, (in cui anche suo padre perdè la vita).

Nicodemo Bianchi nella sua opera *Le Carte degli Archivi Piemontesi* (1881, p. 369) dice che non tutti i volumi dei documenti furono distrutti, ma che il Barone Giorgio Rivetta, *Maire* di Casale durante l' occupazione Francese, ricorda nelle sue Memorie, di averne visti molti esposti in vendita a Torino sul principiare del secolo ultimo scorso.

(1) Nel *Necrologium Beati Evasi Casalensis* citato nei *Monumenta Historiae Patriae Scriptorum.* Vol. III, pp. 485-486.

(2) Pier Ambrogio Curti. *Madama di Celan.* Milano 1875.

(3) G. Mongeri. *Arte in Milano.* 1872. p. 212.

al Castello di Sant' Angelo in Roma [1]; e questo stesso Pier Antonio si trova ricordato ancora in un atto del 1.° Giugno 1561, fra i membri più anziani dell'Accademia di S. Luca [2], ciò che sta a provare essere egli stato pittore di qualche fama. Il Bertolotti crede che esso sia stato figlio di Martino, ed aggiunge due altri documenti, cioè i contratti di matrimonio delle due sue figlie, *Costantina* e *Albina;* dai quali si apprende che la moglie di lui, per nome *Faustina,* era nativa di Parma. Delle figlie suddette, Costantina [3] sposò nel 1567 un barbiere chiamato *Pietro Rognoni* di *Vogogna,* presso Novara; mentre Albina [4] si maritò ad un intagliatore fiorentino chiamato *Giuliano di Cazerini* [5].

Ultimo di tutti viene un *Giovanni Ambrogio Spanzotto,* ricordato da Angiolo Salomoni, che in compagnia di Camillo Castiglioni, andò in ambasceria a Filippo II nell'anno 1560. Questo Giovanni Ambrogio, secondo quanto ne dice il Salomoni [6] è menzionato dal Puccinelli nella *Nobiltà del Notaio* [7], fra i *Causidici Collegiati* nel 1532, e vi si dice

---

[1] Antonio Bertolotti. *Artisti Subalpini in Roma.* Mantova 1884. p. 77 e seg.

[2] *Archivio di Stato di Roma. Libro dei conti della Fabbrica e Monizione del Castello Sant' Angelo.* 1545-49. fol. 129 e seg. Il Conte di Vesme riferendo queste scoperte (op. cit.), suppone che Pietro Spanzotto possa aver visitato l' antico alunno di suo padre, cioè il Bazzi, ormai vecchio, in Siena, passandovi per andare a Roma. Naturalmente ciò è possibile, ma non vi è ricordo che autorizzi questa supposizione.

[3] *Archivio* detto. 23 Ottobre 1567. Not. Francesco Graziano. 1567-8, fol. 68. È da avvertirsi che in questo atto *Pier Antonio* è descritto come *Petrus Antonius de Panzocchis Casalensis.*

[4] *Archivio* detto. 10 Maggio 1572. Not. Graziano, 1559-72, fol. 403.

[5] Il compianto Gaetano Milanesi in un esemplare da lui stesso annotato dell' opera già citata del Bertolotti, e che ora è posseduto dalla Biblioteca Comunale di Siena, corregge questo *Zazerini* e sostituisce *Particini.*

[6] Salomoni Angiolo. *Memorie Storico-diplomatiche degli Ambasciatori incaricati d' affari che la Città di Milano inviò a diversi Principi.* Milano. 1806. Cap. 40. p. 156.

[7] Puccinelli Placido. *Nobiltà del Notaio.* Milano. Malevolti. 1654. p. 276.

essere stato figlio di un certo *Pietro Martino Spanzotto, Cancelliere delle Fortificazioni.* Il Negri da queste coincidenze di nome di data e di professione, trae la conclusione, che questo Giovanni Ambrogio fosse un altro figlio di Martino, e che, appunto, come Pier Antonio fu attratto a Roma così esso fu attirato a Milano per esercitarvi la professione di Legale; ma non è chiaro però il perchè del nome addizionale di Pietro, e del titolo di *Cancelliere di Fortificazioni.*

Ritornando allo stesso Martino, si trova che nell' 11 Agosto 1491, dieci anni dopo la sua prima apparizione negli Archivi Vercellesi, egli prese in affitto (1) da Giovanni Bartolomeo di Confienza una casa, che comprendeva una bottega, un salotto, due camere da letto, ed una cantina, accanto a S. Maria Maggiore in Vercelli, per la durata di quattro anni, od anche cinque, *se così piacesse a Maestro Martino,* per un canone annuo di 20 fiorini milanesi. Così egli era divenuto vicinante di Giacomo Bazzi, il figliuolo del quale era stato l' anno innanzi allogato come apprendista presso di lui.

La pittura ordinata da Niccolò Ajazza, a cui abbiamo accennato più sopra, quantunque non ancora compiuta nel 1492, allorquando il pittore (2) rilasciava ricevuta della somma dovutagli in pagamento per l' opera sua, era in corso di esecuzione durante questo periodo.

Nel 7 Maggio 1494 (3), la moglie di Martino, *Costantina,* figlia di Antonio Pianta, Nobile di Lauriano nel Distretto di Chivasso, si trova che nominò certi procuratori, comprendendovi suo marito, e suo cognato, Francesco Spanzotto, perchè agissero per lei in una vertenza giudiziaria con un parente, Niccolò Pianta; forse (nota il Conte di Vesme) in connessione con un legato di 100 fiorini, a cui essa aveva

(1) *Archivio Civico di Vercelli.* 11 Agosto 1491. Guidetto di Pellipariis. p. 5. not. 13. fol. 346. COLOMBO. *Op. cit.,* p. 392, il quale legge *canepa* dove il BAUDI DI VESME (*Op. cit.,*) legge *canova.*

(2) *Archivio* detto. 11 Gennaio 1492. Antonio de Pessinis. Not. 3. fol. 3.

(3) *Archivio* detto. 7 Maggio 1494. Agostino Ghislarengo. G. Pro. 5. fol. 155.

diritto in sequela del testamento di suo zio, Spagnolio Pianta, intorno al quale affare esistono parecchi documenti. Ma molto tempo dopo di ciò si apprende che, il suo affitto essendo spirato, Maestro Martino ritornò a Casale, ed abbandonò il suo domicilio in Vercelli: perchè si legge che, nel 24 Decembre 1498 (1), egli scelse quattro procuratori ad agire per lui in certi affari col Cavaliere Giov. Ant. di Marino. Il Cav. Negri suppone un altro motivo per il ritorno di Spanzotto alla sua patria, cioè il ravvivamento dell'Arte in quella città, sotto i Paleologi (Guglielmo VII e Bonifazio V) Marchesi di Monferrato, durante il governo dei quali, anche Casale divenne sede di un Vescovado. Ciò valse ad attirarvi molti artisti, forestieri ed indigeni, e senza dubbio Maestro Martino fu ben contento di ritornare nella sua antica dimora. Nel 3 Luglio 1511 e nel 4 Febbraio e 12 Agosto 1512 si trova il pittore che agisce come padrino per certi fanciulli; e siccome questa è precisamente l' epoca nella quale Defendente Deferrari fece la sua prima comparsa in Casale, proveniente dalla Provincia di Chivasso, dove anche Lauriano, luogo di nascita della moglie di Martino, è situato, così il Conte di Vesme accampa la tesi assai ragionevole che anche egli fosse allievo di Martino.

Vincenzo Deconti (2) ci informa che il 23 Settembre 1511, Martino Spanzotto ebbe commissione per conto della Città di Casale, di dipingere una *Ancona* per l' altar maggiore della Chiesa di S. Maria di Piazza, ma il documento originale, la Chiesa e la pittura, tutto è sparito.

L' ultima notizia che abbiamo sul conto di questo artista è una ricevuta (3), in data 13 Luglio 1524, per 65 scudi d'oro

(1) Baudi di Vesme. *Op. cit.*

Archivio detto. 21 Decembre 1498. Guglielmo di Lonate. Not. 15 fol. 673.

(2) Vincenzo Deconti. *Notizie de Casale e del Monferrato* etc.. Vol. V. p. 43.

(3) *Archivio del Conte Asinari di Camerano.* Not. Francesco de Bazanis. Trovata dal Barone Vernazza che diede il documento originale alla Libreria della Università di Torino.

pagatigli da Dorotea, vedova di Sigismondo Asinari, per una pittura rappresentante *San Francesco che riceve le Stigmate* eseguita per la Chiesa Francescana di Casale: ma da un atto in data 2 Novembre 1528 (1) in cui Costantina de Spanzotis effettua il trasferimento della sua proprietà a Chivasso, si è indotti a ritenere che Martino debba esser morto, in un' epoca che non si può precisare, ma interposta fra il 13 Giugno 1524 e la data summenzionata, nell' anno 1528.

Le poche pitture tuttora esistenti di questo artista, e finora sconosciute, oppure travisate sotto altra assegnazione, stanno finalmente per essere messe alla luce sotto gli auspici di moderne ricerche. L'unica opera autentica che si conserva nella Pinacoteca Reale di Torino (Stanza II N.° 30ª), fu come si è detto, acquistata dall'autorità preposta a quel Museo. La Vergine, rappresentata da una fanciulla cogitabonda, è raffigurata ad occhi bassi. Vestita con un abito rosso ed un manto verde orlato da una tenue frangia d' oro è seduta sopra un trono con alta spalliera in stile del Rinascimento, e con un basamento sollevato dal suolo da tre piedi rotondi; Al disotto stanno cosparsi fiori di pervinca azzurra. La Madonna ha una espressione veramente dolce e soave; e la sua bella chioma ondulata, spartita su la fronte con semplicità, si distende sulle sue spalle. In grembo a Lei, vestito di un corto giubboncello grigio che gli arriva fino alla cintura, giace il Bambino che tiene in mano un libro di color verde, e fissa in volto la Madre. Un fondo d' oro di foggia convenzionale, combinato con la ricchezza della decorazione profusa sul trono, serve ad accentuare la semplicità dell' aspetto e dell' abbigliamento della Madonna. Il quadro è dipinto in tavola, e l' avanzo di una cornice gotica molto danneggiata, mostra che probabilmente esso formava parte di una specie di poliptico. L' imbasamento dal trono porta queste parole:

---

(1) *Archivio Comunale di Chivasso.* 2 Novembre 1528. Rute 1526. fol. 80.

HO-PUS-JOHIS-MARTINI-CASALEN (1). La composizione, nel suo insieme, spira una grazia ingenua; e la parte più debole è la figura del Santo Bambino, che è mal tratteggiata, con una testa tanto mal fatta, da far supporre una deformità; mentre la sua bella capigliatura ricciuta così scarmigliata com'è, non rassomiglia ad altro che ad una parrucca arruffata.

Un' altra pittura, della Collezione Albertina in Torino (Stanza IV N.° 150), attribuita alla *Antica Scuola Piemontese,* malgrado le abominevoli impronte di recenti restauri, è quasi con certezza della stessa mano. Quì la Madonna è rappresentata da una femmina un po' più attempata, e di un più maestoso atteggiamento. Un manto orlato con un fregio delicato le cuopre la testa, e ne nasconde la chioma. Il Bambino, nudo, eccetto una diafana striscia di mossolina attorno al corpo, sta diritto sul ginocchio della Madre. Quantunque meglio disegnato in questo esempio, la stretta somiglianza col Fanciullo della pittura testè descritta, è rimarchevole. La espressione della Madonna è ugualmente benigna, ma però le palpebre sono rialzate tanto da lasciare scorgere gli occhi. I dettagli, che ricordano quelli della pittura nella Pinacoteca, sono, in tutto e per tutto, più ornati: il trono è più bello; ed è decorato con gruppi di frutta, non vi è fondo di convenzione; ma, assisi in cima alla spalliera del trono, stanno due *putti alati,* con lo stesso tipo di testa un po' grossa, e che suonano strumenti musicali.

Due altre pitture sono attribuite al suo pennello da diverse autorità; e siccome ognuna di esse comprende punti speciali d' interesse, così procederò a descriverle separatamente.

Antonio Bosio (2), e seguendo le orme di lui, il Conte di

(1) Questo parrebbe indicare che egli portasse anche il nome di Giovanni.

(2) Bosio. C. T. Antonio *Memorie Storico-religiose e di Belle Arti del Duomo e delle altre Chiese di Chieri.* Torino. Collegio degli Artigianelli. 1885. p. 133.

Vesme (1), ricordano l' esistenza, e descrivono completamente una pittura in parecchi scompartimenti, contenente, *inter alia,* ritratti di diversi membri della famiglia Tana, Signori di Santena, e che era stata da essi collocata nella loro cappella nella Chiesa della Madonna delle Grazie in Chieri. Questa pittura fu trasferita, verso l' anno 1536, nella Chiesa di S. Agostino della stessa città; e per la demolizione di questa Chiesa, avvenuta nei primi del secolo XIX, il destino di quella pittura è rimasto avvolto nell' incertezza.

In una iscrizione sul monumento della famiglia Tana, situato in questa cappella, iscrizione che fu copiata dal Bosio (2), traendola da un ragguaglio M.S del Padre Verani (che morì nel 1803), dopo un elenco assai lungo della famiglia stessa (cioè il fondatore della Cappella ed i suoi quattro figli) si legge quanto segue: *Qui hanc tabulam ipsorum impensa per Joannem Martinum Simazotum (sic) alias de Capanigo 1488 ad laudem omnipotentis Dei inviolateque Marie Virginis dedicarunt.* Il Conte di Vesme rileva che questo *Simazotto de Capanigo,* non è un artista diverso, come molti dei più antichi scrittori hanno immaginato; ma quel nome non è che una erronea inversione di *Spanzotto de Capanigo.* Ambedue quegli scrittori sono d' accordo nell' osservare che, mentre si ignora la sorte toccata alla pittura di S. Agostino, esiste tuttora nel Battistero ottagonale del Duomo di Chieri un poliptico votivo, dedicato, come può vedersi dalla iscrizione, alla memoria del loro fratello, da Ludovico e Tomeno Tana: *pro uno legato facto de quondam suo fratello Mastro cavaliero Jerosolimitano frate morto in Rodo anno 1503* (3). La pittura consta di sei scompartimenti, con le figure

(1) Baudi di Vesme. *Op. cit.*

(2) Bosio, C. T. Antonio. *Op. cit.*

(3) Baron Francesco Gamba. *Abbadia di S. Antonio di Ranverso e Defendente Deferrari da Chivasso.* Torino. G. B. Paravia e Comp. 1876. p. 40.

Le iscrizioni corrono come appresso. Nello scompartimento di sinistra: - Questa Anchona è stata facta fare per li Nobili ac Generosi Domino Ludovico et Philomeno a Tanis et condominis

distribuite in due ripiani, oltre una predella. Nel centro, la *Natività con i SS. Giovan Battista e Tommaso;* e al di sopra *la Madonna ed il Bambino,* fiancheggiati dai *SS. Girolamo e Michele.* La predella presenta una figura di *Cristo (Salvator Mundi)* con i suoi *Dodici Apostoli,* sei per ciascun lato. Il Barone Gamba, attribuisce questa pittura a Defendente Deferrari, ma certe caratteristiche, segnatamente il modo col quale sono trattati la Madonna ed il Bambino nello scompartimento centrale del ripiano superiore, ricordano spiccatamente la maniera di Martino Spanzotto. Se a ciò, come suggerisce il Conte di Vesme [1], si aggiunga la testimonianza della data della iscrizione surriferita, e la morte gloriosa di Tomaso per le ferite riportate combattendo contro i Turchi, allora il valora della prova favorisce senza dubbio la presunzione che, se non precisamente lavoro dello stesso Martino Spanzotto, la pittura debba per lo meno essere uscita dalla sua *bottega.*

L'altra pittura nella Chiesa di S. Antonio in Casale Monferrato, è sciupata in malo modo dal fumo e dai buchi di chiodi. Essa è appesa nella Cappella della Famiglia Callori Pico (ora appartenente al Marchese Massel): ed è, anche essa un poliptico a sei divisioni; con un soggetto centrale fiancheggiato ai lati da due scompartimenti di misura ineguale, ed una predella; tutti di pregio assai differente. La compo-

---

SANTINAE PRO UNO LEGATO FACTO DE QUODAM SUO FRATELLO MAESTRO CAVALIERO JEROSOLIMITANO FRATE THOMASO MORTO IN RODO.

data del poliptico (1408)

Nello scompartimento a destra: - COMANDATO PER LO REVERENDISSIMO GRANDE MAESTRO IM RODO CAN GALEE QTRA TURCHI IN DEFENSIONE DE LA FEDE CATHOLICA CON ALTRI MOLTI CAVALIERI CHE RESTARONO CON MOLTISSIMO HONORE DE LA REVERENDISSIMA RELIGIONE CON UNA GRANDISSINA VITTORIA CON GRANDISSIMO HONORE. In forza di queste iscrizioni quello scrittore vorrebbe dare la data *1503* per quella dell'esecuzione della pittura, ma il Colonnello ANGELUCCI (*Sull' esposizione d'Arte Antica.* Torino. 1880), con assai più di ragione la ritiene semplicemente come la data della morte di Tomaso.

[1] BAUDI DI VESME. *Op. cit.*

sizione principale e, per molti aspetti rimarchevole; prima di tutto, e sopra tutto, in riguardo al soggetto, estremamente raro da questa parte delle Alpi (1): cioè la *Genealogia della Madonna.* L'aula, ornata in stile del Rinascimento, forma una incastonatura molto appropriata per i seguenti personaggi. Nel centro si vede *S. Anna,* in figura di donna attempata, in bianco velo, che tiene nella mano sinistra un libro aperto; mentre con la destra sorregge la *Madonna* che sta seduta sul ginocchio destro della Madre. Il bambino nudo, tranne una fascia di tenue mossolina avvolta attorno ai lombi, sta sul ginocchio sinistro della Vergine. Con la mano diritta esso si avvinghia alla madre, mentre con la mancina sfoglia le pagine del libro tenuto dalla nonna. Attorno a questo gruppo, ed a tergo di esso, sei uomini vestiti all' orientale, e disposti in diversi atteggiamenti, rappresentano respettivamente *Gioracchino, Cleofa e Salome,* cioè i tre mariti che la tradizione assegna successivamente a Sant' Anna: e *Giuseppe, Orfeo* (sic, cioè *Alfeo)* e *Zebedeo,* mariti delle sue tre figlie, tutte e tre denominate *Maria.* Assise su i gradini, sotto il gruppo testè menzionato, stanno le altre due *Marie: Maria Zebedeo* con i suoi due figli, *Giacomo Maggiore,* e *Giovanni Evangelista:* e *Maria Alfeo,* con i suoi quattro figli *Giacomo Minore, Giuseppe Giusto, Simone,* e *Taddeo.* Lo spazio, a piè dello scompartimento centrale, è riempito da un nastro che porta la iscrizione seguente:

Anna solet dici tres concepisse Marias
quas genuere viri. Joachni, Cleophas Solome
Has duxere viri Joseph Orpheus et Zebedeus:
prima parit X. P. M.; Jacobi secunda minorem
et Joseph iustum peperit et Simone Juda
Tertia majorem Jacobum genuit atque Joannem.

La pittura ha molto bisogno di restauro, ma il colorito è gradevole, ed i punti che fanno risalto, le aureole, e le

(1) A me è riuscito di scuoprire soltanto cinque esempi *Italiani* di questo soggetto, che pure è assai comune nell' Arte dell' Europa Settentrionale.

orlature delle vesti, sono in oro. Due dei figliuoli di Maria d' Alfeo, che seggono, uno per parte, sulle sue ginocchia, sono nudi; ed il piccolo S. Giovanni Evangelista porta soltanto una leggiera camicia bianca; mentre tutti gli altri fanciulli sono completamente vestiti. È una caratteristica in sommo grado notabile, che il serpeggiamento dell' orlatura dorata nella decorazione, segue per l' appunto quelle linee che l' andamento del lavoro avrebbe create, se la composizione fosse stata riprodotta su vetro dipinto. I punti più rimarchevoli, e che mi azzardo a ritenere anco più interessanti, sono però i *due fanciulli nel centro, e la testa di Maria Zebedeo.* Tutte e tre queste figure sono molto più accuratamente disegnate; sono con maggior disinvoltura e più graziosamente atteggiate; ed hanno una impronta di distinzione e di verità più accentuata di qualunque altra delle rimanenti figure: e mentre la testa di Maria Zebedeo rammenta la scuola di Leonardo, i due fanciulli portano impressa una *rassomiglianza spiccatissima* con quelli della bella « *Charitas* » del Bazzi, esistente nella Reale Galleria di Pittura in Berlino (N.° 109). Il Canonico Deconti [1], attribuendo il lavoro a Pietro Spanzotto, assegna l' anno 1500 come data della sua esecuzione; ma, come si è già detto, le date del degno Canonico sono una immaginaria fantasticheria. Una libertà non indiscreta di congettura è però necessaria se si ricorda che lo Spanzotto sembrerebbe fosse ritornato a Casale verso il 1496, allo spirare dell' affitto della sua casa in Vercelli, mentre la convenzione col Bazzi *non spirava che al Decembre 1497.* Non è quindi ingiustificato il sospetto che questa sia una pittura nella quale parecchi abbiano collaborato colla mente e colla mano; e che in quei fanciulli, e nella testa di Maria Zebedeo, si possa forse discernere *la mano del giovane allievo,* il cui alunnato stava appunto allora per raggiungere il suo termine [2]. Gli scompartimenti laterali richiedono

[1] DECONTI. *Op. cit.*

[2] In questo mio modo di vedere sono appoggiato dal Cav. Negri; quantunque il Conte di Vesme, ho sentito dire, che tenga piuttosto

poche osservazioni. I più bassi contengono *S. Antonio Abate* e *S. Francesco.* L' ultimo dei quali è un lavoro veramente inferiore, dipinto in una maniera affatto differente, ed è verosimilmente una intrusione posteriore intesa a rimpiazzare un originale danneggiato o distrutto. Gli scompartimenti superiori, con la *Vergine* e *l' Arcangelo Gabriele,* rivelano ambedue, - la Madonna specialmente -, traccie distinte della maniera dello stesso Martino, quale si conosce nel suo unico lavoro assolutamente autentico. La predella di sotto comprende tre piccoli tondi scarso di merito, che rappresentano respettivamente l'*Ecce Homo, la Vergine Gloriosa* e *l'Arcangelo Michele.* Tutta l' opera è metri 2,20 alta e metri 1,60 larga, e spogliata della sua cornice originaria le varie parti sono ora divise soltanto da una logora intelaiatura Il Cav. Negri [1] attribuisce a Martino Spanzotto anche due lunette, - avanzi di una quantità di finestre dipinte e distrutte da un uragano sul finire del secolo decimottavo -, che erano una volta nella Sagrestia della Chiesa principale del Santuario di Crea, vicino a Casale, e che si crede vi sieno conservate tuttora. Esse rappresentano *l'Annunziazione,* e, tutto considerato, non mi pare che questo diligente studioso proponga una tesi irragionevole, supponendo che esse sieno fattura dello sconosciuto « *pittore sul vetro* ».

Anche un' altra pittura, di cui questo stesso gentiluomo mi ha cortesemente fornita una fotografia, può essere con verosimiglianza scaturita dalla medesima sorgente: ed è una *Pietà*, che faceva parte di un poliptico molto ritoccato, ed esistente nella Chiesa del Gesù a Casale. Essa ha molte delle stesse caratteristiche, e gli angeli hanno le medesime teste grosse.

Chi fosse il precettore di Maestro Martino non si sa; ma

---

che sia opera di Pietro Spanzotto. Ma, anzichè questo Pietro, è molto più probabile che invece, il figliuolo suo, fosse uno degli allievi e coadiutori del padre, e che ciò desse facilmente origine a questa tradizione.

[1] Negri Francesco. *Op. cit.,* p. 14.

è chiaro che il suo addestramento nelle tradizioni dell'« *Arte* » della pittura, come era intesa a quell'epoca, e forse trasmessegli attraverso alle Alpi dalla Europa settentrionale, fu perfetto e completo; ed è inoltre probabilissimo che lo portasse a Vercelli il desiderio di profittare dell' insegnamento e dell' esempio dei maestri di quella florida scuola.

Ed è un fatto degno di nota che quella piccola città abbia allora attirati tanti artisti di merito; imperocchè la Scuola Vercelliana era nel più intimo contatto con quelle di Lombardia e di Venezia, come è dimostrato fino all'evidenza dai molti pittori di queste parti che lavorarono tanto in Vercelli quanto in Casale. Che l'influenza di Martino su i suoi allievi fosse ben marcata, è più che provato dalla stretta affinità, già osservata dal Sig. Berenson, fra il Bazzi e Defendente Deferrari; due artisti, le finalità e le opere dei quali, appariscono, anche a prima vista, tanto differenti. L' affinità è più facile ad essere sentita che definita; ma la dignitosa semplicità così caratteristica delle sue Madonne di Torino si ravvisa forse in qualcuna delle più placide e miti teste femminili del Bazzi. Qualunque possano essere state le incoerenze e le deficenze artistiche dell'allievo negli anni posteriori, il suo gusto ed il suo occhio erano stati chiaramente e correttamente educati fino dal principio, ed egli ha un gran debito di riconoscenza con Maestro Spanzotto, per avere sviluppato in lui quel sentimento intenso del bello, che è rimasto così vigorosamente impresso in tutte le opere sue (1). La po-

(1) Vorrei qui richiamare l' attenzione sopra una osservazione fatta di recente da uno egregio scrittore (PIETRO ROSSI. *Il Sodoma nell' Arte Senese.* Estratto dal Bullettino Senese di Storia patria. Anno X. Fasc III. Siena. 1903. p. 7.) Egli asserisce che il Bazzi fu « educato per lunghi anni da un Maestro Lombardo della scuola di Foppa ». Ora non è dimostrato affatto che lo stesso Martino Spanzotto abbia mai appartenuto *alla scuola di Foppa;* ma siccome il Morelli avverte (nell' opera *I Maestri Italiani nelle Gallerie Germaniche.* G. Bell e figlio. 1888. pp. 411-412. nota 2) Gian Giacomo di Alladio comunemente conosciuto come Macrino d' Alba, ben noto allievo di Vincenzo Foppa fu, a lavorare per lungo tratto di tempo in Vercelli durante

derosa influenza di Leonardo fu anche essa senza dubbio sentita nell'ambiente del centro artistico di Vercelli, e potrebbe anche essere che i suoi disegni avessero raggiunta questa città, ma è affatto incerto se il Bazzi sia realmente stato scolare del Da Vinci. Si sa che l' esempio del grande Fiorentino impressionò fortemente il lavoro di artisti come Bernardino Luini, il quale di sicuro non andò mai a scuola da lui; e può quindi essere avvenuto lo stesso per il giovane Bazzi. Giusto appunto come egli medesimo pochi anni dopo si tirò addosso le rampogne del Vasari, col mettersi a far copie dei lavori del più grande fra i Maestri Senesi, Giacomo della Quercia, così può anche avere in precedenza lavorato a copiare le opere del genio più cospicuo e vegetale del tempo suo. Malgrado però l'asserzione del Marchese d'Azeglio che « *i vari di lui dipinti a olio e a fresco, che adornano i tempii ed i palazzi della Provincia Vercellese, danno l'ultimo compimento alla dimostrazione, provando essere già giunto questo pittore a maturità d'ingegno quando conducevasi a Siena* » (1) non rimangono traccie incontestabili dell'opera di lui nella sua città natia. È stato supposto (2) che la volta del salone a pian terreno del vecchio Palazzo Tizzoni, dietro a San Giuliano a Vercelli, (dove è ora il piccolo ma fiorentissimo Istituto di Belle Arti), possa essere attribuita al suo pennello; ma questa supposizione è contradetta, tanto dalla inferiorità del lavoro, quanto dall' impronta di un'epoca posteriore impressa in modo non equivoco sull' opera in questione. Tutto quel

l'ultima decade del secolo quindicesimo, così indiscutibilmente questo artista lasciò nei pittori di quelle scuole alcune impronte caratteristiche dell' insegnamento del suo maestro; fra le quali una delle più notabili è il baldacchino a festoni tanto frequentemente usato dal Bazzi, ed ancor più dai *Vercellesi posteriori.*

(1) Marchese Roberto d' Azeglio. *La R. Galleria di Torino Illustrata.* Vol. IV.

(2) Conte Carlo Emanuele Arborio Mella. *Allocuzione.* (Nella solenne prima distribuzione dei premi agli alunni della scuola gratuita di disegno nella sala del Palazzo Civico di Vercelli li 8 Novembre 1842. Vercelli. Tip. Ceretti. p. 28).

che si sa è che, dopo la morte di suo padre, nel 1497, il Bazzi lasciò la città della sua nascita, e non si hanno prove che egli vi sia ritornato, neppure quando, come sarebbe probabile, egli rivisitò la Lombardia, fra il 1518 ed il 1521. Si sa però che egli venne a Siena sotto gli auspici dello Spannocchi, con uno stile suo proprio già ben determinato, che lo mise subito in grado di trovare occupazione, e di raggiungere rapidamente una reputazione considerevole per un artista tanto giovane.

Siena.

ROBERT H. HOBART CUST.

SANO DI PIETRO

E

Messer CIONE DI RAVI, Conte di Lattaia

(1470-1473)

Le notizie che intendo dare nelle seguenti pagine, si trovano in un libro di Ricordi, di Cione di Ravi, Conte di Lattaia, nato nel 1418, e morto non prima dell' anno 1500.

È un volume singolare, e singolare è il luogo dove mi fu dato di trovarlo, nel 1896, quando, per l' amicizia del Segretario generale, Narciso Mengozzi, fui ammesso all' Archivio del Monte dei Paschi. Appunto tra i libri, sequestrati ai debitori, trovammo ancora questo modesto, e, nella stessa sua modestia, grazioso codicetto. Certo, ove non andasse congiunto con tal fatto il ricordo della fortuna avversa d' una grande e potente famiglia del Rinascimento senese, in nessun luogo meglio che al Monte starebbe il nostro « *Libricciuolo de la vendita del Pasco* » (così esso stesso si chiama, sulla coperta di carta pecora, ruvida e sgualcita). A vederlo, sembrerebbe uno dei soliti libretti colonici dei nostri contadini, colla sua rimboccatura, da abbottonarsi alla stringa di pelle, fissata sul dorso del libro. Ma il nome ed i caratteri di Cione di Urbano da Ravi gli danno maggior nobiltà e più alto significato. — È un volumetto di una sessantina di fogli cartacei, in 8.°, numerati ab antiquo: cioè da 1-39; e poi di nuovo da 2 a 18: e queste due numerazioni hanno la loro buona ragione d' essere, come vedremo tosto. Solo bisogna osservare (per rendere in qualche modo completa la descrizione del codice), che nella prima parte sono scritti i soli primi 29

fogli, quei dal 30 al 35 sono strappati, gli altri dal 36 al 39 sono in bianco. Seguivano pure altri 6 fogli in questo quaderno, anch' essi mancanti, che così calcolerei aver avuto esattamente 45 fogli. La seconda parte potrebbe essere benissimo stata scritta e numerata a parte, e congiunta solo in seguito colla prima, della quale forma una specie di aggiunta retrospettiva, e di complemento storico. Anche questa seconda parte è rovinata in fine, essendo strappati in malo modo i fogli 19 a 23: dei quali rimangono solo miseri brani. Noterò infine, che M. Cione si servì pure della copertina del suo *libricciuolo* per farci, in diversi tempi, varie note: vale a dire nel 1467, il 18 marzo, ove notò un certo affare di cacio pecorino, che montava a c. lire all' anno; poi nel 1472, il 18 d' agosto, ove ricordò una cena col Tartaglia ed altri; in fine nel 1473, ove appuntò la stima di un vezzo di perle, che aveva comprato per sua figlia Cassandra, moglie di Antonio di Credi.

Come si vede dalla sola copertina, il Libro del Pasco di Cione da Ravi è più che altro un Libro di Ricordi. Ma la intenzione di chi lo scrisse, a tutta prima era semplicemente quella di notarci l' entrata e l' uscita de' pascoli di Ravi, che aveva venduto precisamente nel 1468 a un tale Mariano di Paparino da Crespole, per il prezzo di 950 ducati. Continuò egli, con buona pazienza, a fare i suoi conti, fino al 1473: e per quanto i ricordi personali inseriti in questa prima parte siano già parecchi e di alto interesse storico, pure si può dire che fino a questo punto sia un vero e proprio libro di conti e di amministrazione, che fa onore al suo proprietario e ci dà l' idea che curasse assai bene i suoi affari.

Se non che, intorno al 1473, complicazioni e liti con i Malavolti, con il Comune di Siena, e cogli stessi suoi *fedeli*, costrinsero M. Cione a riandare un po' la storia dei suoi pascoli, ed a rivedere i suoi titoli di possesso. A questo scopo egli deve avere frugato nelle carte antiche di casa sua: ove trovò altri libri di Ricordi, che risalivano fino al 1390. Con la scrupolosa attenzione dell' annalista estrasse, quasi anno

per anno, tutto ciò che interessava i fatti suoi particolari, lasciandoci così, sullo sfondo di un conteggio di pascoli, la imagine palpitante della sua vita.

***

Il nome di Cione d' Urbano da Ravi non è del tutto ignoto agli storici senesi. I Conti di Lattaia furono famiglia illustre, e benchè taluno dei loro Libri d' amministrazione sia finito al Monte dei Paschi, pure credo che meriterebbero una ricerca genealogica più di qualche famiglia esistente, ma che di antico ha appena il nome. Non intendo d' insistere sul contributo che il nostro codicetto porterà a questa ricerca familiare: anzi non ne faccio caso. Lascio invece la parola a Cione stesso, più che contento se sarò riuscito a rilevare la figura di costui, con tutti i suoi difetti e le sue virtù. Egli, avventuroso e valente uomo, fu travolto da un destino avverso e dalle mutate condizioni dei tempi, e forse anche dalle insidie dei sedicenti amici. È una figura strana e complessa; vero uomo del Rinascimento, il quale riunisce in sè le tendenze più disparate, fondendole in un insieme che ogni tanto ti fa sorridere di compiacimento, e talvolta di ammirazione. La perfidia dei Malavolti; la sua prodigalità di gran signore; la posizione stessa di Ravi; l' irrequietezza e la smania di litigare, che sono caratteri tutti personali di Cione, lo precipitarono; ed ecco, raccontata da lui stesso, in poche parole, ma degne del bel secolo della lingua, la sua avventurosa vita.

***

Il ricordo più remoto al quale risale M. Cione è quello di Madonna Gemma, già donna di suo nonno paterno Cione, Conte di Lattaia. Viveva sullo scorcio del Trecento, ed i suoi libri arrivavano fino al 1433, anno della sua morte. Doveva essere valente e coraggiosa donna. Sopravissuta al marito, resse la casa in frangenti terribili, e fece nel 1404 i patti col Comune di Siena, che dovevano liberare Ravi dalle mani dei Malavolti. Sino dal 1390 Orlando Malavolti aveva tolto Ravi

ai Lattaia: e M.ª Gemma era stata costretta di consegnare a lui ed alle sue soldatesche un' infinità di cose, anche minute, delle quali teneva, da buona massaia, conto esatto nei suoi libri. Il nipote notò, dal 1390 e dagli anni susseguenti, le vettovaglie ed il bestiame, e grano, e biancheria di molto valore, il tutto messo a debito di Orlando Malavolti. E siccome siamo in pieno Rinascimento, non dobbiamo offenderci di vedere consegnare, nel 1433, a Bernardo, uno dei figli di M. Orlando Malavolti, assieme con « *uno paio di tovaglie belle con 3 righe, e con un paio di bufali* », anche « *uno Dante in carta pecora chiosato* ». Non fu l'unico esemplare del poeta che possedesse il Conte di Lattaia. Il 9 Novembre 1470 egli pagò non meno di lire 4 e sol. 10 « *a Bartolomeo di Antonio di Radda, per uno Dante, comperai da lui* ». — Sono questi cenni d' un' alta civiltà che danno il sapore particolare al libro; il quale, mentre sembra il libro colonico d' un vergaro di Maremma, in sostanza è il Memoriale di un gentiluomo del Rinascimento senese.

Il destino pare avesse accordato una gran parte nella vita di questa famiglia alle donne, precipitando così la sua fine. Aveva lasciato M. Cione, il vecchio, due figli, Iacomo ed Urbano. Costoro sposarono due sorelle, Madonna Lucretia e M. Lodovica: e pare nello stesso tempo: cioè nel Luglio 1408. Non trovo detto di che stirpe fossero: nè sarà facile saperlo. M. Lucretia morì senza figliuoli, sopravivente Iacomo suo marito, Urbano e Madonna Lodovica. Dieci anni dopo le nozze, nel Maggio 1418, nacque a costoro Cione, l'autore del nostro libro. Egli nacque postumo, perchè il padre, Urbano, era morto da poco; e così rimase orfano, in culla, *di nove mesi*. Fatto sta che anche Iacomo, il zio paterno che stava, sino dal 1415, a Bologna, col Cardinale di San Marcello, governatore, morì nel Settembre 1419, lasciando eredi universali la madre e l' avola di Cione. E così costui si trovò abbandonato in mano a queste due donne, che lo governarono da sole fino al 9.° anno di età. Allora morì anche M. Lodovica sua madre; e fu nel 1427. Ma i tutori bravamente difesero i diritti del pupillo. Il quale, stendendo

questi suoi ricordi, trovò tra le altre scritture dei suoi tutori, anche *una lettera al Comune di Ravi, amaestrandoli a riguardare il Pasco e gli altri beni del pupillo et pagar le cose dovute et portarsi bene verso del pupillo et de la vedova et farli riguardare.* E così, in mezzo e quasi nel principio della sua vita, risorge questo perenne motivo del pascolo, principale e forse unica ricchezza rimasta alla famiglia.

La sua vita di soldato la cominciò a 16 anni: « *Giovanni Malavolti,* così dice esso a c. 10, *1434 d' Aprile venne a Gavorrano da la guerra di Roma; volse menammi al soldo in Lombardia. A Bernardo non parve, con buone ragioni. Fu rotto e preso in quello Agosto, menato prigione a Milano nella Rocca di Passignana* ». Egli con queste considerazioni postume - perchè fatte più di cinquant' anni dopo l' accaduto - quasi si compiace delle cose avverse successe ai Malavolti, e nelle quali vede una vendetta dei torti personali fatti a lui. — Appena maggiorenne, con ventun' anni, egli riuscì a farsi confermare i patti, fatti nel 1404 a M. Gemma dal Comune di Siena. Per dare un' idea del come filano i Ricordi, ne trascrivo la pagina, che abbraccia gli anni dal 1434 al 1440.

1434. M. Gemma morì d' Agosto 1434.
1434. Rosso di Bartolo da Gavorano comperò il pasco da Cione
1435. il verno 1434 per tre anni, finendo d' Aprile 1437, ed a
1436. lui pagò. Ne' detti tempi si fidò più del bestiame et pecore pistolesi. Appare libro L a f. 3. fior. LXX.
1437. Francesco di Bernardo, chiamato la Vecchia di Vallismozza di Reggiano, et compagni, comperarono il pasco da Cione ell' anno 1437 per fior. (!) et a lui pagarono. Appare al libro L. a f. 10 fior. XXVIII.
1438. Iacomo di Cecco morì; del quale mi venne fior. 800. Appare quello che n' ebbe M. Niccolò, a libro L. a f. 20.
1438. Bartholomeo di Giacoppo Petrucci comperò il Pasco da Cione ell' anno 1438, per f. p. XXX, e a lui pagò. Appare al libro L. a f. 35.
1438. Meio del Chioccia da Pistoia vi tenne le pecore per fior. 30 fior. XXXV (sic!)
1439. E' capitoli col Comune di Siena furono confirmati a Cione in quest' anno l' aprile 1439.

1449. Parigi di Fiorenzuola comprò il pasco da Cione ell' anno 1439, apare a libro L. a f. 5. et a lui pagò fior. XLIIII°.
1440. Niccolò Piccinino fu rotto el dì San Piero.
1440. Baldaccio d' Anghiari, capitano di fanti, prese Suvareto et misselo al sacco a dì primo di Luglio 1440. Fece guerra al Signor di Piombino in fino al Gennaio. El Signor di Piombino, Messer Iacomo, morì di Dicembre.

Ecco un esempio di quel che sono in realtà i ricordi di M. Cione. È una miscela delle più strane, dalla quale è difficile cavare il costrutto.

Quel che si vede chiaramente si è che gli anni dal 1434 fino al 1460, gli anni della verde età, passarono per Cione agitati, in mezzo alle guerre ed agli sconvolgimenti politici. I nomi di Baldaccio d' Anghiari, di Niccolò Piccinini tornano spesso nei ricordi di questi tempi. Nel 1447 egli andò a Roma, e fu onorato di varie ambasciate. Vide e giudicò il convegno dei Principi a San Galgano, e la parte avuta da Giovanni Malavolti e dal Conte Fazio. Nel 1455 ebbe una ferita di lancia, che gli lasciò un lungo strascico di sofferenze. Papa Pio II, s' interessò delle sorti di Ravi, e della lite coi Malavolti, che persino un lodo di Mariano Sozzini, nel 1460, non aveva potuto dirimere. Iacomo, Conte d' Elci, e Piero de' Medici compaiono quivi tra le figure secondarie delle sue memorie. Pur tuttavia, queste - giova ripeterlo - non sono, che una revisione di conti antichi, allo scopo di stabilire i crediti in danaro, e forse anche i diritti di vendetta contro Orlando Malavolti, ed i suoi figli. Non prima del 1473 egli raccolse queste memorie; e vi si ravvisa già la mano tremante del vecchio. È insomma, in piccolo, un *Memoriale delle offese,* come l' aveva, sino dal Dugento, istituito il Comune di Siena stesso: - modello, anche negli odî, ai suoi cittadini: ove non si voglia dire, che l' odio privato si era trasfuso e giganteggiava nello stesso ente politico.

Ma in mezzo al rumore delle guerre, in mezzo alla voce dei vergari ed al belare delle mandrie, in mezzo allo stridio iroso degli interessi e degli odî quotidiani, in questo libro di Ricordi si leva alta una nota perenne: ed è quella del-

l' Arte, che dà alle manifestazioni della vita senese la loro particolare e caratteristica impronta.

Vari sono gli artisti che lavorarono per M. Cione di Ravi, e non dei meno noti. — Per i gioielli pare si servisse a preferenza di artisti genovesi. A dì 19 Aprile 1471 egli notò una spesa di « *fiorini venticinque d' oro larghi et mezzo, i quali sono per uno gioiello, ciò è balascio con sei perle d' intorno, legati in oro ; comperai per Casandra, mia figliuola, per mezzo d' Antonio Mazza da Genova, gioielliere . . . fiorini 25 lire 2 sol. 16.*

E così pure a dì 6 di Giugno: *uno fiorino . . . a Raffaello et Polo da Genova, orafi, per uno anello, donai a Petra, sposa di Martino . . . fiorini 1.*

Il 13 Gennaio 1471 registrò: « *uno ducato per me a Antonio Mazza da Genova, gioielliere, per una calcedonia all' arme mia, per uno anello* ».

Egli era uomo splendido, spendereccio, e si compiaceva molto degli oggetti di lusso ; anche da tavola. A dì 3 Settembre 1470, i Turamini, suoi banchieri, pagarono per lui « *a Moysè Giudeo, per uno nappo d' ariento, comperai, lire xxxv., pesò oncie 7 $^1/_2$ . . . . fiorini 4, lire 2, sol. 2* ». Pochi giorni prima, il 31 di Luglio, egli potè investire « *fiorini xxx larghi, de quali riscossi pegni dal Giudeo per Antonio Credi* ». A dì 7 di Settembre comprò un altro anello d' oro, questa volta più modesto, - costò L. 5 soltanto ! - « *mandai a donare a Lixa, mia figliana (!), figliuola di Nardo da la Rocca Tederighi* ». E su questa e le seguenti pagine troviamo pure segnate forti somme, spese per l' acquisto di stoffe preziose, *damaschino nero col fiore,* venuto da Firenze, *broccati, panno verde vivo francesco,* e simili. Queste, e la *tela di renzo ;* il *lino viterbese ;* il *pirpignano bianco nella testa, fino ;* il *panno pavonazzo fino francesco;* il *panno bigio alla fiandresca;* il *guarnello,* e simili, erano senza alcun dubbio per Cassandra e Caterina, sue figlie, che amava d' un amore sviscerato. A Cassandra aveva donato anche quel vezzo di *180 perle maltonde,* di cui già facemmo menzione. Pure bello assai doveva essere il *panno per la gonnella per Monna Tarsia,* che fu pagato a

Stefano di Pippo, setaiuolo, il 14 Dicembre 1471, non meno di sette lire e sol. 10 : ovverosia un fiorino, una lira e sol. 18. Non saprei se fossero giustificate le lire cinque, pagate a *Marcuccio, farsettaio,* il 10 d' Ottobre 1472 ; purchè non si trattasse d' un dono interessato, come fu quello di un *paio di calze, donai a Ambrogio da Milano, famiglio del Capitano di Iustitia ;* e delle quali il Vaia, ligrittiere, il dì 7 di Novembre 1472, chiese non meno di 70 soldi. *Giuliano di M.° Pavolo,* legnaiuolo, lavorò per lui, in questi stessi tempi, *una credentiera ; Meio di Nanni* uno *scriptoio* d' abete ; *Pietro di Nicolò, campanaio,* persino (colmo di lusso) *uno scaldaletto.* Infine il 25 di Giugno 1472 spese non meno di 3 fiorini larghi « *per pagare marzapani, per donare, et per altre spese* ». Leggendo tutte queste poste, si comprende più facilmente, come il Libro di Ricordi di Messer Cione, Conte di Lattaia, sia finito al Monte dei Paschi, fra gli oggetti sequestrati ai debitori.

Quel che forse ci farà perdonare al Signore di Ravi la sua prodigalità, si è, che in tutte queste cose egli si mostra sempre e dovunque gran signore, e, più che questo, amante dei suoi, estendendo il suo affetto anche al genero, Antonio di Credi. Inoltre appare che egli fosse credente o per lo meno religioso, che non è precisamente lo stesso. Il che si vede sopratutto nell' incarico che diede a Sano di Pietro, e quindi a Matteo di Giovanni, di un quadro della Madonna per l' altare di Ravi.

La prima notizia che di questo incarico ci perviene è del 19 Settembre 1470. In quel giorno egli pagò « *uno fiorino largo a Maestro Lorenzo di Bartalo, legnaiuolo, et Maestro Sano, dipintore, per la tavola del altare di Ravi* ». È questo dunque l' inizio del lavoro, pel quale il *legnaiuolo* prepara la tavola; e prova allo stesso tempo che M. Sano era presente a Ravi, ed ivi incominciò, anzi forse aveva già iniziata, l' opera sua. Ai 23 di Settembre 1471, il quadro era un bel pezzo avanti : e *M. Sano di Pietro, dipintore,* si ebbe allora « *per la tavola da altare* » due fiorini larghi. Ma le cose andavano per le lunghe. Il 21 d' Ottobre dello stesso anno il

Maestro ricevè un altro fiorino « *per cagione de la tavola da altare* ». In quel mentre, si eseguivano altre opere d'arte per conto di M. Cione. Il 29 Ottobre 1471 diede pure *uno fiorino... a Frate Piero, Sacristano di Sancto Francesco, per uno drappellone* (1) *dipinto*[*vi*] *Sancto Francesco.* Pare però che il quadro per l' altare della Chiesa di Ravi non fosse tutto per conto suo, ed io suppongo, che la spesa toccasse metà a lui, metà al Comune. Così solamente mi spiego le parole d' una posta registrata a f. 16: « *Et a dì 24* (di Dicembre 1471) *libre 20 per me a Maestro Sano, dipintore, resto di libre 48 per la mia metia* (2) *de la tavola da altare per la chiesa di Ravi* ». Questa nota mi sembra insegni due cose: 1.°) che non fosse d' iniziativa di M. Cione soltanto, che si dipinse cotesta tavola; 2.°) che il prezzo dell'opera deve essere stato considerevole, se la *metia,* toccata a lui, ammontava a tanto. Ma in seguito ritorna ancora, e parecchie volte, il ricordo di quest' opera, che nel Dicembre 1471 non era certo finita. Imperocchè, il 16 Settembre dell' anno seguente (1472) è stanziato un altro ducato « *a Maestro Sano, dipintore, per lo quadro di Nostra Donna* », ed altrettanto il 22 Dicembre. La fortuna propizia pare rendesse l' animo del conte in questi anni molto sensibile: il giorno di Natale mandò *uno cero fiorito a la Madonna de le Gratie di Duomo,* che deve essere stato una magnificenza, giacchè gli costò non meno di un fiorino d' oro, riscosso certo con volto lieto da Meio di Nanni, pizzicaiuolo, di felice memoria. Il cero fiorito per altro non bastò a salvare Messer Cione dai suoi creditori. Egli tornò allegramente a spendere, anche dopo essersi persuaso che la lite coi Malavolti finiva male per lui. Continuava pure a dare lavoro a Maestro Sano di Pietro; e siccome questo forse non procedeva con sufficiente sveltezza, (egli aveva allora 65 anni, essendo nato nel 1406), così gli associò un altro pittore, chia-

(1) *Si chiamano drappelloni que pezzi di drappo che s' appicano pendenti intorno al cielo de' baldachini, e anche se ne parano le chiese.* Doc. Arte Senese II, 267; *a dì 2 Luglio 1456 lire 15 .... per dipentura di due drappelloni* ecc.

(2) *Metia* è parola usatissima nel senese, per *metà.*

mato semplicemente *Matteo,* ma che credo non possa essere altro se non *Matteo di Giovanni* (1). Per tenere allegro Maestro Sano, gli pagava pure il vino (2). E così i due maestri lavorarono insieme alla tavola della Madonna: utile avviso ai moderni battezzatori di quadri, ed ai dettatori di nomi. E siccome gli ultimi pagamenti fatti ai due maestri, ed il lodo definitivo, sono del Luglio 1473, così dobbiamo credere che il quadro fosse finito poco prima di questo termine.

Nasce spontanea la domanda se esista ancora a Ravi la tavola da altare di nostra Donna, di Sano di Pietro. Ma le ricerche in proposito furono infruttuose, e sino dal 4 Dicembre 1896 il cortese Sig. Sindaco di Gavorrano, ebbe a significarmi, *che nella chiesa di Ravi non esiste nessuna tavola di Madonna, dipinta da Sano di Pietro.* E nemmeno nell'elenco dei quadri di questo pittore, così mirabilmente completo, del BERENDSON, si menziona questa Madonna, purchè essa non si nasconda tra quelle molte Madonne di Sano, che oggi fanno bella mostra di sè nei grandi Musei della Francia, dell' Inghilterra e della Germania.

Di questo fatto molti si dorranno, e non è difficile che il Libro de' Paschi di M. Cione spinga ad una ricerca del quadro di Sano di Pietro. Il che sarebbe già un bel compenso della non lieve fatica che costò la lettura dei caratteri, piuttosto cattivi, del Conte di Lattaia, a chi scrisse queste pagine. Ma un maggiore e più immediato compenso egli ebbe dal vedere sorgere innanzi ai suoi occhi la bizzarra e malinconica figura di quel gentiluomo di Maremma, armato di tutto punto, e roso dai feroci odî tramandati a lui, per linea di donna, e quindi pieni del più sottil veleno: trascinato all' estrema rovina dal destino, e dalla stessa sua irrequietezza e prodiga-

(1) A f. 22. « *A dì 30 di Genaio uno fiorino largo . . . a Matteo, dipintore, per lo quadro* ». E quindi, nel Luglio 1473 (f. 24): « *ducati cinque larghi per me a Matteo, dipintore, per resto di ducati sei del quadro di nostra donna. Lodò Iacopo d' Agnolo da Firenze* ».

(2) A f. 22: 13 Marzo 1472. « *Lire dieci soldi iii per me a Maestro Sano di Petro, dipintore, per vino . . . . fior. 1 lire 4, sol. ii.*

lità. Nè fu questo compenso il solo che diede al lettore paziente il Memoriale di M. Cione da Ravi. Imperocchè, dalle pagine ingiallite del Libro dei Paschi gli sorrideva ogni tanto il dolce viso della Madonna di Sano di Pietro, come la soleva dipingere questo splendido e valente maestro: offrendo il seno al pargolo divino, simbolo di pace in terra, e di gloria a Dio *in excelsis:* quadro condotto a perfezione, come si conviene ad un miniaturista, dai colori splendenti, e dalle linee decorative, dai panneggiamenti fini, e dalle larghe e fluenti pieghe. Onde quasi mi consolai per non avere potuto rintracciare e vedere coi proprî occhi la tavola dell' altare di Ravi: più che felice d' averla scorta con gli occhi della mente, prima di ogni altro, sulle pagine del Libro de' Paschi di Cione da Ravi, così come era uscita dalle mani del pittore, aiutato in ultimo da un compagno, forse anche più valente di lui, da Matteo di Giovanni, che giustamente è stato dai moderni chiamato uno degli astri più fulgenti dell' antica scuola pittorica senese. Altri cercherà il quadro, e scriverà la vita e disegnerà l' albero dei Conti di Lattaia; a me basta aver visto uno, forse il più forte di loro, pararmisi innanzi, ed additarmi il meglio che di lui rimaneva: una dolce immagine di fede, un viso di Madonna, che dicesse *pace* alle generazioni, quando il rumore degli odî e delle ire, in mezzo alle quali era sorto, fosse spento e dimenticato.

Siena, Primavera 1904.

LODOVICO ZDEKAUER.

L'Opera di due vecchi pittori senesi a Sansepolcro

Nella piccola remota città di Sansepolcro, posta sul confine tra la Toscana e l'Umbria, che vanta l'onore di aver dato la luce a Piero della Francesca, il più forte ed originale dei primi quattrocentisti, vissero e lavorarono pure due celebri pittori della scuola senese: Domenico di Bartolo e Matteo di Giovanni.

Della loro vita e della loro dimora più o meno breve o prolungata in questa città, nulla sappiamo di positivo, rimangono soltanto a ricordo glorioso le due tavole da essi dipinte, per chiese di Sansepolcro.

Sarebbe pure interessante di sapere l'epoca precisa nella quale Domenico di Bartolo, nativo di Asciano in provincia di Siena, venne a dipingere a Sansepolcro, come pure quella della nascita di Matteo di Giovanni, figlio di un merciaio, la cui famiglia era oriunda di questa città.

Ma gli antichi archivi tacciono su quest'ultimo punto importante, per la ragione che i registri degli atti di nascita dalla fine del Trecento a tutta la metà del Quattrocento, furono bruciati in un grande incendio che devastò, in quel tempo, il paesetto e che, forse, avrà avuto origine in una di quelle tanto frequenti guerricciole di fazione delle quali fanno menzione gli antichi storici locali.

È supponibile però che Matteo almeno abbia lavorato in sua prima gioventù nel luogo nativo; ma che, poi, attirato forse dalla fama della allora fiorente scuola di pittura senese, si sia recato, attraverso i monti, fino a Siena, ove già avevano dimora alcuni parenti suoi, ed ivi, ammaliato dall'intensa vita artistica che vi ferveva, vi abbia eletto domicilio

consacrandole l'opera sapiente del suo ingegno più maturo e dell'età virile.

Senonchè l'esordio di Matteo a Siena non fu, a quanto pare, brillantissimo, ed egli, come tanti altri grandi artisti, ebbe, da principio, a sentire il morso del lupo; poichè in un antico documento senese contenente la denunzia dei beni del pittore, lo vediamo supplicare la *Signoria* per essere liberato dalla tassa, « non guadagnando esso nulla e stando ad imparare a le spese della casa di Ser Francesco di Bartolo, notaio, suo zio ».

***

Il quadro attribuito a Domenico di Bartolo, che trovasi nella piccola chiesa di S. Chiara, è un grandioso *Trittico* rappresentante in mezzo la *Resurrezione,* dai lati quattro belle figure di santi, e nella predella varie scene della Passione di Cristo.

Per molti anni, forse secoli, questa bellissima tavola spogliata dalle sue parti laterali e della predella, fu rilegata in una angusta ed oscura cappella. Si deve il suo presente collocamento alle cure solerti dell'illustre Prof. Adolfo Venturi, il quale, di passaggio per Sansepolcro, avendo veduto lo stato deplorevole della pittura, e fatto ricerca dei pezzi sparsi e smarriti, ne ordinò l'immediato restauro, che fu eseguito a perfezione, dal valente restauratore Sig. Fiscali di Pisa.

La composizione di questa tavola è pur sempre arcaica; ma il sentimento vi domina e la riveste di una grazia mistica e di quel fascino speciale ai primitivi artisti senesi.

Circondato di un *mandorlato* convenzionale, a forma ovale, dal fondo celeste cupo, ornato intorno di raggi e di piccole teste d'angeli, il Cristo sorge dalla tomba con gesto maestoso, posando con atto di affermazione il piede sull'orlo del sepolcro, e recando nella destra la bianca bandiera a croce rossa fiammeggiante, simbolica della Redenzione.

Intorno al nudo torso del Cristo, sul quale rosseggia la sacra ferita, è gettato un gran manto color rosa pallido; una aureola di strana forma circonda la sua testa e l'espressione del volto divino è grave e maestosa.



Tavola attribuita a Domenico di Bartolo, conservata nella Chiesa di S. Chiara, Sansepolcro

Intanto, al piede del sepolcro, giacciono, immersi in un profondo sonno letargico, le tre guardie romane; curiose e mozze figure stecchite, affastellate l' una accanto e sopra l' altra, senza troppo riguardo all' anatomia nè alla prospettiva. Ma l' imperfezione di questo particolare è ben compensata dal modo magistrale con cui sono dipinte le quattro grandi figure laterali di santi. Bellissima, in specie, è la Santa Agnese, con ricco manto rosso orlato d' oro, recante in braccia l' agnello tradizionale.

Difatti, tutti i vari colori di queste figure ed anche gli ori che ne adornano le vesti, sono ancora vivaci e ricchissimi. Ed i cinque quadretti della *predella* sono tante graziose miniature, che portano la schietta impronta della soave ed originale arte senese.

Ma, a parte gli individuali pregi di colore e di sentimento devoto e mistico, questa tavola ha un interesse tutto speciale per aver, senza alcun dubbio, ispirato a Piero della Francesca il suo celebre affresco della *Risurrezione.*

Nel tempo in cui Domenico di Bartolo dipingeva quel suo *Trittico,* è probabile che Piero fosse ancora giovinetto; ed è lecito pensare che la vista del bel lavoro del Maestro senese abbia prodotto sul suo animo giovanile una profonda impressione, e ch' egli ne abbia risentito una viva ammirazione.

Forse il giovane avrà passato lunghe ore nella piccola chiesa, oppure nel modesto studio del pittore per vederlo dipingere, ed in quella contemplazione meditativa e feconda potrà aver ricevuto la prima scintilla di quell' ispirazione che doveva, in seguito, renderlo così famoso e farlo chiamare dai suoi contemporanei il *divino* Piero, ed il « Monarca della pittura ».

Queste sono semplici ipotesi; ma è pure evidente, che, quando, molti anni dopo, in età già matura, nel pieno sviluppo del suo bel genio, Piero della Francesca, fu incaricato di dipingere nella sala del Palazzo del Podestà il suo grandioso affresco della *Risurrezione,* egli si ricordò dell' arcaica pittura di Domenico di Bartolo e volle imitarla.

E come il genio trasforma in oro puro tuttociò che passa

attraverso il suo ardente crogiuolo, così l' ispirazione di Piero seppe idealeggiare il concetto un po' secco e primitivo del Maestro Senese; difatti, egli ne amplificò le linee, ne perfezionò la forma, lo rivestì di bellezza strana e meravigliosa e di quella solenne, mistica e simbolica forza tutta sua personale.

Così, al convenzionale *Mandorlato*, egli sostituì per fondo un vago e suggestivo paesaggio di monti solitari e brulli, sul quale sorge la fredda e grigia luce dell' alba; invece dei soldati giacenti, al piede della tomba, egli pose quattro vigorose figure marziali sedute, piene di vita e di espressione; trasformò pure il rozzo sepolcro di pietra in un ricco sarcofago di marmo.

La sola nota ch'egli conservò *identica* fu la figura maestosa del Cristo, copiandone esattamente la posa, il panneggiamento e l' espressione, ma animandola, glorificandola, mediante una sapiente tecnica d' arte, ed infondendole un' espressione di maestà divina, di mistica tristezza soprannaturale.

Gli ammiratori del grande maestro umbro-toscano debbono dunque essere grati al vecchio senese primitivo Domenico di Bartolo, per aver non solo dipinto lui stesso un capo-lavoro, ma anche saputo ispirarne un altro ancora più perfetto.

* * *

Circa un mezzo secolo dopo Domenico di Bartolo, Matteo di Giovanni, nato a Sansepolcro, ma divenuto per elezione senese, dipingeva per la Chiesa dei Servi di questa città, la sua bella *Assunzione della Madonna.*

Esiste tutt' ora nell' Archivio di Stato di Firenze il curioso atto notarile del 9 Luglio 1487, rogato da Ser Bartolommeo Manfredini, mediante il quale Matteo di Giovanni « civi burgensi, habitanti Senis », si obbligava a dipingere questa sua tavola.

Interesserà forse al lettore di leggere nell' originale latino quì riportato questo contratto meticoloso, ove ogni più lieve particolare viene determinato prima dell' esecuzione del dipinto:

(*Archivio di Stato di Firenze* - Rogiti di Ser Bartolommeo Manfredini. Filza dal 1487 al 1489 n. 44).

Die nona iulii 1487, in claustro conventus predicti. Reverendus pater magister benedictus Nerii de Capossinis de burgo nunc vicarius conventus et loci Sancte Marie Servorum de dicto Burgo, agens hec omnia infrascripta cum licentia et consensu reverendi patris magistri Sebastiani Thome de Rigeis de dicto Burgo — nomine et vice dicti conventus et capituli et pro ipso conventi et capitulo et loco Sancte Marie — locavit magistro *Matheo Johannis Bartoli, civi burgensi, habitanti Senis*, ad pingendam quandam tabulam, actandam et locandam altari majori dicte ecclesie, et modo et forma qua constat ex designato cuiusdam cartule designate, in cuius medio est disignata Assumptio beate virginis cum apostolis et monumento, et angelis elevantibus eam et Deo patre supra ipsa existente; ita latere dextro, cum petro et paulo, et sinistro Johanne baptista et beato Filippo ardinis servorum (1) et sub pedibus ipsarum figurarum istoria Virginis Marie in figuris parvulis, cum cornici-auratis per totum et scultis, ut in exempio patet, et campis — coloratis azurro ultra-marino puro et in rotundis *(rotundis)* et ipsorum summitate Annumptiatio Virgininis cum columpnis auratis et eum candelleriis: latitudinis brachiorum sex cum tertio alterius brachii vel circa, et longitudinis convenientis et correspondentis ipsi latitudine; implendam, finendam, et terminandam per tempus trium annorum: et a latere posteriore in frustro in medio crocifixum cum Vergine Mariae et Iohanne in terra viridi (2). Que quidem tabula debeat in perfectione figurarum conrespondere non minus quam in eo *(exemplo)* continetur. Quam quidem tabulam debeat ipse magister Matheus omnibus suis sumptibus et expensis *(facere)* et ipsam ponere supra ipso altari maiori, excepto gabella dicti burgi, cum pretio et pretii nomine florenorum ducentorum, ad rationem librarum 5 pro singolo floreno, solvendorum per infrascripta tempora, modo et forma videlicet: floreno quinquaginta per totam tempus octobris proxime venturi, et alios quinquaginta deinde ad unum annum, et successive annualim florenos quinquaginta pro quolibet anno usque ad integram satisfactionem dicte summe: et versa vice dictus magister *Matheus* conductor predictus, promisit

(1) Queste quattro figure di santi esistono, ma in tavole separate dal quadro centrale.

(2) L'illustre giovane critico d'arte tedesco Dottore Walter Bombe di Berlino, esaminato il quadro non vi trovò a tergo la crocifissione.



L'Assunzione della Madonna, pittura su tavola di Matteo di Giovanni nella Chiesa dei Servi, Sansepolcro

dictam tabulam ut supra, congruis figuris, coloribus, modo et forma et temporibus suprascriptis finire, terminare, etc. etc. (1).

Di questo suo bel quadro, Matteo di Giovanni, il quale amava sovente ripetersi nei medesimi soggetti (n' è prova lo spesso ripetuto suo *Massacro degli Innocenti*, così graziosamente truce) fece una replica più in grande nella sua splendida *Assunzione della Madonna* conservata alla Galleria Nazionale di Londra.

Secondo l' uso del tempo, egli divise il soggetto in due sezioni bene distinte: in alto, in mezzo al *Mandorlato,* composto di tante piccole bionde teste di cherubini che sembrano rose, si libra la Vergine circondata da una gioiosa schiera di angeli adolescenti che cantano e suonano vari istrumenti musicali, con una soavità di movenze degna del Perugino.

La bellissima Madonna dal viso delicatissimo roseo come fiore di pêsco, dai dorati capelli, dalla ricca veste di broccato bianco arabescato d'oro a grandi fiorami — quella stoffa così cara a Matteo di Giovanni — ricorda assai la dolce figura di *Santa Barbara* nel noto quadro dello stesso pittore, nella Chiesa di S. Domenico a Siena.

Essa siede sulle nubi in posa ieratica e matronale che fa contrasto con la sua giovanile e fresca grazia, e tiene sollevate e giunte le mani in atto di adorazione.

Questa parte superiore del quadro è notevole per vaghezza di forma e di colorito, nonchè per il sentimento; ma la parte inferiore — ove il contrasto simbolico della vita materiale con quella spirituale, è espressa nel gruppo dei discepoli riuniti intorno al sepolcro vuoto — non è egualmente perfetta nè per la tecnica nè per la elevatezza di concetto.

I discepoli stretti in gruppo un poco confuso, si meravigliano, si agitano, si contorcono in svariate pose strane e forse più ricercate che naturali. Alcuni atteggiano il piede a movenze di ballo — sembra quasi che si dispongano a ballare il minuetto. — Una figura, poi, dalla chioma e dalla

(1) Documento citato dal Cav. G. F. Pichi in un suo interessante opuscolo artistico.

barba irsuta — tipo che si ritrova spesso nei quadri di Matteo — si stacca tra le altre per l' energia un po' selvaggia del gesto. Nell' espressione diversa dei volti si legge lo stupore piuttosto che l' estasi; il dolore piuttosto che la gioia davanti ad un fatto così glorioso e soprannaturale.

Sembrerebbe quasi che la mente di questi uomini, di questi semplici mortali e poveri pescatori, non ancora ispirata dallo Spirito Santo e sempre assorta nelle cose terrestri, non si sia ancora tanto affinata e purificata per poter afferrare l'alto senso spirituale di quella fuga radiosa, di quel ratto mistico della loro divina Signora e Patrona.

Dietro ai discepoli e al sepolcro si estende un vago paesaggio, che ricorda, nelle sue fresche e verdi linee ondulose, l' ubertosa campagna che Matteo di Giovanni aveva sotto gli occhi nella sua piccola città nativa, perduta tra le poetiche solitudini dell' alta valle del Tevere.

E così, sotto al sapiente pennello del vecchio maestro Matteo — il Botticelli Senese — si fondono ancora una volta l' arte senese e quella umbro-toscana, in quella mirabile armonia di colore e di sentimento che distinse la pittura quattrocentista e la rese immortale.

Sansepolcro, luglio 1904.

EVELYN FRANCESCHI MARINI.

SIMONE MARTINI E PETRARCA

In tutto quel periodo del XIII secolo che precede Cimabue e Giotto, l' arte italiana rivela quel sentimento di tristezza, spesso di terrore di cui le anime erano ripiene nel medio-evo. È noto e fu di frequente osservato, come l' idea che quei vecchi artisti si fanno della maestà divina sia dolorosa, come essi non sappiano immaginare qualche cosa che vada al di là di quelle inerti Madonne, di quei Crocifissi dalle membra rigide e stecchite, dal corpo emaciato, sul cui volto l'espressione del dolore si mostra in modo piuttosto da atterrire che da commuovere.

È la rinascenza religiosa di Assisi - si dice - che rinnova l' arte come rialza le coscienze. Quella fine di secolo rigetta l' angoscia secolare del medio-evo; cerca la chiarezza del giorno - le dolci immagini della natura; il cuore umano si apre alla pietà ed all' amore (1).

A Siena - forse anche prima che a Firenze - si è iniziato questo rinnovamento con intendimenti così caratteristici, con tendenze così originali, da distinguere spiccatamente la scuola senese che ne deriva, da tutte le altre e particolarmente dalla fiorentina. Chi ha veduto le pitture di Duccio ne rimane commosso ed ammirato; e quantunque l' opera di questo grande - nato appena qualche anno dopo Cimabue - debba avere oscurata la fama dei molti pittori e miniatori che Siena contava allora in buon numero (2), non si può oggi discutere sul grado di

(1) V.i GEBHARTH, *L' Italie mistique*, 2.e edit., Paris 1893, cap. VI.

(2) V.i A. LISINI, *Notizie di Duccio Pittore.* (Nel *Bullettino senese di St. patria,* Vol. V, 1898, p. 40 e seg.)

priorità che spetta alla scuola senese nel rinnovamento della pittura in Italia.

Ora fra coloro che a codesto nuovo indirizzo danno un carattere devoto e gentile, una espressione mistica che veramente incarna l'ideale dell'arte cristiana, sta in primo luogo Simone Martini; che da Duccio deriva - ma ha una maniera tutta sua - che dà alle figure aspetto più dolce e lieto, grazia più delicata ai movimenti, agli accessorî e alla decorazione maggior finitezza, e che fu detto il capo della scuola senese, « il pittore che più esattamente la rappresenta così nei difetti come nelle sue qualità » (1).

Senza entrare nel difficile esame di confronto fra l'opera di Simone e quella di Duccio suo maestro, e l'opera di Giotto - suo contemporaneo e del quale a torto fu detto scolare (ciò che ha dato argomento a profondi studî) una cosa nella quale tutti concordano è appunto « che con Simone la scuola senese si mostra modificata, le forme dell'arte son fatte più giovani e piacenti - maggior grazia hanno le figure femminili, onde, come fu ben detto da un recente e geniale storico di Siena (2), nessun artista di quell' epoca ebbe più larga e duratura influenza, salvo Giovanni Pisano e Giotto »; ed a Siena questa influenza dura sino alla fine del secolo seguente.

Una notevole parte in questo rinnovamento dovuto alla opera del mistico pittore senese, si attribuisce al Petrarca, il quale fu legato al Martini dai vincoli di una affettuosa amicizia.

E, come il Vasari (3) - pur lodando il nostro Simone « eccellente dipintore, singolare nei tempi suoi e molto stimato nella corte del Papa » - dice che i sonetti coi quali il Petrarca ne celebrò il valore, e la menzione che ne fece nelle sue lettere famigliari - « hanno dato più fama alla povera vita di Maestro

(1) CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura in Italia*, Vol. III, Firenze 1865, p. 40.

(2) LANGTON-DOUGLAS, *History of Siena*, London 1902, p. 360.

(3) *Le Vite dei più eccellenti pittori* ecc., comm. da MILANESI, tom. I, Firenze, Sansoni 1878, p. 546 e s.

Simone che non hanno mai fatto e faranno tutte l'opere sue; perchè elle hanno a venire, quando che sia, meno, dove gli scritti di tant' uomo viveranno eterni secoli » - così coloro che oggi hanno con amore ricercate dall' oblio le opere e rivendicata la fama del Martini, non tralasciano di osservare che « l'amicizia del Petrarca ha fatto tanto per la gloria di Simone quanto il genio di questo maestro, puro e soave fra tutti, vero Fra Angelico del XIV secolo » (1).

Ora io, senza avere la presunzione di discutere di nuovo sul simpatico argomento, ricordando in questa occasione - insieme al grande poeta umanista - il pittore gentile che fu una delle più fulgide glorie della scuola nostra, credo opportuno dimostrare come Egli non avesse bisogno di cercare ad Avignone, e di ricevere solo dall' amicizia del Petrarca, la cultura classica e l' ispirazione poetica onde l' opera sua trae così particolare splendore.

*
* *

Per stabilire la data delle relazioni fra Simone Martini e il Petrarca, è bene ricordare alcuni particolari e alcune epoche più certe della vita del pittore senese.

Per quanto non possa affermarsi con certezza, come - sulla scorta del Vasari - hanno fatto anche i più recenti, che Simone sia nato nel 1283 - è assai probabile che a quest' epoca o più veramente al 1284 debba riportarsi la data della sua nascita, come resulterebbe dall' epitaffio riferito dal Vasari (2). La prima data sicura della sua vita di artista è quella se-

---

(1) Pr. d' Essling et E. Müntz, *Petrarque, ses etudes d' Art* ecc. Paris 1902, p. 9. In quest' opera, splendidamente illustrata, il Müntz ha rifuso il suo precedente studio su *Petrarque et Simone Martini* - A propòs du Virgile de l'Ambrosienne - pubblicato nella *Gazette archèologique*, 1887.

(2) L' epitaffio è il seguente: *Simoni Memmio pictorum omnium omnis aetatis celeberrimo. Vixit ann. LX mens. II d. III.* Se questo epitaffio non fosse di fattura moderna, ne risulterebbe che al 1284 deve riportarsi la nascita di Simone, essendo certo che nel 1344 ne avvenne la morte.

gnata sotto al grande affresco della Madonna in trono nel palazzo pubblico di Siena - il 1315 -. Non è probabile che prima di quell' epoca, per quanto ivi si manifesti già artista completo, Egli abbia eseguito opere d' importanza fuori del territorio della patria. Coloro che lo supposero scolare di Giotto, seguendo il Vasari - che lo chiama maestro suo - dimostrano di non averne esaminato le opere. Quando Giotto - che Egli avrebbe seguitato a Roma - eseguiva colà la nave di musaico di cui parla Vasari (1), cioè nel 1298, Simone aveva forse appena quattordici anni. È a Siena che Egli ha manifestamente compiuta la sua educazione artistica, e Duccio appare il suo maestro - particolarmente in questa prima grande opera, nella quale la disposizione simmetrica delle masse, l' aria delle teste specialmente maschili, le figure dei santi protettori della città, indicano in modo evidente la sua derivazione dal grande maestro.

L' occasione di allontanarsi da Siena venne fornita a Simone dalle relazioni che la repubblica ebbe con Roberto d' Angiò, Rè di Napoli. È certo che per lui eseguì la bella tavola, rappresentante S. Luigi di Tolosa che incorona il fratello Roberto; e se, come tutto fa ritenere (2), un documento del 23 Luglio 1317, col quale il re di Napoli assegna una pensione annua di 50 once d' oro a Simone Martini « cavaliere » si riferisce al nostro pittore, possiamo con certezza attribuire a quell' anno l' epoca della pittura. Del resto è naturale che questa tavola debba riferirsi ad un tempo di poco posteriore alla canonizzazione di S. Luigi di Tolosa, avvenuta nel 7 Aprile 1317. E il Bertaux, nel suo pregevole studio « *Santa Maria di donna Regina, e l' arte senese a Na-*

(1) *Op. cit.*, p. 546[3].

(2) V.[1] sull' ordinanza del Re Roberto di Napoli riportata dallo *Schültz*, CAVALCASELLE e CROWE. *Op. cit.*, III, 48[2], e specialmente LANGTON DOUGLAS, *Op. cit.*, p. 356[2], secondo il quale non può esservi dubbio che quel documento si riferisca a Simone da Siena.



Fot. Lombardi - Cliché favorito dall'Ist. Ital. di Arti Grafiche, Bergamo

- Maestà - - (Palazzo pubblico di Siena)

poli » (1) ne mise in rilievo l'importanza, non solo dal punto di vista della tradizione artistica, ma anche da quello politico.

Nel 1320 troviamo Simone a Pisa, ove per la chiesa di S. Caterina dipinse la grande tavola che è forse l'opera più bella uscita dal suo pennello. Dopo quest'epoca una serie non interrotta di documenti attesta la presenza del pittore in patria fino al 1333 - anno della sua chiamata ad Assisi - dove eseguì le famose pitture della cappella di S. Martino.

Finalmente nel 1339 va ad Avignone, ove 5 anni dopo lo colse la morte.

Abbiamo così nella vita artistica di Simone tre periodi caratteristici, che bene pose in rilievo il sig. Langton Douglas: dal 1315 al 1333 a Siena, dal 1333 al 1339 ad Assisi, dal 1339 al 1344 ad Avignone (2).

Non è certamente al primo periodo che si può riportare la relazione fra il pittore senese ed il Petrarca: nessuno anzi di coloro che trattarono l'argomento esita a riferirla al soggiorno di Avignone. Con questo non è escluso che il poeta abbia potuto conoscere il pittore senese nel secondo periodo: i suoi viaggi, il desiderio delle amichevoli relazioni coi più

---

(1) *Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane* (N. S I, Napoli 1899). Il Bertaux osserva (p. 121) che la presenza di Simone a Napoli sotto il regno di Roberto non resulta da nessun documento, e non è necessario supporre un soggiorno del Maestro colà per spiegare l'esistenza del quadro, perchè, secondo lui, sarebbe bastato mandare in Toscana insieme con l'ordine reale qualche disegno o miniatura per i ritratti ed i costumi. Per il Bertaux il fatto importante è questo: « Re Roberto quando volle far dipingere un quadro che si potesse esporre come prova della sua magnificenza e insieme della legalità del suo dominio, si rivolse non al capo della scuola fiorentina, già in possesso di tutta la sua fama, ma al capo della scuola senese. Fosse preferenza personale per quell'arte più delicata di colori e più ricca di dorature, fosse pure abitudine di vedere intorno a sè, dal tempo che Montano d'Arezzo era venuto in Napoli, quadri di tecnica e di stile senese, il re di Sicilia sembra che accogliesse ai suoi servigi quasi esclusivamente pittori e scultori di Siena ».

(2) *Op. cit.*, p. 355 e s.

noti ingegni del suo tempo, trassero forse Petrarca a visitare Assisi, nel suo primo viaggio a Roma nel 1337. In quel torno Giotto moriva coperto di gloria; qual meraviglia che il poeta desiderasse vedere le opere del pittore famoso e del suo emulo senese, e visitare i luoghi che la leggenda francescana aveva tanto illustrati!

Comunque non dev' essere stata che una conoscenza momentanea. È certo al terzo periodo - a quello dell'andata del Martini ad Avignone - che rimonta l' amicizia. Il documento dal quale resulta l' epoca certa dell' andata di Simone alla corte del Papa è dell' 8 Febbraio 1339 (1338, stile senese) (1). Ser Andrea di Marcovaldo, Rettore della chiesa di S. Angelo al Montone, nomina suoi procuratori nella curia Maestro Simone e suo fratello Donato. È presumibile che quella procura fosse fatta alla vigilia della partenza. In quell' epoca il Petrarca conduceva vita solitaria e tranquilla nel suo alpestre ritiro di Valchiusa; ma ognora più frequenti dovevano essere le occasioni delle sue gite ad Avignone, dove appunto allora lo attirava il monaco Barlaam dal quale si recava per apprendere il greco. È il periodo nel quale coll'anima compresa di una profonda ammirazione per i monumenti di Roma antica ha concepito l' Affrica, e vi si è accinto coll' intenso studio, dal quale la mente affaticata del poeta si riposava nella visione delle opere d'arte, e nella compagnia degli artisti venuti d' Italia alla corte papale.

* * *

È nel periodo che precede il 16 Febbraio 1341, giorno della partenza del poeta alla volta di Napoli, che Simone deve avere eseguito per lui il ritratto di Laura. L' epoca è con molta probabilità da riportare al 1339 o al 1340. Di questo ritratto il poeta parla nei due celebri sonetti (2) e nel

(1) G. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese,* Vol. I, p. 216.

(2) *Sonetto 49.*

Per mirar Policleto a prova fiso,
Con gli altri ch' ebber fama di quell' arte,
Mill' anni, non vedrian la minor parte
Della beltà che m' ave il cor conquiso.

Segreto. Per parlarne con tale entusiasmo, che l' opera del pittore appare, più che umana, divina, al poeta innamorato, bisogna bene che Simone eseguisse un lavoro perfetto.

La critica ha stabilito l' epoca di quei sonetti. Una postilla esistente nel celebre Codice nel quale il De-Nolhac ha

---

Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
Onde questa gentil donna si parte;
Ivi la vide, e la ritrasse in carte,
Per far fede quaggiù del suo bel viso.
L' opra fu ben di quelle che nel Cielo
Si ponno immaginar, non qui fra noi,
Ove le membra fanno all' alma velo.
Cortesia fè; nè la potea far poi,
Che fù disceso a provar caldo e gelo,
E del mortal sentiron gli occhi suoi.

Sonetto 50.

Quando giunse a Simon l' alto concetto
Ch' a mio nome gli pose in man lo stile,
S' avesse dato all' opera gentile
Con la figura voce ed intelletto,
Di sospir molti mi sgombrava il petto,
Che ciò ch' altri han più caro, a me fan vile:
Però che in vista Ella si mostra umile,
Promettendomi pace nell' aspetto;
Ma poi ch' io vengo a ragionar con lei,
Benignamente assai par che m' ascolte,
Se risponder savesse a detti miei.
Pigmaliòn, quanto lodar ti dei
Dell' immagine tua, se mille volte
N' avesti quel ch' io sol una vorrei!

Si volle riferire a Simone anche il *Sonetto 86.*

Poi che 'l cammin m' è chiuso di mercede
. . . . . .
E solo ad una imagine m' attegno
Che fè non Zeusi, o Prassitele o Fidia
Ma miglior Mastro, e di più alto ingegno...

Il maestro *migliore* e di più *alto ingegno*, sarebbe appunto Simone: - ma contro questa interpretazione, sta la congettura di altri commentatori - ritenuta dal Müntz più probabile (*Op. cit.*, p. 11) secondo la quale il poeta anzichè a Simone, qui volle alludere alla natura o all' amore.

ritrovato il manoscritto autografo del Canzoniere del Petrarca, ci dice che il poeta ha ricopiato quei due sonetti il 29 Novembre 1357, aggiungendo che lo fa, *post mille annos*.

Se nel 1357 - dice il Cesareo - (1) quei sonetti parevano lontani di più che mille anni al Petrarca, bisogna credere che li avesse scritti nei primi mesi che conobbe Simone Martini. Questa ipotesi è accettata dal Cochin (2), il quale aggiunge che quella espressione iperbolica deve riportarsi al tempo più lontano possibile, osservando che Petrarca fu assente di Francia per la più gran parte dell' anno 1341, per una parte del 1342 e del 1343, e per tutto il 1344. Ad avvalorare questa congettura, concorre il noto passo del *Secretum*, nel quale il poeta si fa rimproverare da S. Agostino di portar sempre seco l'immagine della donna troppo amata. « *Quid autem insanius* - Egli si fà dire - *quam non contentum praesenti illius cultus effigie . . . . aliam fictam illustris artificis ingenio quaesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes ?* »

Ora, poichè sappiamo che nel 1343 il Segreto era compiuto, ed in quel passo il poeta ricorda come una consuetudine quella di portare costantemente seco il ritratto della donna amata in tutti i suoi viaggi, è lecito supporre che questo fosse già eseguito all' epoca dell' andata a Napoli, quando Egli nel 1341 tornava in Italia per l' incoronazione.

Questi particolari confermano che quel ritratto - come accennò il Cicognara - e poi osservò il Milanesi - era una miniatura: « Ivi la vide e la ritrasse in carte ». Simone la eseguì dal vero, e doveva - come ho accennato - essere perfetta, perchè il poeta innamorato ne parli con così grande entusiasmo da proclamarla opera più divina che umana, - « di quelle che nel cielo si ponno immaginare, non qui fra noi » -. Il pittore cortese, all' amico, per confortarne il dolore e ap-

(1) G. A. Cesareo, *Giornale storico della letteratura italiana*, Volume XIX, p. 278.

(2) Cochin, *La chronologie du Canzoniere de Petrarque*, Paris 1898, p. 67 e s.

pagarne l' amore, presentò la sua donna - umile in vista - promettente pace nell' aspetto - così che Egli le parla, e benignamente pare che Ella lo ascolti.

Come è noto di quel ritratto non si ha oggi alcuna traccia sicura. È più che probabile che - vivente il Petrarca - nessuno, o pochissimi intimi tutto al più, lo abbiano veduto. Chi conosce un po' l' anima del poeta - dice il De-Nohlac - (1) può essere sicuro che Egli ha conservato con cura gelosa e per sè solo, questo ricordo delle emozioni della sua giovinezza, di cui il gran pubblico non conobbe che l' ombra. Dopo la sua morte in nessun luogo se ne fa menzione. Lo distrusse Egli nei suoi vecchi giorni con tanti altri oggetti?.... In ogni caso, se il ritratto non fu distrutto è in uno dei manoscritti sperduti della biblioteca del Petrarca che si ha qualche speranza di ritrovarlo.

Sono note le dispute vivaci fatte a proposito di altri ritratti di Laura, che si sono cercati un po' dovunque, nei bassorilievi come negli affreschi. Questo argomento è esaurito nell' opera del Müntz. Per ciò che di quelle congetture si riferisce a Simone è certo, che non è di Laura il ritratto del Cappellone degli Spagnoli a Firenze - ritenuto piuttosto quello della Fiammetta del Boccaccio - e che in ogni modo la critica ha oggi stabilito non esser di Simone quel dipinto che a lui fu attribuito dal Vasari.

E nemmeno merita di esser confutata l' ipotesi - messa pure avanti da coloro che in un certo tempo hanno ritrovata Laura in ogni pittura dell' epoca - per cui anche nel grande affresco della nostra Sala del Mappamondo, Laura dovrebbe ritrovarsi nell' immagine della Madonna in trono. - Quel dipinto fu eseguito nel 1315 - quando Petrarca aveva 11 anni *(non 7,* come dice Müntz).

La gratitudine del Petrarca per Simone non venne meno cogli anni, e fu pari all' ammirazione che ebbe sempre per lui. Da una delle sue lettere familiari scritta a Guido Settimo (2)

(1) *Petrarque et l' humanisme, d' apres un Essai de restitution de sa Bibliotheque*, par PIERRE DE-NOHLAC, Paris 1892.

(2) *Lettere familiari,* Lib. V, 17. (Trad. FRACASSETTI, II, p. 90).

apprendiamo che il nostro Simone, alla pari di Giotto, non era dotato di gran bellezza:

« . . . . . *duos ego novi pictores egregios nec formosos; Jottum florentinum civem cujus inter modernos fama ingens est, et Symonem senensem* ».

In un altro manoscritto posseduto dal Petrarca, quello di Plinio, là dove il polistore romano ricorda il piacevole commercio che ebbe con Apelle, il Petrarca in una postilla aggiunge con una certa compiacenza: « *haec* (comitas) *fuit et Symoni nostro senensi nuper jucundissima* » (1).

Ora il contrapporre alla celebrità di Giotto il valore di Simone, e il compiacersi quasi con orgoglio della sua amicizia, dimostrano all'evidenza in qual conto il cantore di Laura tenesse il pittore senese.

***

A un dipresso in quell' epoca il Martini deve avere miniato per il Petrarca il frontespizio del Virgilio, che oggi si conserva all' Ambrosiana. Questo codice fu quello che il Poeta ebbe fra tutti i suoi libri più caro. Nella sua opera magistrale, frutto di pazienti e fortunate ricerche, il De-Nolhac ce ne dà la storia. Fu uno dei primi libri del Petrarca, che lo possedeva a 22 anni: in una nota da lui apposta al manoscritto dice che questa opera gli fu rubata nel 1326, e restituita ad Avignone nel 1338. È naturale che questo libro, doppiamente caro al poeta che lo aveva così miracolosamente ricuperato - questo libro che, alla pari del ritratto della sua donna, portava con sè anche nei viaggi - che teneva tra mano quando morì - Ei facesse miniare al pittore senese.

Che Simone fosse un miniatore, non è da dubitare: tutta la sua maniera e la sua tecnica stanno a dimostrarlo. Già in patria aveva dovuto acquistarsi fama di eccellente in quest'arte, così pregiata ovunque, e in particolar modo a Siena. Per non dire di altre opere vi è di lui alla Mostra senese una tavoletta squisita, parte di un piccolo dittico, che fu

(1) Cf. De-Nohlac, *Op. cit.*, p. 276.

forse copertina di libro, nel quale la Vergine Annunziata, dipinta su fondo d' oro, su cui spicca il colore azzurro del manto, finamente decorato, è una vera miniatura.

Chi sa quante opere uscite dalla mano di lui sono disperse!... ed è da augurarsi che se ne possano riconoscere ancora. Il prof. Venturi - nella sua prolusione al corso di storia dell'arte del decorso anno - (1) ha opportunamente accennato ad una miniatura di Simone Martini, la quale potrebbe averci conservate le fattezze di Laura, e che la critica oggi attribuisce sicuramente a Simone.

È la rappresentazione del codice di S. Giorgio dell'Archivio capitolare di S. Pietro, miniato da Simone per il cardinale Jacopo Stefaneschi. Quella rappresentazione sarebbe simile a quella che il Martini eseguì nel celebre affresco - ora distrutto - della cattedrale di Notre Dame-des-Dons ad Avignone, nella quale era opinione comune, che nella fanciulla inginocchiata, che S. Giorgio libera dal dragone, dovesse ritrovarsi il ritratto di Laura.

A Siena non sarebbe forse necessario andare molto lontano; e come nei codici di S. Gemignano sono rimaste le miniature del suo congiunto e compagno di lavoro Lippo Memmi, altre di Simone potrebbero forse trovarsene qui. Di quelle fra le quali una particolare ricerca non sarebbe priva d' interesse, vi è un codice della Biblioteca comunale, contenente sequenze e inni, il quale ha - fra varie altre - una miniatura, che mi sembra interessante riprodurre per il confronto con la maniera del nostro Maestro (2). Sul solito fondo azzurro e oro spiccano le figure del Padre-Eterno in mezzo a S. Pietro e a S. Paolo, ad altri santi ed angioli. Il disegno ha quella impronta di mistica dolcezza che è tutta propria del

(1) *Il Petrarca e le arti rappresentative* (nel *Fanfulla della Domenica,* anno XXV, n. 52).

(2) Il Codice, indubbiamente della prima metà del Secolo XIV, di carte 94, contiene 12 miniature, in parte assai deperite, che non sono tutte di ugual pregio, nè della stessa mano. *(Bibl. Comun. di Siena,* G. III, 2).

Martini, mentre le figure di S. Pietro e di S. Paolo non sono che una ripetizione del tipo che loro dettero Duccio e Simone, e che divenne poi tradizionale nella scuola Senese. Il lavoro non è così fino, così tenue e delicato come le altre opere del nostro Maestro; ma il fregio, il disegno, l'aria delle teste, gli arcangeli dalle forme profilate e dall'atteggiamento energico, tutto accen-



Fot. Lombardi

MINIATURA *di un Codice di Sequenze del Sec. XIV* (Biblioteca Comun. di Siena)

na alla maniera di Simone, e spinge a far ritenere che debba essere uscito dalla bottega di lui.

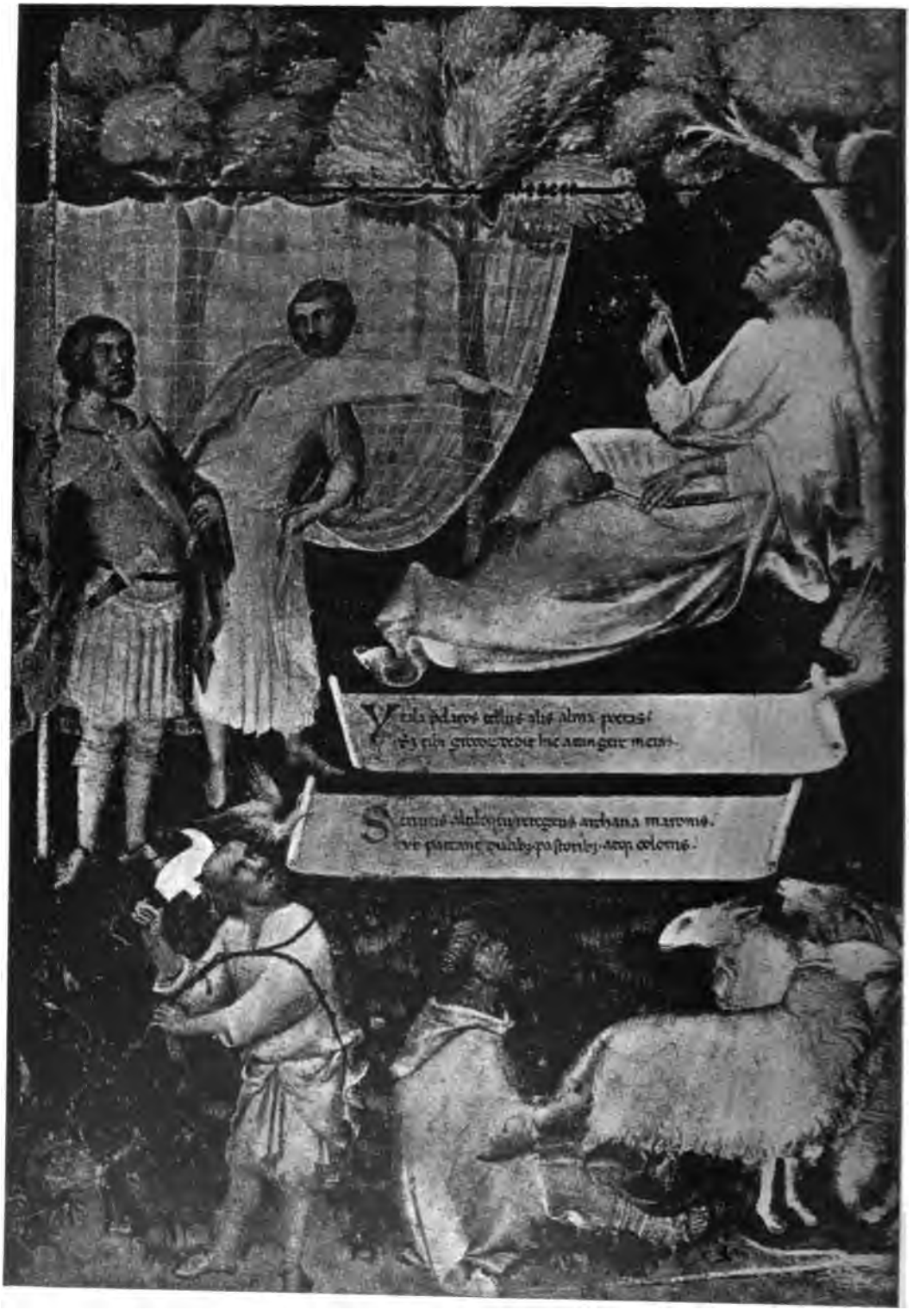
Questa maniera apparisce caratteristica in confronto ad altre miniature del tempo, specialmente a quella del Caleffo dell'Assunta, che Niccolò di Ser Sozzo dipinse nel 1334, e dove la folla degli angeli ha qualche cosa di gaio, di stranamente luminoso, tanto da parere - come diceva il Milanesi - un gran quadro che per virtù di vetri sia ridotto in più piacevole forma.

La miniatura del Codice Ambrosiano è abbastanza nota ma le riproduzioni non ne furono frequenti. L'abate Bianconi ne dava notizia al P. Della Valle in una lettera del 1 Luglio 1781 (1). La riprodusse in un mediocre disegno il Rosini, nella sua Storia della pittura, ma la migliore, si può dire, l'unica vera riproduzione è quella data dal Müntz, prima nel suo noto articolo pubblicato nel 1887 nella *Gazette archèologique,* e poi nella splendida illustrazione della sua grande opera su Petrarca, pubblicata insieme al principe d' Essling e sopra ricordata. Crediamo utile dare qui a nostra volta una riproduzione di questa famosa miniatura, che meglio servirà al confronto con le altre opere del nostro Maestro.

Che il poeta abbia inspirato al pittore il concetto della composizione e l' allegoria Virgiliana, non è permesso di dubitare. La composizione è divisa in due parti. In quella superiore, in mezzo ad alcuni alberi abbastanza primitivi - che vogliono simboleggiare il bosco sacro alle Muse, sta Virgilio semisdraiato - dolce e maestosa figura - ravvolta nella toga ben drappeggiata, incoronato di lauro, col libro sulle ginocchia, la destra che tiene la penna, a metà sollevata, e l' occhio inspirato rivolto al cielo. Il Müntz (2) trova poco felice quell' immagine di una espressione *morose* (ben lungi da quella che noi ci formiamo del poeta) - il panneggiamento troppo ampio e tormentato; quel braccio magro, Egli dice, quella mano atrofizzata, rivelano l' ascetismo della scuola senese. Impressione che a dir vero non dividiamo.

Di contro a Virgilio sta Servio, slanciata e giovanile fi-

(1) DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Vol. II, Roma 1785, p. 101 e s.
(2) PETRARQUE, *Op. cit.*, p. 12.



Fot. Bregi

MINIATURA *del Virgilio appartenuto al Petrarca* (Biblioteca Ambrosiana, Milano)

gura, dallo sguardo luminoso, i capelli e la barba biondi, con tunica succinta, e un mantello azzurrognolo ornato di rosso, e guarnito di ricami, che gli cade dalle spalle; la destra in atteggiamento vivace, quasi tragico, tesa verso Virgilio che addita ad Enea, mentre con la sinistra solleva una tenda trasparente, tesa fra gli alberi, per indicare che col suo commento ha svelato i carmi e le allegorie del poema virgiliano. Gli sta vicino Enea, fieramente appoggiato all'asta poderosa, in abito da guerriero. L'abito è romano, meno - dice il Bianconi - il pugnale che gli pende alla cintura, e gli speroni, affatto moderni.

All' allegoria dell' Eneide, seguono nel secondo riparto quelle della Buccolica e della Georgica.

In basso, in primo presso, un pastore seduto a terra, coperto di lanose vesti e di un mantello con rozzo cappuccio, sta vicino al gregge mungendo una pecora che ha dinanzi; mentre a sinistra un contadino, armato di un potatoio di foggia moderna, è intento a potare i rami nodosi di una vite. Le figure, l'abito, l'atteggiamento, dimostrano come dal vero il pittore abbia tolto quelle tipiche figure. Entrambe hanno gli occhi intenti al Poeta, di cui sembrano ascoltare rapiti il poema divino.

Le allegorie sono spiegate da due iscrizioni, tracciate su banderuole, in caratteri del tempo. La prima, relativa a Virgilio, dice:

« *Itala praeclaros tellus alis alma poetas,*
« *Sed tibi graecorum dedit hic attingere metas* ».

La seconda si riferisce al commentatore:

« *Servius altiloqui retegens archana Maronis,*
« *Ut pateant ducibus pastoribus atque poetis* ».

Un' ultima iscrizione, posta in fondo, è quella che ci ha conservato il nome del miniatore, del quale così celebra la fama:

« *Mantua Virgilium, qui talia carmina finxit,*
« *Sena tulit Symonem, digito qui talia pinxit* ».

I giudizi sulla miniatura del Virgilio furono per lo più severi. Già il Milanesi affermava non esser vera l'asserzione

di chi la chiamò rozza, e il Müntz pur rilevandone, come vedemmo, i difetti, ne pone in evidenza i caratteri, la rara delicatezza di tocco, e il colorito pieno di distinzione, osservando come il pittore senese - il meno classico e il meno profano - fosse costretto a romperla per una volta colle sue abitudini, per compiacere al suo amico Petrarca, l'umanista.

« La miniatura - Egli dice - (1) che serve di frontespizio al Codice, è tutto ciò che vi può essere di meno antico. L' artista non aveva probabilmente mai visto o guardato una statua greca o romana; egli indovina tuttavia che gli antichi portavano ordinariamente la barba, e che il loro costume si componeva principalmente di una toga: ben più - e questa scoperta merita un buon punto - caratterizza Virgilio con una corona di lauro, ciò che non è troppo mal trovato.... ».

E dopo descritta particolarmente la miniatura, torna ad osservare come non vi sia alcun dubbio che il Petrarca abbia indicato a Simone i motivi che questi doveva tradurre nella composizione, e come dal poeta vengano al pittore senese le prime notizie dell' antichità classica romana. E De-Nolhac (2) viene in fondo nel medesimo concetto quando dice; già ad Avignone Simone Martini aveva ricevuto i consigli del Petrarca, e aveva tentato, per compiacere al poeta suo amico, di rappresentare dei romani in un costume diverso da quello del XIV secolo.

* * *

Queste conclusioni non mi sembrano accettabili. Se fosse vero che il contatto col poeta umanista avesse solo rivelato al pittore senese il culto « di quella maga che si chiama la antichità » noi dovremmo trovare nella miniatura del Codice Virgiliano, le tracce manifeste della inspirazione petrarchesca; essa dovrebbe rappresentarci sotto questo punto di vista un vero progresso, una novità del costume e della decorazione di fronte alle opere precedenti. Invece nulla di tutto questo. Il miniatore si rivela di assai inferiore al pittore; il quale

(1) PETRARQUE, *Op. cit.*, p. 12.
(2) *Op. cit*, p. 25.

molto prima di contrarre amicizia col Petrarca, aveva dimostrato di conoscere e studiare la classica antichità.

Senza far qui un esame delle opere compiute da Simone, nei tre periodi della sua vita artistica, basta ricordare i celebri affreschi di Assisi. Là - il Müntz stesso ha dovuto riconoscerlo - appare evidente come il pittore senese avesse il sentimento e la conoscenza delle forme dell' antichità. « Persino Simone Martini - Ei diceva in una delle sue prime opere - (1) il capo della scuola senese, nel suo S. Martino dinanzi l' Imperatore, seguendo le pretese archeologiche della sua scuola, ha dato al Santo l'abito romano, la corona di alloro e il bastone di comando ». Nè è questo un esempio isolato : è noto - e fu osservato da tempo, come cosa curiosa - che l' arte senese dopo il culto della maniera bizantina, si fosse data allo studio della scultura antica, dei monumenti greci e romani. Questo studio era stato evidente nel grande precursore dell'Umanesimo, in Niccola Pisano, il grande rinnovatore delle forme classiche. Nel pulpito di Siena si trovano caratteristiche figure copiate da qualche bassorilievo della fine dell' Impero - come talune delle sue donne rammentano le Ninfe e le antiche Nereidi. A Siena stessa Ei ne trovava gli esempî, e a dimostrare la passione con la quale gli artisti senesi ricercavano in quell'epoca i modelli dell' antichità, e come questo non avvenisse solamente nella scultura, basta ciò che dice il Ghiberti (2) a proposito di Ambrogio Lorenzetti « grandissimo pittore - in mano del quale vide disegnata una mirabile statua greca, di tanta meraviglia e di tanta arte che ciascuno lo lodava... ». È la statua che gli officiali della città fecero allogare sulla fonte Gaia, onde fu tolta e spezzata per deliberazione del Gran Consiglio (7 Novembre 1357) come cosa disonesta, poichè la superstizione popolare attribuiva a quell' *idolo* la sconfitta in quell' anno da' Sanesi subìta « Spezzate l'idolo - diceva l'oratore che provocò la deliberazione - e sotterratelo nelle terre de' nemici nostri, de' fiorentini ».

(1) E. Müntz, *Precursori e propugnatori del Rinascimento,* (V.ª la bella Trad. di Guido Mazzoni) Firenze, Sansoni 1902, p. 18.

(2) Vasari, *Op. cit.*, Cf. Müntz. *I precursori, Op. cit.*, p. 22.

I più antichi pittori senesi ci rivelano così lo studio curioso e la ricerca assidua degli antichi modelli.

Duccio si mostra non solo un osservatore diligente delle figure umane, ma anche uno studioso che ha saputo imitare gli antichi così nelle vesti come nelle decorazioni. Più assai di Duccio appariscono studiosi dell' imitazione dell' antichità i Lorenzetti, fra i quali Ambrogio, di cui sono note le conoscenze archeologiche e le pitture allegoriche che rivelano l' entusiasmo per le antiche forme. Negli affreschi nella sala delle Balestre, nel palazzo Pubblico di Siena, le figure della Sapienza, della Giustizia, della Fede, della Speranza, della Carità, e sopratutto quella della Pace, onde venne anche il nome alla storica sala, derivano da forme greche o romane; onde il Müntz (1) stesso ebbe a riconoscere che « non uno o un altro particolare deriva dagli antichi, ma il tutt' insieme dell' opera, la nobiltà del concetto, la purezza delle linee, l' ampiezza del tratto ».

Niente indietro degli altri è Simone Martini, del quale accennammo le reminiscenze romane negli affreschi di Assisi, e di cui la più antica opera - questa bellissima Maestà della sala del Gran Consiglio - posta a confronto con la miniatura Virgiliana basta a dimostrare l' eccellenza del pittore e la conoscenza che Simone aveva delle forme della classica antichità. Il magnifico affresco è troppo noto perchè qui debba ripetersene la descrizione. Ci fermeremo in alcuni particolari, che meglio valgono a confermare il concetto nostro. Sappiamo che Simone lavorò due volte in quest' affresco. Lo eseguì nel 1315 - e può quindi considerarsi come la più antica delle sue opere che portino data; nel 1321 dovè mettervi di nuovo la mano, a causa dei guasti arrecati al dipinto, del quale dovè rinnovare la parte inferiore - quella che ancor oggi è la più rovinata per i danni cagionati dalla salsedine della calce, - proveniente, dice il Milanesi - dai magazzini del sale il cui deposito era nel piano sottostante.

Tutti in questo affresco ammirano la grazia, la dolcezza, la bellezza femminile delle teste, onde si distingue la maniera simpatica del pittore senese. Ma vi è qui qualche altra cosa

(1) *I precursori*, *Op. cit.*, p. 22.

ancora da ammirare, che ci rivela la reminiscenza dell'antico. La stessa posa jeratica ed alquanto convenzionale degli angeli, il gesto uniforme col quale sollevano la coppa carica di rose, ha un sapore di classica eleganza, e qualche cosa di spirituale insieme, che è completato dalla espressione dello sguardo. L'atteggiamento, i movimenti di alcune figure, così energicamente disegnate, le forme vigorose, membrute dell'arcangelo Gabriele, e di quello che posa con bel garbo la mano sul fianco, ricordano i tipi romani; mentre la S. Agnese, che offre l'agnello tradizionale, ha l'aspetto di una sacerdotessa. È classico il profilo della fanciulla presso al trono a sinistra di chi guarda, mentre la S. Caterina che le sta di contro, e che tanto le assomiglia nell'atteggiamento e nelle vesti, ha una così diversa espressione nel dolcissimo viso.

Vien fatto di pensare, pur date le grandi differenze che rendono impossibile ogni paragone, alle statue greche e romane, a certe pitture di Pompei.

E reminiscenze classiche possono trovarsi anche nelle vesti, in certi motivi della decorazione, nella cornice ove i medaglioni si intrecciano, in tutta la plastica ornamentale, che rivela il miniatore, studioso dei dettagli, accurato nei particolari. L'affresco della Madonna in trono è di gran lunga superiore alla miniatura del Codice Ambrosiano, e ci conferma come Simone fosse uno studioso ricercatore dei costumi di ogni epoca; tanto di quelli patrî che riproduce con singolare maestria - come dimostra il bel ritratto equestre di Guidoriccio da Fogliano, che fieramente eretto sul cavallo bardato, cavalca alla volta di Montemassi - quanto di quelli dei cavalieri francesi, che ha osservato a Napoli e ad Avignone. Ma in patria come fuori egli s'inspira agli antichi modelli, egli sente la tradizione romana. Lo conferma la data che in parte ancora si legge, col nome dell'autore, negli avanzi di una iscrizione, posta in una formella in basso dell'affresco:

MILLE TRECENTO QUINDICI VOLTE ERA....
E DELIA AVIA OGNI BEL FIORE SPINTO
ET JUNIO GIÀ GRIDAVA L' MI RIVOLLO
S..... A MAN DI SYMONE

ove, è notevole lo sfoggio delle conoscenze mitologiche.

*
* *

Questo sentimento di ammirazione, quasi di amore per la antichità latina, non è eccezionale; a Siena è un sentimento popolare: si direbbe quasi espressione vivente di quell' entusiasmo che poi farà entrare la tradizione classica nell' educazione, che prepara e precorre il Rinascimento. Il cantore di Laura, il primo degli umanisti, che « nella affascinante armonia dei suoi sonetti e delle sue canzoni si rivela maestro perfetto di quella lingua melodica che trovò già formata » sorge in un' epoca nella quale a Siena, quasi per una tendenza naturale, tutto il popolo sembra si avvicini al moto umanistico.

Nella lingua del tempo, nelle gentili leggende, nelle rime, lo stile, la struttura dei versi, rivelano una vera cultura classica, qualche cosa di musicale che l' armonia latina ha trasmesso al linguaggio volgare. Il Bargagli nel Turamino rammenta il Bonichi, Benuccio Salimbeni, Alberto da Massa ed altri che « .... sebbene non sieno da paragonarsi a Dante o al Petrarca, pure furono tali che la toscana lingua ben intesono e parlaronla bene, se forse non hebbano vaghezza per dipignere .... » (1).

Al concetto che il popolo senese ha in quest' epoca del sentimento e della vita, corrispondono le manifestazioni e le forme dell' arte. Le sue aspirazioni, la sua fede, si rivelano delicatamente ingenue, quanto energiche, nelle scritture poste sotto gli affreschi dei Lorenzetti e di Simone Martini. La pittura traduce il concetto poetico e morale in immagini visibili.

Quei pittori erano anche poeti, che senza soverchi mistici trasporti sapevano congiungere « l' elevatezza morale all' energia dell' espressione ». A Siena era un sistema comune quello di esprimere in forma poetica concetti filosofici e morali. E così come Ambrogio Lorenzetti, che fu non solamente un buon pittore, ma anche letterato e filosofo, in versi di

(1) V.i sugli antichi rimatori senesi lo studio critico di I. Sanesi, « Bindo Bonichi da Siena e le sue rime » nel *Giornale storico della letteratura italiana*, Vol. XVIII, 1891. — Di questo amore al classicismo a Siena, abbiamo la prova in quel *Ciampolo di Meo Ugurgeri*, che proprio in quest'epoca, fra il 1.° e 2.° decennio del Sec. XIV, traduceva in volgare l'Eneide di Virgilio.

gentile fattura spiegava ai suoi concittadini, « sempre conturbati dall'ire delle discordie e dallo spirito di parte, quegli insegnamenti di morale virtù che aveva tradotto in visibili forme ed in sensibili immagini » negli affreschi della Sala della Pace - Simone Martini scriveva sotto la Majestas della Sala del Gran Consiglio, la poetica gentile leggenda:

« L' angelichi fioretti, rose e gigli,
Onde s' adorna lo celeste prato,
Non mi dilettan più che i buon consigli.
Ma talor veggio chi per proprio stato
Disprezza me e la mia tera inganna,
E quando parla peggio è più lodato,
Guardi ciascun cui questo dir condanna ».

e faceva rispondere dalla Vergine, ai Santi che sono in mezza figura dentro i tondi del fregio che inquadra l'affresco:

« Dilecti mei ponete nelle menti
Cho' li devoti vostri preghi onesti
Come vorete voi farò contenti,
Ma se i potenti a' debil fien molesti,
Gravando loro o con vergogne o danni
Le vostre oration non son per questi
Nè per qualunque la mia terra inganni ».

Quel soffio di ascetismo, che spingeva il Petrarca a pensare alla stoltezza degli uomini, che spregiando la parte migliore di sè stessi si avviluppano in vane speculazioni, e cercano fuori di sè quello che hanno dentro - per cui pensava che niuna difficoltà poteva arrestare un' anima deliberata di ascendere a Dio - assume un carattere particolarmente simpatico nei versi del pittore senese, nei quali la fede senza esagerato misticismo « è invocata a scudo delle offese de' nemici esterni ed interni » (1).

Tutta questa letteratura artistica ha dei punti di grande somiglianza - e la canzone di Giotto sulla povertà basta a dimostrarlo; ma a Siena prende un carattere tutto speciale, poichè, come osservava bene - sotto ben diverso riguardo, - il

(1) V.ª Milanesi, Comm. al Vasari *Op. e loc. cit.*

D' Ancona - (1) non c' è soverchio platonismo nella città di Cecco Angiolieri. È la tradizione della grandezza e della potenza cui era giunta la Repubblica dopo Montaperti, quella che commuove l' anima dei poeti, e inspira l' opera degli artisti, « quando i Senesi scalzi e piangenti offrivano la loro Città alla Vergine, cui si rivolgono nelle angoscie della vigilia come nelle glorie del domani ». E noi ci spieghiamo così la elevatezza del sentimento che animava il pennello del mite e soave pittore senese, il quale nei volti delle sue Madonne dalla fronte purissima e dallo sguardo pieno di dolce mestizia, nei sorrisi degli angeli, nella gloria dei santi, intravedeva il Paradiso, - la serenità e la pace - entro sè veduta e sognata.

Il pittore senese era dunque fatto per incontrarsi col Petrarca: il Signore del pennello e quello della rima, dovevano intendersi ed amarsi di vera amicizia.

***

Primo Levi, visitando la Mostra dell' Arte nostra, osservava acutamente che i pittori senesi furono umanisti prima dell' Umanesimo .... che la pittura senese mostra assai più discendenza dall' arte classica romana, che fratellanza con la nuova pittura fiorentina - e parlando di Simone Martini, diceva che se Egli era prescelto dal Petrarca a ritrarre il volto di Madonna Laura, - Simone che era nato e morì tanto prima di lui - vien fatto di chiedersi quale sia stata prima - se l' influenza del pittore sul poeta, o del poeta sul pittore. Io non arrivo a tal punto; ma il giudizio del critico geniale, che leggo quando queste pagine erano già scritte, è l' argomento migliore, per la tesi quì sostenuta.

Siena 16 Luglio 1904.

PIETRO ROSSI.

---

(1) V.ª D' ANCONA, « Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del sec. XIII », *Nuova Antologia,* Vol. XXV (1874) p. 49 e s.

DELL' ARTE DEL LEGNAME
innanzi al suo Statuto del 1426



S. Niccolò Vesc.
(Jac. della Quercia)

Quando si venne risvegliando gagliarda una vita nuova, audace e serena, fiduciosamente umana e insieme calda dello spirito cristiano; nel tempo che « le città ferventi di popolo nuovo, s'arricchivano di officine; ed era un festeggiare il risorgimento » (1); sotto qual forma non si manifestò il dolce riso dell'arte? Mentre l'architettura, rinnovando città intiere, creava grandiose bellezze, e la pittura con la scultura rintracciavano l'antica virtù per chiederle la forma più viva e leggiadra d'espressione, il tredicesimo secolo ci comparisce con una singolar fiamma d'amore, che riscalda la giovane attività de' popoli, dovunque essa si volti. Di qui il grazioso sfolgoreggiar di quelle arti che si dicono minori, pur tutte assieme spandendo tanta luce, da potersi gloriare non meno delle altre. Tra quelle, una delle più gentili, che ebbe tra noi sì prospere sorti, fu l'arte del legname, della cui fecondità, di giorno in giorno cresciuta, godiamo non poco anc' oggi guardandone i ricchissimi resti. D' altre fu scritto di proposito e bene, ricercandone le origini

(1) CARDUCCI, *Discorsi letterari e storici*, p. 34. Bologna, Zanichelli, 1899.

e le principali vicende; specialmente illustrandone il savio ed utile esercizio in quei *Capitoli* o *Brevi* che i maestri, fatta società insieme, si proposero a regola del lavorare. Data perciò l'occasione di avere a scriver qualcosa intorno all'arte del legname in Siena, il pigliar le mosse dal Breve di quella arte, o meglio il girarvi un po' intorno con i ricordi storici, è la cosa più semplice ed opportuna. Poichè è sempre bello rivedere attraverso questi *brevi,* che ne sono specchio limpido e vivo, la savia ed onesta vita di quelle società laboriose, che arricchirono la nostra patria d'inestimabili tesori e trasmisero all'ammirazione dei secoli meraviglioso splendore.

L'utile e fratellevol costume, il quale, con effetti economici non senza invidia tuttor palesi, metteva d'accordo le nobilissime ragioni dell'arte, i diritti dei cittadini e il vantaggio degli artefici; e, legando con semplice ma robusto filo d'interessi e di affetti, per via di riguardosi e ragionevoli rapporti, l'un'arte con l'altra, di tanti corpi sì ben distinti e vivi faceva tutt'un grande e magnifico corpo di artisti da segnar della più cara e nobile nota i nostri comuni, è tra le forme di progresso che maggiormente richiamano e fermano il nostro pensiero a quei tempi. Dire che per la felicità dell'arte, come arte, ci sia proprio anc'oggi di bisogno di rimetter su quelle congregazioni di maestri, oggi con tanta diversità di campo, d'intento e di modi portata a lei, come ad ogni sorte di cultura, dal viver moderno, nessun lo vorrebbe di certo: ma pure non è sola ragione economica quella che agli occhi nostri scopre il pregio di quelle società di lavoro; qualche cosa di più alto e ideale ne brilla, lo spirito stesso dell'arte.

Il Panzacchi, tra i mali che affliggono le arti belle a' giorni nostri, addita giustamente per primo « quell'esser divenute un che di minor conto e quasi un fuor d'opera nella vita delle società moderne » (1). Analizzando poi argutamente la piaga, ci trova, elemento infettivo, « l'indifferenza (per quanto

(1) E. Panzacchi, *Nel campo dell'arte,* assaggi di critica. Bologna, Zanichelli, 1897.

dissimulata sotto la maschera del dilettantismo) che è oggi nella coscienza pubblica per ciò che riguarda i grandi interessi del bello; cosa tanto più strana e deplorabile in noi italiani, che siamo pur sempre chiamati da certi buoni forestieri un popolo d' artisti! Il secolo è superbamente mercantile; e quando Riccardo Cobden, guardando dal Pincio allo spettacolo di Roma antica e moderna, mormorava: *tutto questo non è più buono a nulla!*, poteva anche dirci che l'anima del nostro tempo era nelle sue parole ». È vero per altro che la voce soave dell'arte non tutte trova chiuse per insanabile sordità le orecchie; ed ha le note sì vibrate e potenti che a volte scuote per forza. Anzi non senza compiacimento l'età nostra si accorge come via via sempre più le si aprano e dilatino alle dolcezze dell'arte i penetrali del cuore. E appunto quei secoli belli delle Arti italiane, lavoranti in concorde fratellanza, tenuta in vigore dallo spirito generoso e puro dei semplici ed avveduti articoli dei loro regolamenti, hanno il più del merito, se noi ci siamo risentiti dalla ignobile indifferenza.

Piace, innanzi tutto, quel vedere i maestri di una data arte vincolati in un comune legame di obblighi, che stringendoli a rispondere a un proprio magistrato intorno all' esercizio loro, infondeva ad essi un più forte e tenace sentimento del dovere; e li accennava alla cittadinanza come una raccolta di eletti dai quali, in quel dato genere, si aveva dritto di esigere il più ed il meglio che le condizioni dei tempi potessero offrire. Quando un cittadino, commettendo, per esempio, un lavoro di legname o di pietra a un maestro, sapeva che costui, volere o non volere, era tenuto a rispondere ad un' associazione, gelosa sopra tutto del decoro dell' arte e della città, era sicuro, almen d' ordinario, che sarebbe stato servito bene e da galantuomini; nè da una bottega autorizzata dall'Arte dovevan temersi brutture od inganni. Non era soltanto la legge comune, che, vegliando sulla intiera vita civile, frenasse le relazioni degli artefici con la città; ma c' erano i brevi particolari di queste congreghe o maestranze, che più da vicino e con più rigore stavano ad occhi aperti sopra l'opera dei maestri e dei loro garzoni, affinchè nes-

suno si scostasse dalla dritta via dell' onestà, tanto dal lato tecnico quanto dal lato economico. Principalmente apparisce da que' capitoli la premura che galantuomo sia come sinonimo di artista. E per ciò la vigilanza diveniva tanto più severa, quanto l' interesse stesso di tutti i collegati dell' arte esigeva che questa non cadesse in discredito.

Come preziosa conseguenza ne veniva dritto dritto che, data l' incessante fruttificazione di ciascun' arte, di accuratezza e buon gusto non inferiore alla fecondità, insino i più volgari cittadini si educassero al giusto pregio del bello e ne sentissero il piacere anche nelle più usuali masserizie. Ecco in qual modo, poniamo pure che un gentile influsso del tempo vi abbia fatalmente potuto, nelle semplici ferramenta delle porte domestiche non men che nei cancelli delle sontuose logge; nei cassoni familiari da biancheria non men che nei seggi dei ministri della religione e dei magistrati del governo; negli stipiti dell' umile casetta non men che negli entroni dei palazzi signorili e nelle facciate delle chiese, senza badare alla ricchezza della materia o al maggior costo dell' artifizio, ma la nota leggiadra del buon gusto con l' amorosa accuratezza del lavoro non mancano mai. Si trattava veramente di fare onore a sè ed all' arte; nè a capo del *Breve* si scuopre una qualsiasi intenzione di caccia arrabbiata a sollecite fortune; ma, sotto quelle modeste regole que' maestri intendevano *sempre con ubbidientia vivere.... ad honore e magnificentia del Comune e de la città di Siena.... e bene e stato e accrescimento della città.... e a soddisfacimento di qualunque cittadino o d' altrove con loro avrà a mercatare.* E il gran lavoro nel quale erano continuamente occupati dimostra che l' opera loro contentava. Quale delle moderne, pur tanto lucrose, società industriali può vantarsi della professione d' un simile proposito?

Il primo, e più importante Breve che quest' Arte si dette, è del 1426, non troppo antico, di certo, se dovesse significarne addirittura le origini, come ne dimostra invece la florida maturità. Bibliograficamente parlando è un bel codice membranaceo di ventidue carte, delle quali, sei son numerate a cifre arabiche, e le rimanenti sedici a carattere romano. Nelle prime tre e

nella prima facciata della quarta sono scritte, mese per mese, le feste che l'Arte si propone di osservare con la rigorosa astinenza dal lavoro; e quindi le rubriche d'indice per ciascun capitolo del Breve: poi l'altra facciata del quarto foglio e gli ultimi due della prima numerazione restano in bianco. Quindi riprende la scrittura col preambolo consueto in documenti simili e con la serie dei capitoli, che in tutti vanno a cinquantatre. Nitido e largo è il carattere, come pure abbastanza corretto; le iniziali, d'azzurro e di rosso, sono alquanto ornate, specialmente la prima; e lo stato di conservazione eccellente del codice ha fatto sì che ci giungesse con esso uno dei più caratteristici esempi di legatura, nella copertina di cuoio, adorna di fregi e fogliami in traforo chiaro su rosso.

***

Prima di farvi su più minute considerazioni, va osservato che qui, sotto una medesima società ed un medesimo breve, abbiamo da fare con due arti, quella del legname e quella della pietra; e questa associazione, che si stabiliva non di rado tra le arti affini, mostra chiaramente la natura della nostra, la quale non è che una diramazione della scultura, come quella che, lasciata la pietra, si diletta a foggiare nel legno le sue leggiadre fantasie. Chi sa, se per l'innanzi queste arti avessero fatto consorzio tra loro, o vero pigliassero vita comune soltanto a tempo di questo breve? saranno rimaste all'ombra di qualche altra o avran fatto ciascuna da sè? Che anche prima del Breve presente la società fosse costituita dall'una e dall'altra arte, par certo, poichè essendo fin dal secolo XIV non meno numerosi dei pittori i maestri della pietra, e le loro opere non meno di quelle dei pittori lodate, mal si crederebbe che quelli non fossero voluti vivere da sè. E anzi, dicendosi che questo statuto è fatto « al tempo degli onorevoli uomini », che vi son nominati, si scorge evidente la preesistenza della società; confermata anche meglio dal trovare m.° Gilio di Biagio, camarlingo dell'arte della pietra nel 1368, quand'essa trattò, col Rettore dell'Opera del Duomo, la erezione della cappella

e la celebrazione della festa dei Quattro Coronati (1). Un'altra prova dell' anteriore esistenza della *Società del legname* la scopriamo nel calendario, che precede il Breve. Esso venera come patrono dell' arte San Pietro martire, dell' ordine dei predicatori, il quale fu ucciso dai patarini lombardi nel 1252 e venne posto nel novero dei santi da Innocenzo IV il 24 marzo 1253. Il nostro calendario chiama questo santo *martire novello :* ora per quanto relativa voglia aversi questa novità, sarebbe un po' troppo tirata fino a quasi due secoli, se non si pensasse che, scelto molto innanzi ad avvocato da' maestri del legname quel martire, forse a' primi del quattordicesimo secolo, la dicitura preliminare rimanesse ferma e immutata anche nelle successive compilazioni dei Capitoli, fino a questa della riunione delle due arti del legname e della pietra. In ogni modo, pigliando la società quando ce la mostra il Breve, essa comparisce nel 1426, mentre tante e grandiose opere sì di scultura vera e propria, sì d' intaglio e tarsia, avevano reso celebri i maestri ed arricchito l' arte; e mentre Jacopo della Quercia, sommo nel dar la vita al marmo ma anche al legno, stava a capo di una nobilissima schiera di maestri, da lui svegliati precocemente alla grazia del Rinascimento. È dunque una pagina di storia di quelle arti nel più bel fiore della loro vita; e lo vedremo. Stanno a capo di essa, in questo florido momento, un Niccolò di Sodo, un Sano di Fatino, un Simone di Checco, un Nardo di Nanni, un Meio di Neri e un Gilio di Biagio maestri di legname; con gli scultori Francesco Valdambrini, Sano di Matteo, Francesco di Nanni Sabatelli, Giovanni di Niccolò e Simone di Bernardo.

Lasciando ora da parte i maestri della pietra con l' arte loro, vogliamo guardare com'avesse vissuto fino a quel tempo la sorella, l'arte dell' intaglio e della tarsia compresa nel più generico vocabolo di arte del legname. Ricercandone le prime tracce nelle opere, noi non le possiamo trovare che in qualche avanzo di decorazione di palchi nelle chiese e nei palazzi

(1) Milanesi, *Docum. per la Storia dell'Arte Senese* t. I. p. 265-267.

del secolo XIII nelle panche, negli armadi, nei sedili e nelle cornici di qualche dipinto d'allora. Questo fu il lavoro, che primo occupò quest'arte innanzi che il maraviglioso sviluppo della scultura animasse maggiormente la sorella minore e le scotesse le ali a più arditi voli. Tuttavia sarebbe difficile l'accennare proprio di sicuro un intaglio anteriore alle notizie scritte, che si hanno di tale arte. Si sa infatti che a mezzo il tredicesimo secolo era già condotta a termine in Siena un'opera assai importante, il coro del Duomo, per il quale M.° MANUELLO DI RANIERI riceve, a' 26 di settembre del 1259, il prezzo da fra Vernaccio monaco di S. Galgano, operaio (1). L'importanza del lavoro che, in certo modo, doveva coronare la nuova cattedrale della città, attesta la stima del maestro, il quale dovette essere, nell'arte sua, un vero rinnovatore; un maestro da imprimere una tendenza nuova nell'animo di chi ne seguisse la scuola. E scolari ebbe infatti, poichè l'atto stesso nomina PARTO figliuol di M.° Manuello, che lo aveva coadiuvato nel lavoro; e i maestri STEFANO DI GIORDANO e BURNACCIO DI TRONCETTO. Più sicuro ed efficace impulso venne però a quest'arte, con il gran lavorìo dell'ingrandimento ed abbellimento del Duomo, specie dopo che Niccolò da Pisa v'ebbe fatto sorgere il suo maraviglioso pulpito. Quella scultura solenne e gentile, che ha la maestà della creazione monumentale con la delicatezza delle più fine supellettili che possa dar l'oreficeria; quei colonnini, quegli archetti, congiunti ed adorni da tanta grazia e varietà di capitelli di trafori, di ornati d'ogni genere, fu un grande incentivo a far trattare il legname, materia meno sorda a rispondere, come lì si era trattato il marmo. Venivano intanto a pigliar parte nei lavori del Duomo, diventando cittadini senesi, i maestri d'intaglio DONATO, LAPO e GORO DI CIUCCIO CIUTI da Firenze, a premura del savio e laborioso operaio fra Melano (1271-72), il quale dichiarava che quei *sagaces et subtiles magistri in in-*

(1) MILANESI, *Op. cit.*, I. 139.

taliis eran così necessari *ad opus beatae Virginis,* che senza di loro non potevasi *commode in dicto opere laborari* (1). Questi però debbono aver lavorato assai più nel marmo che nel legno; e a loro il Milanesi dà non poco merito dell'incremento straordinario dell' arte onde Siena ebbe lode anche fuori dalle opere di Agostino e d' Agnolo, del Maitani, di Gano, di Gero e di Tino di Camaino.

Particolare occasione di frequenti e notevoli lavori all' arte dell' intaglio veniva a que' tempi dal gran dipingere che facevasi di tavole da altare. Il popolo, caldo della sua fede e contento che la gagliardia della sua libera vita si mostrasse in quella mirabile efflorescenza artistica onde fu giovenilmente bello il trecento, chiedeva ai laboriosi maestri le creazioni del loro fresco genio per adornare l' interno delle chiese, che eran sorte e sorgevano con una frequenza non superata mai. E allora appunto la forma delle tavole da altare, lasciato il fare bizantino, ne aveva arricchito ed ampliato l'organismo, passando dalla figura rettangolare semplicemente cuspidata, al tabernacolo co' suoi pilastri e tortiglioni, co' suoi archi e pinnacoli; ai trittici e ai polittici d' ogni genere, con una ricchezza ornativa d' intaglio e di tarsia, da parerci uno studiato sforzo di rassomigliare, con quei tabernacoli di legno, i templi stessi dentro i quali pigliavano posto; o meglio, una gara superba con i tabernacoli marmorei popolati nelle graziose nicchie da tante immagini di santi, come adornavano gli altari, dei quali restano meravigliosi esempi nel Duomo di Arezzo e nel San Francesco di Bologna.

Qualche cosa di ricco e caratteristico dev'essere stato il tabernacolo, che conteneva l'ancona di Duccio nell'altar maggiore del Duomo. Ebbene, dal 1310 che fu recata con tanta solennità al suo posto, si continuò via via sempre ad abbellirlo, finchè nel 1375 non vi si aggiunse un baldacchino sopra, che poi fu fatto dipingere da Lorenzo di Vanni e da Nuccio di Neruccio (2). Non poca rimane ancora la quantità

(1) MILANESI, *Op. cit.* t. I, p. 153-154.

(2) MILANESI, *Op. cit.* t. 1, p. 274. « Memoria, che a' dì detto (15 settembre 1375 alloghò Ambruogio di Benechasa operaio a Lorenzo

di queste opere graziose, che o dorate o ravvivate da colorítura o da intarsi, facevano degno contorno alle immagini dipinte (1).

***

Campo ancor più esteso e variato, affinchè quest' arte potesse ampiamente spiegare la sua virtù, lo aprivano i cori delle chiese. Le cattedrali e le chiese dei frati, non men che gli oratorî delle compagnie laicali e le cappelle dei palazzi, avevan naturalmente bisogno di sedili per il clero uffiziante, secondo i gradi gerarchici e le regole dei riti, e per i magistrati di ciascuna società, alla quale l'oratorio appartenesse. E perchè a quei tempi non ponevan mano ad alcun lavoro, che non fosse conveniente al luogo e al fine al quale era ordinato; quanto più bella e ricca era la chiesa, tanto maggior lusso di disegno e di ornato volevasi nel corredarla, specialmente in questi sedili, che dall' uso col quale servivano, sì chiamarono addirittura cori. Per essere ricercati in questa lavorazione, s' eran fatti largo tra la non breve schiera dei maestri di legname, alcuni di eletto ingegno e di mano espertissima a trattar questa materia. E primo VANNI DI TURA DELL' AMMANNATO, architetto e maestro di legname, il quale, chiamato già, forse a proposta di Lorenzo Maitani, nel 1333 dall' Opera del Duomo di Orvieto, fu capomaestro del magnifico coro di quella chiesa, dove lavorò, con l' aiuto di maestro NICCOLA DI NUTO, fino al 1340, che morì (2); succedendogli a dirigere il lavoro maestro MEO DI NUTO fratello di Niccola, fino alla morte sua, che avvenne nel 1348 (3). Di questo lavoro, quanto ben disegnato e condotto fosse, fa te-

---

di Vanni et a Nuccio di Neruccio, dipentori, a dipegniare e a metare d' oro e d'ariento e di collori el chapello della tavolla dell'altare maggiore di Duccio ».

(1) La Mostra di Arte Antica ne ha portate sott'occhio diverse, di notevole originalità.

(2) MILANESI, *Op. cit.* t. 1, p. 384.

(3) *Ibid.* p. 199-200.

stimonianza ora, alla Mostra dell'Arte antica, quel grandioso sedile con i suoi bracciuoli d'intaglio a traforo, coi pilastrini poligonali intarsiati, con la elegante spalliera pur decorata ad intarsio e segnata d'una T gotica in mezzo, e col bel cappello o baldacchino, che gli aggetta dinanzi, sopra al fregio, stendendosi sull' appoggio di due mensole in arco trilobato, e chiudendo sotto la sua volticina a costoloni, d'azzurro stellato, una mezza figura in bassorilievo dipinta. Nella testata del fregio, in rispondenza ai pilastri che spartiscono un seggio da un altro, si levano delle statuette di bosso, la cui aurea figura dà vivace risalto alla ricca linea del fregio stesso: e quelle figurine erano in particolare l'opera di NICCOLUCCIO NUTI [1] (Fig. 1).

Nomi d'insigni artisti si erano intanto guadagnati in Siena dopo essersi forse formata la mano sotto la guida dei sopra nominati, MARIANO ROMANELLI, NERI DI RANUCCIUOLI, BARNA DI TURINO, GIOVANNI DEL CICCHIA, LUCA DI GIOVANNI e FRANCESCO DEL TONGHIO, il quale addestrò bravamente all'arte il figliol suo Giacomo. Intorno a questi e con questi lavorava poi una moltitudine di altri maestri di legname, buoni esecutori delle loro geniali concezioni. Come a tutti i grandi maestri dell'arte nostra, la Chiesa maggiore offerse a questi intagliatori da mettere degnamente in opera la loro valentia. Dopo che i Dodici Governatori della Repubblica, dietro risoluto consiglio di sufficienti maestri, ebbe preso partito di disfare il Duomo nuovo, per la minaccia d'imminente rovina (giugno 1357), fu lasciato ogni pensiero del colossale ampliamento, audacemente tentato, e volto invece a compire ed ornare il Duomo vecchio, affinchè se ne vedesse una volta in qualche modo la fine. Allora venne a maturazione il disegno di circondare di begli scanni, fatti di nuovo, tutto il coro o presbiterio, intorno all'altar maggiore, il quale con la famosa tavola di Duccio si alzava sotto la cupola. Il primo documento che riguardi questo lavoro, è del 25 settembre del-

(1) *Ibid.* p. 199-200. — L. LUZI, *Il Duomo di Orvieto.* Firenze, Successori Le Monnier, 1896.



Fig. 1. — Coro del Duomo di Orvieto

l'anno 1362, e mostra come già si fossero posti gli occhi addosso a m.° Francesco Del Tonghio, poichè a lui appunto vi si vede che era stato chiesto dall'operaio m.° Domenico di Vanni un modello, una specie di prova per il grandioso lavoro, « uno legio il quale die istare nel choro », e « due sedie di choro »; prova che il maestro del Tonghio si prese e che riuscì soddisfacente, mentre vediamo come il 2 luglio del 1368, maestro NERI RANUCCIUOLI per l'Opera del Duomo e m.° PAOLUCCIO DA MONTEPULCIANO per il Del Tonghio, rividero e stimarono una parte del coro già compita e i consiglieri dell'Opera furono « in concordia con l'operaio predetto, che 'l coro si murasse al più tosto che si potesse », col consiglio degl'infrascritti maestri: maestro FRANCESCO del m.° VANNUCCIO, maestro GHERARDO BINDI, maestro FRANCESCO TONGHI, maestro NERI RANUCCIUOLI e maestro PAVOLUCCIO DA MONTEPULCIANO; e « co' la maggior parte di loro, furo in concordia addì 3 luglio che 'l coro si murasse, secondo che va el vecchio a retta linea ». La continuazione dei lavori dell'intero coro, assunti da m.° Francesco e dal suo figliuolo Jacomo, andò per le lunghe, dapprima per altre cose da fare che i maestri avevano, poi per differenze con l'operaio col quale non si trovavano in accordo per il pagamento dell'assegno stanziato; finchè, intervenutovi con una deliberazione del 6 febbraio 1380 il Concistoro, non fu fissato che, durante il lavoro da non doversi troncare per essere richiesto sollecito sì dal comodo sì dall'onore e la riverenza della detta chiesa maggiore, l'operaio dovesse passare ogni anno al maestro, in calende di settembre, quattrocento fiorini d'oro. I lavori ripresero; e si vede dagli atti che i Del Tonghio s'eran chiamati in aiuto i quattro valenti maestri CECCO DEL GIUCCA, NERI RANUCCIUOLI, MEO DI MINO e BARNA DI TURINO; sì che nel 1382 erano assai andati innanzi: ma risorte delle differenze tra l'opera e gli accollatarî, occorse un lodo di tre cittadini Pietro di Megliore, Giovanni di maestro Martino e Agnolo Vannucci, perchè tra l'operaio Francesco Vannucci e i Del Tonghio « ogni diferenzia fusse levata via..... e' l detto lavorìo si seghuisse con ogni solecitudine e afetto ».

E fu stabilito che « per detti maestri Francisco e maestro Jachomo con que' lavoranti che voranno apresso di loro, debino aver fatto chon ogni afeto, e messo in chiesa el detto choro daffuore alle testiere, da questo dì a trenta mesi seguenti co'ngni fornimento e adornamento che sono i tre sedi forniti che al presente vi sono, e chome per la scritta de l'alogazione si dichiara, da fuori da le dette due testiere; fornito d'ogni altra chosa di cigniture di more, e intrate di sagrestia e di chiociole ». Il rettore per una parte doveva pagare i secento fiorini, a rate di dugento fino alla scadenza del tempo pattuito: e tra il 17 decembre 1385 e l' 8 gennaio 1386 fu stipulata tra esso e i maestri la scritta, secondo la quale questi promettevano anche « di dare fatto e avere fatto e posto in chiesa tutto l'altro choro che restasse a fare intorno a l' altar maggiore del duomo, d'ogni lavorìo che a esso si richiede, e di lavorìo di more e de lo inginocchiatoio dinanzi, sichondo ch'è fatto quello che di sopra è dichiarato, a mezzo il mese d'agosto prossimo che viene, che saranno anni 1386 ». E così, parve che si avesse ad andare in fondo al lavoro convenuto, perchè nel 1389 si dettero a fare a Giacomo del Tonghio e a Mariano Romanelli, tutte le testiere, testierette e tabernacoli del coro, che promisero dar compiuti insieme con le statue occorrenti in tre anni. Non fu così però, poichè non mantenuti i patti da m.° Jacomo, gli fu tolta dal rettore Boninsegna di Fazio l'allogagione, che passò invece al Romanelli, a Barna di Turino, a Giovanni del Cicchia e a Luca di Giovanni, lavorandovi pure, sottoposti, i Del Tonghio; ma nel 1397 il coro fu finito, non senza però che vi avesse a por mano anche il secolo successivo. In un inventario intanto del 1435 descrivesi come compiuto « un coro con intagli et tarsie et fighure rilevate intorno al detto altare: principia sul canto della chiesa alla porta della sagrestia, et circunda insino sul canto della chiesa a piei gli organi, con molti civorii; e da capo vi sono le figure di santo Pietro et di santo Pavolo, et le figure de' quattro martiri. Tutte le dette figure di legname lavorato e colorito son grandi e belle » Fig. 2). Di questo coro, che dovette essere bellissimo, non si poteva dar troppo breve

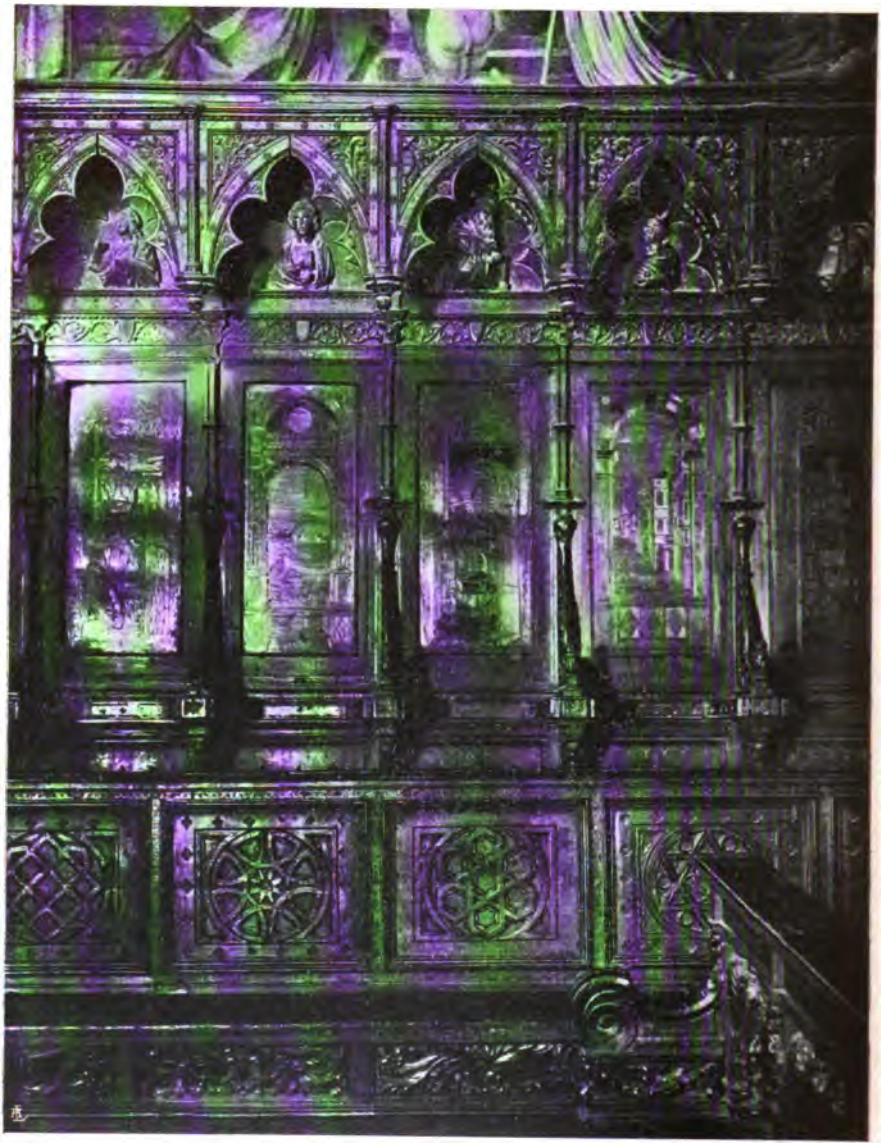


Fig. 2. — Coro del Duomo di Siena

cenno, sia perchè fu uno de' più grandi lavori, condotti di simile arte in Siena, sia perchè anc' oggi assai ne rimane della parte organica alle pareti laterali del presbiterio, dove fu trasportato quando venne eretto il nuovo altar maggiore. Non lo adornano più tutte le statue e le testiere, non lo coronano i tabernacoli ascendenti lungo le colonne, com' era in origine; ma si riconosce, in sostanza, la sua primitiva costruzione e disposizione; ed ha oggi nelle spalliere gli specchi ad intarsio, opera dell' olivetano fr. Giovanni da Verona che li aveva messi nel coro di Montoliveto Maggiore donde vennero nel Duomo nostro sul cader del secolo XVIII.

***

Mentre questa eletta schiera di artisti gareggiava di attività e di maestria intorno al duomo di Siena, due non meno valorosi di loro portavano la fama del lavoro senese fuori della nostra città, ed erano PIETRO DI LANDO e LUDOVICO DI MAGNO. Pietro di Lando, figliuolo di quel Lando di Pietro, orafo ed architetto, che del suo raro ingegno lasciò mirabile monumento il reliquiario della testa di S. Galgano, e l'ingrandimento del Duomo, nel 1365 abitava già in Firenze, dove attendeva ad opere di architetto non meno che di maestro d'intaglio. Aveva già costruito mura e torri di castella in val di Sieve, e v'era andato incontro a dispiaceri fino a trovarsi chiuso in prigione, per non aver potuto, senza sua colpa, terminare con m.° Buono di Martino il lavoro assunto (1). Quali altre opere tenessero applicata in Firenze la sua laboriosità non conosciamo, fino al 1371 quando gli venne affidato il coro della chiesa maggiore di Fiesole; se forse ei non aveva già fatto anche il coro di San Pier Maggiore, e quello di S. Miniato dalle Torri, dei quali gli si chiese l' imitazione nel commettergli il fiesolano. Dalle *Memorie* del Vescovado di Fiesole, scritte proprio di quel tempo, tolsero il Borghesi ed il Banchi quanto segue. « Anno 1371. PIERO DI LANDO da Siena ha tolto a farè il coro nella chiesa mag-

(1) MILANESI *Op. cit.* t. I, p. 62.

giore di Fiesole; e questi sono i patti i quali ho fatto io col proposto di Firenze e Ser Taddeo di San Pier Maggiore, iscritti per mano di Ser Taddeo predetto in presenzia del detto proposto. - In prima che il detto Piero de' fare il detto coro a ogni suo legname, ferramenta e altra spesa. *Item*, de' fare il detto coro come quello delle Donne di San Piero Maggiore, cioè da' bracciali in giuso con una panca dinanzi da inginocchiarsi, e da' bracciali in suso vuole essere uno braccio e mezzo intorno, alto. - *Item*, vogliono essere i bracciali di noce colla piana di dietro ove si commettino: la piana ove si commetteranno i sodi di noce; e i ballatoi e i peducci e un regolo dinanzi a manganella, ogni cosa di noce; e sia regolato da' bracciali in giù come quello di San Piero Maggiore, di noce; e da' bracciali in su regolato di noce riquadrato con una cornice di noce di sopra; e di sotto alla detta cornice un fregio di tarsia come in quello di San Miniato dalle Torri; e la panca dinanzi da inginocchiarsi regolata di noce, come quello di San Miniato dalle Torri, tutto l'altro legname vuol essere d'albero, asse di mezzo » (1). Questi patti per il coro di Fiesole, i quali ci mostrano come Piero di Lando, fosse uomo di valore non meno dei Del Tonghio, di Barna, del Romanelli e degli altri che arricchivano la cattedrale senese di un coro simile a quello intorno al quale andava lavorando anch' egli, meritan d'essere anche particolarmente riletti, perchè sembrano insinuare, come ho accennato, che il nostro Piero avesse innanzi costruiti i cori di San Piero Maggiore e di San Miniato dalle Torri; ai quali egli viene richiamato per le somiglianze volute dai committenti nel coro di Fiesole: poichè parrebbe almeno assai strano l'essere andati a scegliere due cori in due chiese così distanti, ove non si fosse trattato di lavori recentissimi e del maestro stesso (2). Erano quelli

(1) Borghesi e Banchi, *Nuovi Documenti per la Storia dell' Arte senese*. Siena E. Torrini, 1898 p. 36.

(2) La chiesa di San Miniato dalle Torri, o tra le Torri, parrocchia soppressa nel 1785, restava infatti nel quartiere di S. Maria Novella; e la chiesa di S. Pier Maggiore, rovinata nel 1783, rimaneva

gli anni dell' episcopato del pio e dotto Andrea Corsini che sì belle traccie lasciò del suo amore all' arte dietro a' suoi passi. Aveva egli trovato cadente nel 1349, al suo ingresso, la vecchia cattedrale fiesolana, e volle subito rimetterla in buono stato. Pare che gli fossero cari gli artisti senesi, poichè fin dal primo suo anno episcopale aveva fatto eseguire per quel duomo una bella cancellata di ferro ai maestri nostri Petruccio e Francesco Betti. Ora, condotti com'ei voleva i lavori del duomo, ne fece adornare degnamente il presbiterio. Nel 1373 la cattedrale di Fiesole dovette avere interamente in ordine questo suo coro, con il seggio episcopale e tutto, poichè a' 24 d'aprile di quell'anno venne fatto a maestro Piero l'ultimo pagamento, « secondo che sentenziò messer Taddeo canonico di Fiesole »; dice l' atto. Ora tra i patti era appunto dichiarato, per ultima convenzione che « della sedia del Vescovo si debba vedere per messer lo Proposto di Firenze, e per Taddeo di San Pier Maggiore » che è proprio il canonico fiesolano (1).

Lodovico di Magno, che sì buon nome di valente maestro portò fuori della sua patria, in nessuno dei molti lavori di legname, che vennero facendosi qua nel secolo XIV, ci si fa vedere. Figliuol suo dev' essere stato quel Giovanni di Lodovico da Siena, che nel 1431 lavorava nel coro di Orvieto con sì mirabile maestria che i Signori dell' Opera di quella cattedrale lo dichiaravano *valde bonum et expertum ad tartias et ad laborerium cori* (2). Così pensava anche l' illustre Milanesi, rispondendo al marchese Raffaelli che gli chiedeva schiarimenti sul maestro senese poco dopo scoperto l' unico avanzo del suo lavoro. Quando fosse e da chi chiamato a lavorare fuor di Siena non sappiamo: questo è certo che nel 1395 aveva a mano un grandioso lavoro a Recanati. Quivi

---

nel quartiere di San Giovanni, vicino alla SS. Annunziata, dove fu annessa la parrocchia ivi esitente. Cf. Repetti, *Dizion. Geograf. fisico storico della Toscana*, t. II, p. 273.

(1) F. Bargilli, *La Cattedrale di Fiesole*. Firenze. Tip. Righi, 1883. — Di tutto questo bel coro, nota il Bargilli, non altro ci resta che la cattedra di S. Andrea Corsini.

(2) Milanesi, *Op. cit.* t. II, p. 156.

gli Eremitani di S. Agostino gli avevano dato a fare un ricco e bel coro alla loro chiesa, quando ne era priore fr. Lipparello da Recanati, e forse nel 1395 il lavoro giunse a compimento. Alla Mostra d' arte antica il Comune di Recanati ci ha inviato un bassorilievo dentro formella ad arco acuto, nel quale è rappresentato S. Agostino ritto, che porge la regola ai suoi monaci, rappresentati da quattro figure inginocchiate. Sopra vi è scritto: *Anno Dni. M.CCC.LXXXXV. Ludovicus de Senis me fécit tempore prioratus fratris Lipparelli de Racaneto* (1). Le dimensioni della tavola e la sua ornamentazione dimostrano com' essa fosse una porticina del coro; e il bassorilievo, a mal grado delle gravi sofferenze passate nella triste condizione d'uscio di un corridoio, dove era stato ridotto (2), pur ci palesa qual bravo modellatore e intagliatore fosse maestro Lodovico. Sappiamo infatti che il bassorilievo fu trovato nel vuoto di un corridoio al secondo piano dell' elegante convento degli Agostiniani nel 1888, quando venne tramutato ad altri usi od uffici (3). Vuolsi anche dello stesso maestro il piccolo gruppo della Trinità, bassorilievo a doppia faccia, esposto dal prof. Lodovico Zdekauer; e forse può venire anche quello dagli avanzi ornamentali dello stesso coro (Fig. 3).

Tra i maestri di legname, che lavorarono e vissero fuor di Siena va rammentato anche ANDREOCCIO DI BARTOLOMEO, che il 12 decembre 1392 fu fatto venire da Volterra a Siena da Francesco Vannucci rettore dell' Opera del Duomo a giudicare il lavoro fatto nel coro da Luca di Giovanni, da Giovanni del Cicchia e da Barna di Turino. Di questo Andreoccio rimangono due armadi nella chiesa di S. Martino di Chinsica in Pisa, nei quali a lettere scavate nel legno e dorate si legge: *Ista. duo. armaria. et altare. facta. fuerunt. tempore. ser. Jacobi. de Lorensana. Simonis. Sardi. Bandini. Porcarii.*

(1) Cf. *Mostra dell' Antica Arte Senese*, Catalogo Generale, Siena, Lazzeri 1904, p. 162. N. 46 (10036) e p. 66, N. 252 (10044).

(2) Ci si vedono sempre gli occhi del pestio per la serratura.

(3) F. RAFFAELLI, *Di alcune opere di scultura e tarsia in legno esistenti a Recanati.* — Memoria con documenti e note. — Fermo, Stab. tip. Bacher, 1877. pp. 19, 20.



Fot. Lombardi

Fig. 3. – Avanzo del coro della chiesa degli Agostiniani di Recanati

et. Bartholomei. Tineosi. operariorum ecclesiae. sancti. Martini. Chinsice. que. fecit. Magister. Andreoccius. Bartolomei. de Senis. Anno. Domini. MCCCLXXXVIIII. et MCCCLXXXX.

***

In Siena frattanto i più e i migliori maestri di legname erano, in un modo o in un altro, affaticati intorno al coro del Duomo, donde però negli ultimi anni del secolo spariscono Francesco del Tonghio (1388 ?), Neri Ranucciuoli e Giovanni di m.° Neri da Massa, che vi aveva fatto un seggio; poi Jacopo del Tonghio e nel 1396 il Romanelli con Luca di Giovanni, defunti. Seguitano per altro ad arricchire il coro degli ornamenti che oggi in poca parte vi rimangono, Bartolommeo di Francesco detto Cavicchio, Cenni d'Agnolo, Giovanni Corbini, Giovanni del Cicchia, e Barna di Turino, il certosino fra Guido di Giovanni, Lando di Stefano, ch' era pur pittore e scultore, e Martino di Luca. Oggi le parti avanzate del coro cominciato da Francesco del Tonghio e condotto innanzi da sì eccellenti maestri, dopo i tramutamenti e le spogliazioni patite, troppo son lungi dal mostrarcisi quali uscirono dalle esperte mani dei loro artefici. Dei tabernacoli grandi e piccoli, che si alzavan fin su per le colonne, delle testiere e testierette alle entrate e ai capi del coro, delle figure rilevate a gorgolle, de' serafini e delle teste di santi che ne è rimasto ? Dove saran finite le figure grandi di S. Pietro e di S. Paolo nei primi due tabernacoli e dei quattro Santi Avvocati nei quattro seguenti ? Dove le figure di tarsia degli specchi, e particolarmente le dodici storiette del *Credo,* di mezzo taglio, delle testierette fatte da Mariano Romanelli, che pure essendo valente orafo, doveva trattare finamente simili lavori ? Dove le figure di bosso scolpite da fra Guido di Giovanni, da Lando di Stefano e da altri ? Quanti di questi preziosi ornamenti avranno avuto la triste sorte del legname da ardere, mentre potevano oggi attestarci la geniale maestria di una generazione di artisti, che pur dal poco che n'avanza c' impone riverenza. Forse appartenne agli ornamenti di questo coro, o certo di altro simile dei medesimi tempi, quella gra-

ziosa Madonnina col Bambino in collo, scolpita nel bosso, che vedesi esposta alla Mostra d'Arte antica dall'Amministrazione del Real Conservatorio femminile, appartenente alla chiesa di S. Maria Maddalena. Basta quella a dimostrare quanta cura e virtù mettessero que' maestri in ciascuna delle loro opere, per piccola che fosse: onde abbiamo lavori che nelle esigue proporzioni racchiudono un merito senza misura (1).

Dell'arte del legname in questa seconda metà del secolo XIV abbiamo pure a testimonianza quell'arcangelo Gabriele e quell'Annunziata - Sala VIII, N.° 13 (899) N.° 14 (900) - della chiesa di Sant' Antonio a Montalcino; il cofano intagliato e intarsiato con gli stemmi di Siena e di Montalcino - N.° 20 (89) - appartenente al Comune montalcinese; e l'altro Angelo annunziante - N.° 42 (909) - con la Vergine annunziata - N. 43 (910) - della chiesa del *Corpus Domini* in Montalcino, che portano scritto nella base: *Angelus sculpsit et pinxit a tempo di Tofo Bartalini rectore. M.CCC.LXVIII.-M.CCC.LXX.* Certo questi angeli e queste annunziate non hanno, nelle loro proporzioni col naturale, la grazia e la finitezza delle opere del Romanelli, del Tonghio, di Barna e degli altri loro compagni; e dimostrano come nella bottega di maestro Angelo sulla solitaria altura di Montalcino la corrente rinnovatrice battesse di molto alla lontana: ma pure è notevole questo influsso artistico della città sopra le sue terre, che con lei facevano a gara per abbellirsi. Il San Giovanni invece - N.° 72 (2187), nella sala VII, appartenente al Seminario di Montalcino, è così bel lavoro della fine di questo secolo che se ne potrebbe tenere di averlo scolpito il Romanelli.

Chi s' era fatto largo specialmente per diligenza di lavoratore e genialità di artista, è Barna di Turino che ci comparisce fino dal 1388 tra i primi lavoranti del coro del

(1) Cf. Milanesi, *Op. cit.* t. I, in tutti i documenti riguardanti il coro del Duomo, p. 328-383. Il Romanelli, per esempio, aveva scolpito tra le altre cose: « sei fighure di bosso e uno leonciello; cinque sante Marie e uno santo Antonio .... ». Mostra dell' antica arte senese *Catalogo generale,* Sala II, Sez. D. N. 246 (409).

Duomo. Quest'uomo, semplice e senza lettere (1), è tra le figure più operose e simpatiche dell'arte del legname in questo periodo di febbrile lavorazione. Teneva bottega accanto alla chiesa di S. Giorgio, e nel 1400 lavorava intorno alla bella tavola che Andrea di Vanni fece per la chiesa di S. Stefano (2). Nel 1399 fu tra i maestri chiamati da Buonsignore di Fazio operaio del Duomo a consigliare sul difetto del pelo del campanile della chiesa maggiore (3); e dopo essere stato ricercato più volte per i lodi dei lavori del coro, lo troviamo nel 1388 tra i consiglieri dello stesso rettore (4). Faceva anche lo scultore e sapeva d'ingegneria, perchè nel 1398 fu eletto operaio per condurre l'acqua di Mazzafonda nei bottini di Fontebranda (5), e fece nel 1397 « la fonte la 've si benedisce in Duomo l'acqua el dì del sabato sancto » (6). Anzi dal 1388 al 1391 fu pure capomaestro dell'Opera del Duomo (7); e l'anno innanzi da suo padre Turino di Bernardo aveva ottenuto l'emancipazione della patria potestà; il che accerta la sua giovinezza. Nel 1379 si ricordano di lui dei lavori d'intaglio per la compagnia della SS. Trinità (8); nel 1408 un cofano per tenervi i caleffi e altre scritture di Concistoro; e, dopo aver lavorato i mobili della sala dove mangiavano i Signori, si sa che fece anche il sedile della sala di Balìa (1408) con la porta che da essa mette nell'altra contigua. Noi non conosciamo particolarmente altre opere da lui fatte, ma la sua molta riputazione deve avergli offerto commissioni

(1) « Ratificato qui sotto di loro mano (da un atto di allogazione pel coro del 1388), salvo di mano di maestro Barna, che non sa iscrivare ». MILANESI, *Op. cit.* t. I, p. 361.

(2) TIZIO, *Historiae Senenses*, *v.* III.

(3) MILANESI, *Op. cit.* p. 318.

(4) *Ibid.*, p. 335, 345, 346, 354.

(5) *Arch. di Stato in Siena*, Deliberazioni del Concistoro, *ad annum* c. 13.

(6) BORGHESI e BANCHI, *Nuovi Docum. etc.* p. 62.

(7) *Arch. dell'Opera del Duomo*, Memoriale del Camarl. Domenico Venturini, D. 10 e Lib. nero c. 107, e c. 122.

(8) BORGHESI e BANCHI, *Op. cit.* p. 49, 50, 66.

numerose ed importanti in quel grande affaccendarsi nell'arredamento di chiese e di palazzi. Il suo lavoro, più di solido ed elegante costruttore che di ricco decoratore, lo possiamo sempre riconoscere nei sedili della sala di Balìa, graziosissimi nella loro severa semplicità. È uno degli artisti senesi, che nell' infaticabile ardore del lavoro merita maggior considerazione.

***

Ma di mezzo a questa continua lavorazione dei maestri del legname, spesso spesso anche bravi maestri di pietra, architetti ed orafi, la modesta arte saliva ad altezze di splendore maravigliose. La perfezione dell' esercizio e il genio degli uomini che vi si applicavano spingeva a progressi incessanti. Durante il lungo lavorìo del coro del Duomo, vien fuori, come uno degli stimatori dell' opera di Barna di Turino, di Giovanni di Francesco e di Luca di Giovanni, un uomo designato col semplice nome di maestro di legname (1394) (1), ma che invece era eccellente scultore e pregiato architetto, poichè nel 1423 lo troviamo a lavorare, col fratello Agostino, nel pavimento del Duomo dove fece la storia del Re David (2); nel 1413 era capo maestro dell' Opera, e nel 1416 era uno degli operai per la fonte di Piazza (3): anzi con molta probabilità fu suo il disegno della facciata del palazzo di Mercanzia, che dava nella piazza stessa (4). Questi è maestro Domenico di Niccolò. Ch' ei fosse un artista non meno valoroso, che versatile, ce lo dimostra la singolar premura con la quale si adoprò per averlo a sè l' Opera del Duomo d' Orvieto per dirigere le opere insigni che allora si andavano in quella chiesa compiendo. « E' m' è stato aportato qua, rispondeva egli il 26 gennaio 1415 a quell' Operaio, per lo vostro maiestro Cristofano di Francesco, vostro maestro di pietra, e

(1) MILANESI, *Op. cit.* t. 2, p. 372.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 178, t. II, p. 111.
(3) *Ibid.*, t. II, p. 79.
(4) *Ibid.*, t. II. p. 93.

àmmi decto a boccha, come per vostra parte, se io volessi actendare a venire chostà a stare uno tempo con esso voi, per seguitare certi vostri laborii di pietra e di legname. Dico di sì. Saremo d'acordo, pure ch'io sapi fare cosa che sia in piacere a chotesta comunità: con tucto che mi sia malagevole far partita, m'ingegniarò di farla, se saremo d'acordo in questa forma ». E qui fa i patti, nei quali, mentre si scorge quant'ei fosse occupato in Siena, rileviamo che il principal motivo per il quale era richiesto, consisteva nel compimento del magnifico coro. « Voglio menare, aggiunge, uno buono garzone, o duo, se vorrete, che sono buoni, che lavorano molto bene di legname, se volete fornire quello coro che è principiato, e questi lavorano bene di tornio, di fogliame e tarsia, però ch'io non so come fosse servito di chostà de' vostri ». Vi andò infatti maestro Domenico, fissato per un anno (1416, 17 agosto) ed ebbe anche a riattare tutto il tetto della chiesa. Non chiuso solamente nel giro, pur non angusto, dell'arte locale, Domenico era in comunicazione con insigni artisti di fuori, e con Lorenzo Ghiberti aveva relazioni così amichevoli, da valersi dei suoi disegni per istudio (1). L'opera sovrana, che pone anc'oggi il suo nome tra i primi artisti del legname, è il magnifico coro della cappella di palazzo, che, tolto a' maestri Simone d'Antonio e Paolo Martini, rimasti inferiori all'aspettativa, fu a lui affidato con deliberazione del Gran Consiglio del 26 agosto 1415; ed egli lo dette finito nel 1428 dopo un sapiente lavoro di 13 anni. La freschezza della conservazione di tutta quanta la meravigliosa cappella ci permette anc'oggi di gustare ad uno ad uno tutti gli splendori di questo coro, non so se più stupendo per l'abbondanza del disegno così largamente concepito, o per la finezza degl'intagli e delle tarsie che non possono esser superate da altre del suo tempo. (Fig. 4). I due lati lunghi della cappella son tutti ricoperti da ventun sedili, in bel modo distinti da un'ossatura armonicamente spartita e avvivata di ornamenti d'intaglio, nelle più pure e variate forme. Ne accre-

(1) *Ibid.*, t. II, p. 120.



Fig. 4. — Coro della Cappella di Palazzo

Fot. Lombardi

scono la ricchezza gli specchi che, nella rappresentazione degli articoli del *Credo,* dànno alla tarsia tutte le delicatezze della miniatura. Vigoroso e sobrio il concetto, qual di derivazione dantesca, risponde nella simbolica composizione a' grandiosi affreschi di Taddeo di Bartolo che rivestono le pareti e le volte; e con la gentile e vivace floritura delle cornici intagliate e degli ornamenti intarsiati dintorno, v' ha quanto di meglio potesse allora aspettarsi dall' arte. La porta, che tiene il posto di un sedile, è il riassunto della bellezza del coro intiero. Con buona ragione questo modesto e grande artista, nel dimandare, in sua vecchiezza, una provvisione dal Comune, poteva vantarsi di aver sempre cercato di fare « grande honore alla città et reportare fama de' suoi lavori, com' è noto a tutta la vostra cittadinanza » (1). Egli fece pure il coro della cappella di S. Savino in Duomo (poichè si usava contornare di cori anche ciascuna delle più uffiziate cappelle), (1407); e molte testiere per la cappella di S. Ansano, per quella di ser Galgano di Cerbone, una Madonna e un S. Giovanni, un Gesù morto e vari angeli per la cappella delle Grazie, tutti lavori pel Duomo, che se fossero in essere oggi, di quanto ne aumenterebbero la sovrana bellezza. Da questa grande maestria del lavorare i cori, Domenico, che era di famiglia Spinelli, si ebbe il cognome di *Cori,* che passò quindi ai suoi discendenti (2).

Di questa sua eccellenza nell' arte, che tanta meraviglia destava, fu ottimo frutto la scuola per i giovani della città, a' quali piacesse l' apprenderla. Era un desiderio comune che non si spengesse in quell' uomo, così stimato, la singolare maestria; e il voto dovette correr per le bocche di molti se la Repubblica prese tanto a petto la cosa. D' altra parte a Domenico, uomo d' indole amorevole e comunicativa, era caro di poter trasfondere in altri quei doni ammirati in lui, dei quali anche da sè non poteva disconoscere il valore. Gli

(1) *Supplica di M.° Domenico di Niccolò alla Signoria di Siena,* 1447, 14 Gennaio. MILANESI, *Op. cit.* t. II, p. 236.

(2) *Op. cit.* t. II, p. 228-39.

si aggiungeva, per questa via, il modo di poter condurre più agiatamente la vita, con una paga fissa che gli venisse assegnata, mentre poi c'erano per rincalzo i proventi dei suoi lavori. E così fu indotto a rivolgere al Comune una domanda che merita d'esser letta, come specchio sincero d'anima onesta. « Dinanzi da voi, magnifici et potenti signori Priori et Capitano di Popolo della Città di Siena, exponsi riverentemente per lo vostro minimo servidore, maestro Domenico di Niccolò del legname, che fa el coro del vostro palazzo, che più e più volte essendo stati da lui alchuni nostri cittadini de' più honorati della nostra città e ancho degli altri assai, gli è stato detto che, veduta la gratia che Dio gli à conceduto de lo 'ntaglio e de la tarsia, come a ciaschuno è noto, farebbe bene per suo honore et per bene della città, di tener secho qualche garzone che vedesse e imparasse della virtù sua. Et è vero, magnifici Signori, che bene che lui a ciaschuno abbi risposto: se potesse, che volentieri el farebbe e a ciaschuno insegnerebbe di buona voglia ciò che sapesse; da alchuni cittadiui è stato morso, e così piacevolmente ripreso, dicendo che esso non fa altrimente che gli altri, e che non vorrebbe che altri ci fusse che sapesse fare sua arte. E essendo stato in questa forma morso senza alchuna sua colpa, però che rimane per non potere e non per volere, à deliberato averne ricorso alla Signoria Vostra; maxime, considerato che, come è noto a ciaschuno, lui non è di conditione che sapesse occultare la sua virtù ad alcuna persona; anche, li sarebbe singularissima gratia potere partecipare e 'nsegnare della gratia che Dio gli à conceduta: pure che li fusse possibile sostenere tale gravezza. Ma, come è noto a la S. V., esso è povero vostro servitore ed à la famiglia desutile e di spesa, come vogliano le fanciulle; e, a volere tenere de' garzoni a imparare, sanno dire che vogliono trenta e quaranta fiorini l'uno, l'anno: e a lui non sarebbe possibile sostenere tale gravezza. Nientemeno, si fusse aiutato, esso si proffera a la Magnificentia Vostra volere tenere due o tre garzoni seco, e insegnare loro quello saprà de' suo magisterio; e a questo vuole essere obligato, quando a la S. V. piacia farli un poca di provisione sì che possa sostentarsi e mantenersi vostro servidore.

« E però benevolmente supplica a la M. V., che vi degnate per li vostri consigli opportuni fare solennemente provedere, ordinare e riformare, che lui abbi da la vostra Comunità quella discreta provisione, che sia di piacere della V. M., e di chi vi piacesse comettarla; si e in quanto esso tenga, come è detto, due o tre garzoni continuamente e 'nsegni lo' del suo magisterio e non altrimenti. El vi si proffara farlo, e spera certamente che i cittadini rimarranno di lui consolati, e vedranno che esso non è invidioso nè sarà stretto di comunichare la gratia, che Dio gli ha data, a ciaschuno che volesse da lui imparare. Raccomandasi humilmente a la Magnificentia Vostra, la quale l' Altissimo conservi in stato e pacifico tranquillo » (1).

Da questo documento, che, per quanto uscito di mano all' uomo stesso del quale vi risultano vantati i meriti, nulla ha che gli possa guadagnar diffidenza, riflette la più bella luce sopra l' insigne maestro; poichè non solo gli si vede reso dalla parte migliore dei cittadini l' omaggio dell' ammirazione nel riconoscere « la gratia che Dio gli à conceduta de lo 'ntaglio e de la tarsia »; ma dallo stesso magistrato supremo della Repubblica il quale glielo volle confermato, con l'accondiscendere alla domanda che quelli l'avevano spinto a fare, e col proporre al Consiglio del Popolo, come fece il 14 maggio 1421, che maestro Domenico avesse dal camarlingo di Biccherna dugento lire di denaro senese ogni anno, in sua provvisione per tener seco a imparare l' arte due o tre giovani: proposta che il consiglio del Popolo interamente approvò. Nè va trascurato quell' accenno a' frizzi onde lo toccavano i cittadini, premurosi che insegnasse altrui l' arte, in che era tanto valente: ci dice com' essi, visto che prometteva e poi traccheggiava, badavano a ricantargli ch' ei non facesse altrimenti degli altri, non volendo che altri ci fusse da saper fare di sua arte. Non so con quanta ragione le pubbliche voci allargassero tanto questa nota di egoismo addosso agli artisti di

(1) *R. Archivio di Stato - Arch. delle Riformagioni*, t. 214, c. 120. - MILANESI - *Op. cit.* c. II. 108.

allora, e forse sarà che Domenico, nel rammentarlo ai Signori, caricasse le tinte per ottener meglio l'effetto e farsi più onore lui. È certo però che quest' invidia scambievole tra i maestri dell' arte, frutto di tutti i tempi, perchè della stessa pasta son sempre gli uomini, bruciava frequente l' anima degli antichi, stringendoli dentro la gelosia di mestiere per paura che altri sorgesse a sbancarli; e si rivela spesso dalle notizie della loro vita non meno che dagli statuti onde le loro società si reggevano.

Ma, per una di quelle contradizioni onde spesso i fatti rispondono alle aspirazioni pubbliche, tanto il voto dei cittadini col deliberato del Comune, quanto il buon volere di maestro Domenico si trovarono a una gran delusione; poichè mancò semplicemente chi avesse la voglia d'imparare quell'arte. Bellissima, meravigliosa quanto volete l' arte nelle opere del bravo intagliatore, ma troppo magra di guadagno, com' ei mostrava in sè con tutta la sua perizia e abilità « non tanto povaro, ma mendico et vecchissimo d' anni ottantaquattro o circa », come diceva in un' altra supplica del 14 gennaio 1467 al Comune per ottenere un' assegno (1): e quindi pare che nessuno tirasse ad ammaestrarvisi. E lo possiamo credere, perchè ce lo racconta lo stesso Domenico di Niccolò, in uno scritto che, per esser volto ai governatori della città, riveste in certa maniera un carattere pubblico. Dice infatti: « per modo fu aprezato l' esercitio suo da la vostra Comunità, che per remunerarlo de' benefitii, gli fu facto certa provisione e che lui insegniasse el ministerio a chi volesse imparare; et perchè quell' arte era et è di picciolo guadagnio, non fu mai nissuno che la volesse continuare, se non maestro Mactio di Bernacchino, che seguitò l'arte in forma, che diventò excellentissimo maestro; come tutti, o la magiore parte de'cittadini possono essere informati ».

Poco dopo, verso il 1450, maestro Domenico era morto, ma l'arte sua, tutto che non seguìta da molti, non mancò di un degno continuatore, l'unico allievo dell'artista, maestro Mattio, cioè,

(1) MILANESI - *Op. cit.* c. II. 236.

del quale la porta della Cancelleria di Palazzo (1428) e i sedili della sala delle Balestre (1430) stavano ad attestare la eccellenza [1]. Ma a crescere più che mai la reputazione a quest' arte era sorto già, con nuovo indirizzo e scuola nuova, Jacopo della Quercia, che appunto nella scultura in legno si cominciò a far conoscere per quel genio che fu, fin da quando gli venne fatta fare, come narra il Vasari per le esequie di Giovanni d'Azzo Ubaldini, capitano dell'esercito senese, « una capanna di legname a uso di piramide e sopra quella porre la statua di esso Giovanni a cavallo, maggiore del vivo, fatta con molto giudizio e con invenzione » [2]. Egli era qualificato infatti anche nei suoi tempi migliori « intagliatore e maestro di lavori di marmo ». La Mostra d'Arte antica ne ha posto in evidenza un gruppo meraviglioso di statue in legno, tra le quali la splendida Madonna col Bambino in collo, con le quattro del Battista, degli apostoli Bartolomeo e Paolo e di S. Antonio; e quelle dicono abbastanza a che sorprendente altezza avesse egli fin dai primi del secolo XV condotto il magistero del legname (Fig. 5). E dietro a' suoi poderosi passi studiarono poi e lavorarono con lui, Pietro, Giovanni e Antonio del Minella, i quali insieme con altri, che incontreremo in una prossima rivista dell' Arte del legname nel Rinascimento, condurranno sì bene la bella tradizione dell'arte loro, da trasmetterla, floridamente svolta in nuove grazie, al cinquecento per le mani di Antonio Barili, affinchè poi potesse sfoggiare con sempre più brio, fino ad esser capace di rivestire alla metà del detto secolo, la nuova abside del Duomo, d' un miracolo di coro, come lo aveva disegnato col massimo sfarzo il fantastico e geniale Riccio.

---

[1] A noi non resta che la porta suddetta, e cinque specchi con le figure di uomini illustri della Repubblica romana intarsiate. Il sedile fu guasto nei primi del secolo XIX, e questi specchi con la scritta: *Opus Mathie Senensis Johannis F. MCCCCXXX*, sono oggi (Cf. MILANESI, op. cit., t. II, p. 240) in possesso del sig. Enrico Pelleschi di Firenze, che li ha esposti alla Mostra, come si può vedere nella Sala XXXII, Sez. B. n. 18-22.

[2] VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Iacopo della Quercia.



Fig. 5. — Statue in legno di Jacopo della Quercia

Fot. Alinari

***

E proprio qui, nel più bel periodo dell'attività di Jacopo della Quercia, cade la compilazione degli statuti delle arti del legname e della pietra, insieme riunite. Questa comunanza, spiegata in parte da ragioni amministrative, per aver cioè maggiore utile nel più gran numero di artisti collegati, trova molto meglio il suo perchè nella strettissima affinità, o anche se volete identità di natura delle due arti, le quali, compiono un eguale lavoro, differenti soltanto nella scelta della materia: nè d'altra parte il legno è meno nobile del marmo. E per ciò l'eccellenza d'un'opera, ottimamente osservava uno scultore tra i moderni grandissimo, Giovanni Duprè, formatosi anch'egli artista maneggiando il legno prima di trarre capilavori dal marmo, l'eccellenza d'un'opera risulta dalla sapienza e dalla perizia di chi l'ha fatta, indipendentemente dalla materia, della quale l'artefice s'è servito; e s'è veduto e si può anc'oggi vedere delle brutte statue in bellissimo marmo, e, viceversa, delle bellissime figure in semplice terracotta o in legno... (1) Lo abbiamo già osservato anche noi, come vari dei maestri insigni nel trattare il legno, fossero anche esperti e lodati per il lavoro nel marmo; e mai meglio che in questo tempo dell'origine del presente statuto, si vide risplendere il connubio delle due arti, mentre con Jacopo della Quercia, coi fratelli Minella e diversi altri, sì il legno sì il marmo ricevevano nei più svariati e piacevoli modi vita e grazia dalle valorose mani della loro maestria.

Poco durò tuttavia questa unione delle due arti in un sol corpo, e nel 1441 vediamo quella della pietra che rifà lo statuto per conto proprio; soltanto mantenendo con l'arte del legname degli speciali accordi per certi lavori determinati, dove l'una va a toccar da vicino l'altra arte; cioè « nel potere i maestri di legname, e sottoposti all'arti del

(1) G. Duprè, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze, successori Le Monnier 1895.

legname, far palchi murati e tetti impianellati e senza pianelle, e scialbi in mura e in cannicci e rimurare `buche di quattro braccia per ogni verso »; e nel potere « i maestri della pietra mettere travi non armate e fare palchi e tetti e ballatoi e tramezzi, e armare volte e scale per murare e fare ponti da murare » (1). In queste convenzioni per l' arte del legname compariscono a trattare maestro Guidoccio d' Andrea, maestro Paolo di Corso e maestro Antonio di maestro Piero; e per l'arte della pietra maestro Andreoccio di Pietro di Bartolo da Asciano, maestro Meio di Francesco e maestro Lonarno da Torrita. E quind' innanzi le due arti tennero per una via propria, facendosi assai rari i casi del doppio esercizio di scultura nel marmo e nel legno, che tanto frequenti e fruttuosi si eran veduti per l' addietro.

Gli statuti presenti, che attestano un periodo di comunanza di vita nelle due arti, cominciano dal proporre la serie delle feste da guardarsi dalle arti riunite, mese per mese: e per patroni vi sono scelti i santi Quattro Coronati, di cui dovevan celebrar la festa con la raccolta generale dei soci alla loro cappella in Duomo. Indi, dopo la consueta invocazione di Dio, della Vergine e dei Santi, cominciano gli ordinamenti, che sono compresi in cinquantatre capitoli, i quali, quando non convengono con una stessa dicitura ad ambedue le arti, sono distinti in due membri che la adattino a ciascuna. I primi ventitrè sono d' indole amministrativa e disciplinare interna, il resto guardano a regolare le relazioni tra le due arti, l' onestà dell' esercizio di esse ed i loro rapporti con i cittadini e la vita pubblica.

Al capitolo - De' maestri forestieri -, è scritta in margine un' annotazione, che si riferisce ad un deliberato dei magistrati di Mercanzia, per temperarne la disposizione restrittiva. Volevano i maestri senesi che qualunque forestiero venisse in Siena o presso Siena, a dieci miglia, non potesse fare bottega nè lavorare se non approvato da tre maestri e dietro

(1) MILANESI, *Op. cit.*, I, 122.

pagamento di una tassa all'arte. La Mercanzia reputò troppo restrittivá la disposizione; e per tutti indistintamente i maestri forestieri volle che l'approvazione fosse invece rimessa a' sei Bonificatori dell'arte, per evitare una troppo parziale e interessata opposizione all'arte forestiera; per i maestri Lombardi poi volle tolta del tutto ogni difficoltà, stabilendo che questo capitolo non si estendesse affatto a loro. Non pochi di questi lombardi già da un pezzo lavoravano in Siena, ed erano al governo delle arti; e d'altra parte utile assai riconoscevasi l'opera loro per la singolare perizia del lavorare in pietra. Parecchi pure erano i muratori venuti qua di Lombardia; e di quest'esodo durato un bel pezzo, forse una delle ragioni era il gran fervere di opere costruttive, e la reputazione dei maestri nostri. Per questi lombardi, venuti in buon numero a Siena, si era formata una corrente assai forte di favore, che, pur cozzando con quel ritegno un po' esclusivo dei maestri senesi dai quali (cosa del resto naturalissima) si voleva tenuto in credito l'esercizio proprio, riuscì sempre a dare a quelli un posto speciale di fronte all'arte della pietra, fino a farsene poi capitoli apposta per loro nel 1473. Allora i maestri lombardi erano ben diciannove.

Lo statuto intorno al quale ci siamo trattenuti è dunque notevole non foss' altro per il momento di chi rende testimonianza, quando cioè l'arte del legname congiunta con quella della pietra, sotto l'influsso del genio precursore di Jacopo della Quercia movea mirabilmente il passaggio dalla forma gotica, le cui rigide tradizioni eran già state in qualche modo rotte anche da maestro Domenico di Niccolò, alla forma più libera e di maggior potenza decorativa, svoltasi nel Rinascimento. E nessun meglio di lui a quel tempo poteva giudicare delle condizioni dell'arte in Italia, dove il suo nome correva riverito e caro per lavori magnifici e dove nessun dei principali artefici era sfuggito all'osservazione del suo occhio sicuro. Non diceva perciò che la pura verità, quando in una convenzione con gli operai della Loggia di Mercanzia, egli prometteva di farvi « figure sculpite et per modo lavorate, che sieno accieptate a magisterio da ciascheduno di quei mae-

stri che portan fama non bugiarda in Italia d' avere el magisterio e la pratica della scultura » (1).

Siena, Agosto 1904.

V. LUSINI

DOCUMENTI

In nomine domini. Anni M.cccc.xxvi, etc.

Gennaio à xxxi dì.

La Circuncisione del nostro Signore	— a dì primo.
La Pifania	— a dì vi.
Sancto Antonio	— a dì xvij.
Sancto Pavolo	— a dì xxv.

Ferraio à xxviij dì.

La purificazione de la Vergine Maria	— a dì ij.
Sancto Biagio	— a dì iij.
La cattedra di sco. Pietro apostol.	— a dì xxij.
Sancto Mathia apostolo	— a dì xxiiij.

Marzo à xxxj dì.

Sancto Gregorio doctore	— a dì xij.
Sancto Benedecto abbate	— a dì xxj.
La Nuntiatione de la Vergine Maria	— a dì xxv.
Tucti e' venardì di marzo.	
Sancto Ambruogio da Siena.	

Aprile à xxx dì.

Sancto Phylippo et Jacomo apostoli	— el primo dì.
Sancta croce	— a dì iij.
Sancto Giovanni ante porta latina	— a dì vj.
Sancto Michele agnolo	— a dì viij.

(1) MILANESI *Op. cit.*, t. II, 157-58.

L' Ascensione.
Sancto Victorio martire — a dì xv.
La Pasqua rosada.
Lunedì et martedì.

Giugno à xxx dì.

La Pasqua del corpo di Xpo.
Sancto Barnabe — a dì xj.
Sancto Giovanni baptista — a dì xxiiij.
Sancto Pietro et Paulo apostoli — a dì xxviiij.

Luglio à xxxj dì.

Sancta Margarita — a dì v.
Sancta Maria Magdalena — a dì xxij.
Sancto Jacomo apostolo — a dì xxv.
Sancto Giovachino et sancta Anna — a dì xxvj.

Agosto à xxxj dì.

Sancto Pietro a vincula — a dì primo.
Sancta Maria de la nieve et Sancto Domenico — a dì v.
Sancto Lorenzo — a dì x.
L' Assumptione de la Vergine Maria — a dì xv.
Sancto Lodovico — a dì xviiij.
Sancto Bartholomeo apostolo — a dì xxiiij.
Sancto Agustino — a dì xxviij.
La decollatione di sco. Giovanni — a dì xxviiij.

Settembre à xxx dì.

La natività de la Vergine Maria — a dì viij.
Sancta croce — a dì xiiij.
Sancto Matteo apostolo — a dì xxj.
Santo Michele agnolo — a dì xxviiij.
Sancto Girolamo doctore — a dì xxx.

Octobre à xxxj dì.

Sancto Francesco — a dì iiij.
Sancto Crescentio — a dì xij.
Sancti Simone e Taddeo — a dì xxviij.
Sancto Savino — a dì xxx.

Novembre à xxx dì.

Ogni sancti	— a dì primo.
Sancto Salvadore	— a dì viiij.
Sancto Martino	— a dì xj.
Sancto Clemento	— a dì xxiij.
Sancta Caterina	— a dì xxv.
Sancto Pietro Alexandrino	— a dì xxvi.
Sancto Andreia apostolo	— a dì xxx.
E' quatro coronati	— a dì vij.

Dicembre à xxxj dì.

Sancto Ansano	— el primo dì.
Sancto Nicolò	— a dì vj.
La conceptione de la Vergine Maria	— a dì vij. (1)
Sancto Ambruogio doctore	— a dì viij.
Sancta Lucia	— a dì xiij.
Sancto Thomè apostolo	— a dì xxj.
La natività del Signore	— a dì xxv.
Sancto Stefano	— a dì xxvj.
Sancto Giovanni evangelista	— a dì xxvij.
Sancto Salvestro	— a dì xxxj.

Dopo il Calendario cominciano senz' altro le seguenti rubriche dei capitoli.

De la lectione de' consiglieri — f. j.
Che ogni rectore nel tempo del loro offitio tengano consiglio — f. ij.
Che niuno possa avere altro che uno offitio — f. ij.
Di tenere nell' arte figliuolo, fratello o nipote — f. ij.
D' avere uno notaio — f. iij.
Di cogliare beni et rendite dell' arti — f. iij.
Di chiamare i vj buoni huomini a rivedere le ragioni — f. iij.
Che si scrivano tucti gl' ufficiali — f. iij.
Di guardare le feste — f. iiij.
Di guardare el sabbato — f. iiij.
Di tenere discepoli — f. iiij.
Di non dare copia nè libello — f. v.

(1) Questo è uno scambio dello scrivano, perchè la festa di s. Ambrogio viene il 7 e quella della Concezione l'8 di decembre.

Che l' accusato da v. s. in giù — f. v.
Che niuno rectore non tenga ragione se nonne a la bottiga — f. v.
Ch' e' rectori debbano signoreggiare de le cose presenti — f. v.
Chi si tenesse gravato da' rectori — f. v.
Che si richiega a la casa — f. vj.
Di fare comandamento per sacramento — f. vj.
Di non trarre ad altra corte — f. vj.
Di non mettare a partito lite o quistione che apparisse — f. vj.
Di potere integire — f. vj.
D' essare a la parte del legname — f. vj.
De' maestri che stanno allavorare per le case — f. vij.
Quando el rectore mandasse per alcuno — f. vij.
Del salario de' rectori — f. vij.
Del salario del messo — f. vij.
Di fare una raccolta generale — f. vij.
Dell' offerta de la festa — f. viij.
Di chi tolle rischio — f. viij.
De' maestri forestieri. — f. viij.
Dell' arbitrio de' rectori — f. viiij.
De barlectari — f. viiij.
Di chiamare e' rectori — f. viiij.
De la pena di chi bastemiasse Iddio — f. viiij.
Di chi facesse contra all' officio — f. viiij.
Come si tenga ragione — f. x.
De la pena di chi non ubbidisse — f. x.
De la pena di chi negasse arrichiamo — f. x.
De la pena di chi giurasse al corpo di X. — f. x.
Come non si possa tollare lavoro tolto per altro maestro — f. xj.
De la pena di chi vietasse pegno — f. xj.
Come sia pagato chi fatiga per l' arti — f. xi.
Come si guardino le feste — f. xj.
Come si vada al morto — f. xij.
Che non si possa tenere ragione in piazza — f. xij.
Come si mandino due doppieri a' frati — f. xij.
De le secutioni et degli ordini — f. xij.
Come e' fornaciari e' cavatori sieno al breve dell'arte — f. xij.

De la pena di chi mettesse a mentire — f. xiij.
De' garzoni che vengono a stare all' arti — f. viij.
Di fare buttiga — f. viij.
Di scrivare e' nomi de' sottoposti — f. xj
Di chi lavorasse per le case — f. viij.

Al nome di Dio e de la sua benedecta madre madonna sancta Maria, et del beato missere sancto Pietro martire novello et dei quattro sancti coronati, e' quali sono capo et protectori dell' arte del legname et dell' arte de la pietra de la città e del contado di Siena; e di tucti e' sancti e sancte di Dio; ad honore et magnificentia dell' officio de' Signori Governatori et Difensori del Comune e de la città di Siena et di tucti i loro offitii et regimenti; e bene e stato e acrescimento dell' arti sopra decte de la città e contado di Siena.

Anni Domini M.cccc.xxvj. dì xx d' aprile

QUESTO è lo statuto e breve nel quale si conterranno gli ordini e leggi sotto le quali gli uomini et persone dell' arti del legname et de la pietra de la città e contado di Siena debbono vivare sempre con riverentia a ogni statuto del Comune di Siena; sotto e' quali intendono sempre con ubidientia vivare. Composti e facti al tempo degli honorevoli huomini Maestri dell'arti predecte, cioè Nicholò di Sodo, Sano di Fatino, Simone di Cecchо, Nardo di Nanni, Meio di Neri, Giglio di Biagio, Francesco di Valdambrino, Sano di m. Matteio, Checcho di m. Nanni, Giovanni di Nicolò, Agustino di Nicolò, Simone di Bernardo. Sotto posti a le decte arti, si presuma esse arti operare o fare se none a laude di Dio et de' suoi sancti e assedisfacimento di qualunque cittadino o d' altronde colloro avrà a mercatare.

De la lectione de' consiglieri de le decte arti.

Imperocchè se essi rectori, de' quali di sopra si dice, convenevolmente debbono avere loro consiglio degli uomini de le decte arti, acciò che più maturamente nell' utile et honore de le decte arti procedano (1): Proveduto è che i decti rectori abbiamo et avere debbano loro consiglio, ciò è tre huomini buoni e discreti de le decte arti per ogni terzo; et abbiano questa vacatione, che chi

(1) In margine è scritto: *Legatur*, perchè comincia una di quelle disposizioni che si dovevano leggere nelle varie adunanze.

sarà del decto consiglio vj mesi, non possa essere del decto consiglio gli altri sei mesi. L' ufficio del quale consiglio sia insieme co' decti rectori provedere ogni cosa che crederanno che sia bene e stato de le dette arti; a correggere et di nuovo ordinare ogni cosa che alloro piacerà per le arti sudette. Et che el detto consiglio s' elegga per li rectori et consiglieri de' sei mesi passati a questo modo, ciò è ch' e' decti rectori che sono al presente sieno tenuti di raunare loro consiglio e fare nominare per li consiglieri di Città li consiglieri del terzo di Città, et per quegli di San Martino, e così di Camollia. Si che niuno de' decti consiglieri possa nominare se non nel suo terzo, stando essi consiglieri a cerchio e poi partilli fra' decti consiglieri et rectori. Et quegli quattro che aranno le più boci oltre la maggiore parte, o vero più lupini bianchi, sieno consiglieri de le decte arti del decto terzo di Città: e così si faccia di San Martino et di Camollia. Et questo medesimo da' presenti rectori innanzi facciano fare i rectori, che saranno, per lo tempo di xv dì almeno innanzi l'escita del loro offitio per saramento. Et ch' e' rectori de le dette arti non abbiano nè possano nominare in alcuno de' detti terzi alcuno consiglieri; nè alcuno de' detti consiglieri possa nominare alcuno in consiglieri senno' in suo terzo.

Che ogni rectore nel tempo del loro offitio tengano consiglio per accrescimento dell' arti.

Ancho acciò chellarte del legname et de la pietra cresca di bene in meglio et continuo con utili et honeste provisioni si regga e governi: Et che in esse arti al tempo dell' offitio di ciascuno rectore, ciò è ogni sei mesi, essi rectori debbano tenere uno consiglio, et in quello proponare quello che piace alloro di provedere acciò che crescano l' entrate dell' arti predette, et ménovi le spese. Et se i decti rectori fussoro in ciò negligenti, sieno condepnati per li rectori, che seguiranno, ogniuno in xx s. di den.; ecciò che si provederà per essi rectori e consiglio vaglia pienamente e mandisi assecutione per li decti rectori.

Che niuno possa avere più che uno offitio

Ancho acciò che gli uffici e gl' onori de le dette arti si comunichino in tucti, proveduto è che niuno de le decte arti possa avere insiememente in uno medesimo tempo più che uno offitio; et chi più n' avesse perda l' uno, quello al quale ultimamente fusse electo.

Di tenere nell' arti figliuolo, fratello, nipote.

Ancho ordiniamo che qualunque volesse tenere seco nell' arte suo figliuolo o fratello carnale o nipote suo, o insegnare le decte arti, possa essi tenere et ciascuno di loro senza fare alcuna spesa o pagamento a le decte arti. Ma sia tenuto di fare giurare a breve o all' arti predecte a volontà e richiesta de' rectori o d' alcuno di loro. Et anco possa tenere nel decto modo, ch' è decto di sopra, el padre el nipote carnale.

D' avere uno notaio.

Anco ordiniamo ch' e' signori e rectori de le decte arti con consiglio de la magior parte di loro e de le decte arti consiglieri possano e sie lo' lecito d' eleggere et avere uno notaio, el quale vorranno, a le spese degli uomini de le decte arti intrassè o altre colloro o con alcuna di loro avessoro o facessoro per alcuna ragione. E a disaminare e a conosciare et determinare et diffinire esse questioni e cagioni. E se essi rectori co'la maggiore parte di loro e de le decte e consiglieri debbiano stantiare e ordinare e pagare salario a quello notaio sì come parrà loro se li convenga secondo la fatiga e la qualità del facto.

Di cogliare beni et rendite dell' arti.

Ancho ordiniamo ch' e' signori et rectori studino di cogliare rendite et beni de le sopra decte arti in denari contanti se potranno essi avere. Et se no, sieno tenuti di tollere buoni pegni e in fine de la loro signoria o balia, debbano essi ricevere per loro salario.

Di chiamare vj buoni huomini a rivedere la ragione.

Ancho acciò che la ragione de' rectori dell' arti si rivega compitamente e con meno gravezza de' sottoposti [1]: Statuimo e ordiniamo che ciascuni rectori nuovi de le decte arti di po' la loro lectione incontinente sieno tenuti e debbano eleggere vj buoni huomini de le decte arti: ciò è, ij per terzo, in presenzia de la prima raccolta facta per essi rectori, et dessi così electi ne la decta presentia faccino giurare, sul breve dell' arti, fare l' ufficio loro bene et lealmente. Et questi sei electi et giurati abbiano arrivedere la ragione de' rectori vecchi. Et essi rectori vecchi sieno te-

[1] Quì, in margine, è scritto: *Legatur.*

nuti e dabbano rendere contio de la ragione di tucto quello che lo' sarà pervenuto a le mani nel tempo del loro offitio, per cagione d' esso offitio. E tucto e ciò ch' e' decti vj riveditori ne faranno si debba ricavare e acceptare per le decte arti, et cosi ricevuto et acceptato s' intenda ; e a' decti vj s'apartenga el diliberare co' rectori quello si debba fare del mobile d' esse arti, el quale si trovasse per la decta ragione riveduta.

Che si scrivano tutti gli ufficiali.

Anco ordiniamo ch' e' signori e rectori de le decte arti, e ' quali ora sonno et che saranno, sieno tenuti e debbano avere uno libro o quaderno nel quale si scrivano tucti gl' officiali de la decta compagnia, e de le loro electioni pienamente sieno tenuti nel tempo del loro reggimento di farlo sapere agli uomini de le decte arti.

Di guardare le feste.

Ancho ordiniamo che qualunque de la decta compagnia lavorasse in alcuno dì di festa, la quale si contenesse nel breve de le decte arti, ciò è domeniche o dì di pasqua nominata, sia punito et condepnato per li decti rectori in v. s. di den. Et questo capitolo abbia luogo ne la città di Siena e apresso un miglio. Et ciascheuno luogho dove fusse l' oste del Comune di Siena, intendasi se fusse accusato, el decto accusatore nol possa accusare se nol vede lavorare. E' rectore el debba dimandare per seramento se 'l vide lavorare.

Di guardare el sabbato doppo vespero.

Anco ordiniamo che neuno de le decte arti debba lavorare el sabbato doppo vespero; et chi fusse accusato, sia punito et condennato in ij. s. di den. Et chiunque lavorasse apprezzo con alcuno, si ne debba scontiare al quinto del salario avesse quel dì. Et intendasi quando suona vespero al duomo per quelli di Città. Et quelli di San Martino al vespero di Sancto Martino. Et quelli di Camollia al vespero della badia a Sancto Donato (1). Salvo chi lavo-

(1) Affinchè da nessuno potesse addursi la scusa di non aver sentito il suono delle ore, vengono assegnate, una per terzo, la Chiesa maggiore, e due dei principali monasteri; perchè in ciascuna l'uffiziatura canonica, regolarmente celebrata, faceva sì che il suono di vespero cadesse sempre, stagione per istagione, alla giusta ora. Questo infatti avviene anc' oggi pel Duomo.

rasse nell'opera del comune, e ch'el messo debba accusare qualunque lavorasse, se già non stesse con parola de' rectori. Et che e' rectore possa dare parola in cosa li paia convenevole. Et intendasi per ciascun terzo; e ne la quaresima s' intenda la compieta (1). Salvo che non si possa accusare insino a tanto che 'l messo non è tornato a la bottiga de' rettore. Et che 'l detto rectore faccia comandare per saramento a le bottighe che non lavorino doppo vespero.

Di tenere e' discepoli.

Anco ordiniamo che niuno maestro de le decte arti debba tenere alcuno discepolo che fusse posto con altro maestro per carta o per iscripta o per altro modo senza parola di colui con cui fusse posto. Et chi contra facesse sia punito e condempnato in v. lire di den. a' decti rectori, e 'l discepolo in altrettanti den. sen.

Di non dare copia nè libello.

Anco ordiniamo che niuno rectore nè vicario de le decte arti sia tenuto di non dare nè copia nè libello per cagione d' alcuna quistione o vero richiamo che fusse dinanzi dalloro. Et chi contra facesse sia punito per ciascuno di loro, per ogni volta che la dessero, in xx. s. di denari.

Che l' acusato da v. s. (2) *in giù si possa difendere per suo saramento; da v. s. in su, no.*

Anco ordiniamo che, se avenisse che neuno de' sotto posti a le decte arti fusse accusato da alcuno che avesse contra facto al detto breve, o vero che non avesse bene observato, possa el decto accusato difendarsi per suo giuramento e allui sia dato fede, insino v. s., e da inde in su si possa difendare co' due testimoni a la corte dell' arti.

Che niuno rectore non tenga ragione se none a la bottiga.

Anco ordiniamo che niuno rectore possa nè debba tenere ragione se none a la sua bottiga, et, se non avesse bottiga, si debba eleggere una bottiga d' un altro maestro dell' arti.

(1) Perchè, di quaresima, il rito vuole che il vespero sia cantato avanti al mezzodì.
(2) Cinque soldi.

Ch' e' rectori debbano signoreggiare de le cose presenti.

Anco ordiniamo che, per trarre l'errore dell'arti, ch' e' rectori sieno tenuti et debbano signoreggiare de le cose presenti che lo' verrà a le mani, e di quelle che fussero passate per tempo di vj mesi; et da inde indietro non si debbano intramettare. Et che le predecte cose s' intendano ne' malefitii in coloro facessoro contra forma di statuto, e ne' piati civili non abbiano luogo.

Chi si tenesse gravato da' rectori o da alcuno di loro, possa avere el consiglio.

Anco ordiniamo che qualunque de le decte arti si tenesse gravato da' rectori o da alcuno di loro, che s'elli dimanda el consiglio ad alcuno de' rectori, sieno tenuti allui dare el consiglio. Et sieno tenuti e' rectori di fare uno deposito a chi domandasse el consiglio di v. s. di den. se 'l dimanda del terzo dove si chiama; et, si adimandasse tucti e tre e' terzi, sì faccia el diposito di xv. s. Et se 'l consiglio viene, viene per lui, sì li sia renduto el diposito: et se viene contra a lui, sì sia de le decte arti el decto diposito: et quello, che 'l consiglio ne delibera, e' rectori sieno tenuti mandare a secutione; et non estante a niuno capitolo, possano e' rectori diliberare, col loro consiglio del loro terzo, insino quantità di s. xl. Et questo s' intenda s' e' consiglieri o vero alcuno di loro a le predecte cose avere non si potesse, ch' e' rectori possano avere a la decta diliberatione fare degli altri huomini uno o vero più de le decte arti, e quali o quale eleggere vorranno, in luogo di colui o di coloro consiglieri i quali allora avere non si potessoro. Salvo ch' e' rectori possano diliberare quistioni di v. s. senza dare consiglio.

Che si richiega a la casa.

Anco ordiniamo che 'l decto sotto posto si possa richiedere a la casa, salvo che non possa essere messo quelli, che si richiama; e ch' e' rectori possano dare e assegnare termine come parrà alloro.

Di fare comandamento per saramento.

Anco ordiniamo che ogni rectore sia tenuto d' ongni comandamento che farà per nome di saramento, che sia ragionevole, chi non sarà ubidito ch' e' rectori debbano procacciare sì che gli abbi colti al suo tempo; et se questo non facesse, paghi x. s. di den. del suo salario; salvo ch' e' comandamenti dell' ultimo mese.

Di non trarre ad altra corte.

Anco ordiniamo se niuno maestro o gignore avesse quistione dinanzi a' rectore, et elli ritraesse ad altra corte, e la quistione li venisse contra, debba pagare per ciascuna volta xx. s. di den. a le decte arti.

Di non mettere a partito lite o quistione che apparisse.

Anco ordiniamo ch' e' rectori sieno tenuti di non mettere appartito alcuna quistione o vero discordia, la quale nasciesse in fra gli uomini de le decte arti, se none a bossoli e pallocte, a pena, per ciascuno di loro, xx. s. di den., chi contra facesse.

Di potere integire

Ancho ordiniamo che se alcuno de le decte arti volesse integina, che se la integina fusse da xx. s. in giù, debba pagare j. s., et se fusse da xx. s. in su, paghi ij, s., et chi perde el piato paghi e' decti denari.

D' essare a la parte del legname si comprasse.

Ancho ordiniamo che a conservare gli huomini di queste arti in quieto e pacifico stato, et a cessare via e materia di scandalo, voliamo che ne le compre che si fanno del legname o d' altre cose, che s' apartengono a le decte arti, non si commetta alcuno male; et che nullo abbi paura di fare compra e d' indugiare per altre parti che fussoro presenti, che qualunque de le decte arti sarà insieme con alcuno altro dell' arti a vedere legname, ne la città o vero nel contado di Siena, et alcuno d' essi maestri, che presenti fussoro a vedere esso legname, comprasse; ed esso legname a la compra d' esso sia comune tra' maestri, s' e' vorranno avere esso insieme. Et se alcuno maestro de le decte arti s' avenisse a le decte compre, e quello cotale el debba richiedere anzi che paghi e' denari, se vuole tenere a la decta compra. Et che queste cose abbiano luogo per tucto l' anno, di quello legname che fusse venduto o venisse a mano d' alcuno compratore in qualunque parte fusse comune col decto maestro, la quale l' avesse veduto in prima.

De' maestri che stanno a lavorare per le case.

Anco ordiniamo con ciò sia cosa ch' e' maestri che stanno a lavorare per le case et per le camare de' buoni huomini, che se

neuno si trovasse in fallo di niuno furito [1], ch' e' rectori sieno tenuti di farli pagare v. libre di den. et che sia divietato dell'arte, ch' e' non la possa mai fare ne la città di Siena, in niuno modo.

Di non comprare niuno ferro s' apartenga all' arti.

Anco ordiniamo che niuno dell' arte non possa nè debba comprare niuno ferro che s' apartenga a le decte arti. Anco el debba sostenere e mandarlo per lo suo messo per l' arte si trovasse di cui fusse; et che ciascuno debba segnare e' suoi ferri al suo segno; et chi contra facesse, pena v. s., et perda el ferro; et ch'el rectore debba tenere tucti i segni de' maestri e a ciascuno el nome de' decti maestri, per ritrovare e' decti ferri.

Quando e' rectore mandasse per alcuno.

Anco [2] ordiniamo che quando e' rectore mandasse el suo messo a comandare per saramento che venga allui, ch' e' non venisse quando el messo, pena v. s. di den.

Del salario de' rectori dell' arte del legname et de la pietra.

Anco è statuto e ordinato ch' e' rectori dell'arte de la pietra et de legname, per tempo di sei mesi, abbino per loro salario per ciascuno di loro, tre libre di den. Ancho che 'l camarlengo che sarà de le dette arti abbi per lo salario di sei mesi, per la sua fatiga, vj libre di den.

Del salario del messo.

Ancho che 'l messo che sarà per sei mesi abbia per suo salario vj. lib. di den.

Di fare una raccolta generale.

Anco è ordinato che ogni vj mesi si faccia una raccolta generale: ciò è, una del mese di gennaio; l'altra del mese di luglio, la quale si faccia a' frati minori [3]. Et qualunque non venisse a la raccolta, essendoli comandato, caggia in pena di v. s. et vj. den. Anco ch' e' rectori sieno tenuti di fare le dette racholte, et chi sarà negligente affare le dette raccolte, pena s. xx. del suo salario.

---

[1] Furto.
[2] In margine è scritto: *Legatur.*
[3] A S. Francesco.

Dell' offerta de la festa di sancto Pietro martire.

Anco è ordinato che per la festa di sancto Pietro martire et de' sancti Quattro si faccia l' offerta a gloria e laude de l' omnipotente Dio et de' nostri protectori et avocati in questo modo. In prima, che tucti e' maestri dell' arti nominate sieno tenuti d' offrire uno cero di cera di valuta di vj s. E tucti e' garzoni da richolo paghi iij s. per uno, et ogni lavorente paghi per maestro vj s. di den. Et chi non venisse a la decta offerta, avendo el comandamento, paghi el doppio.

Di chi tollesse alcuno rischio; et de' garzoni vengono a stare all' arti.

Ancho (1) chi tollesse alcuno rischio, o maestro o lavorente o garzone, che si faciano fare la scritta, debba rapresentare al camarlengo dell' arti, per tempo di viij dì, a la pena di vj libre di den. et d' ogni lira che à del detto lavorio o rischio, per insino c. llr., paghi all' arti ij den. per lira; et da cento llr. in su, paghi j denaio per lira al camarlengo d' esse arti. Et che 'l camarlengo sia tenuto di riscuotare e' detti denari; et se 'l camarlengo fusse nigrigente a riscuotere, caggia in pena di vj llr.

Di fare buttiga.

Anco che qualunque garzone viene a stare all' arti di Siena o del contado, che fra sei mesi abbi giurata l' arte et paghi xx s. di den. al camarlingo dell' arti. Anco che qualunque garzone si levasse dal suo maestro et voglia fare bottiga o stare per lavorente, paghi al camarlengo per lo dricto dell' arte vj llr. di den. Ancho che qualunque si levasse affare buttiga, non possa nè debba, se prima non è approvato per iij maestri dell' arti electi da' rectori dell' arte.

Di chi lavora per le case.

Anco che qualunque lavorente di pietra o di legname andasse lavorando per le case, non possa lavorare se prima non paga x llr. di den. al camarlengo per dritto dell' arte.

De' maestri forestieri.

Anco è ordinato che qualunque maestro forestieri venisse a

(1) V' è scritto in margine: *Legatur.*

Siena o presso a Siena a x miglia, non possa fare bottiga nè lavorare per maestro se prima non è approvato per tre maestri, et pagato el dritto al camarlengo chome uno maestro di Siena pagasse, ciò è llibr. sei di denari, com' è proveduto et ordinato di sopra (1).

Dell' arbitrio de' rectori.

Anco è ordinato ch' e' rectori abbino pieno arbitrio et autorità di potere tenere ragione a ogni subdito dell' arti; et ancho chi avesse affare co' maestri per cagione di mercantie o di rischio o di lavoro, col notaio insieme.

De' barlectai.

Ancho è statuito et ordinato che se 'l maestro dell' arte dei barlectari comprasse legname atto all' arte de' barlectari, sia tenuto et debbane dare a qualunque altro maestro de la decta arte, se ne volesse, per lo detto pregio: pena, chi contra facesse, x s. di den. Anco che niuno barlettaio possa nè debba mectare doga nè fondo altro legname che castagno o abete; pena per ogni fondo o doga x s.

Di chiamare e' rectori.

Anco è ordinato ch'e' rectori che sono al presente et che saranno per li tempi a venire sieno tenuti di chavare e' rectori nuovi x dì innanzi all' escita del loro offitio; pena x s. di den. chi contra facesse. Anco ch' e' rectori, che saranno (2) tracti, eleggano iij huomini e' quali abbiano a rivedere la ragione de' rectori et dei camarlinghi passati, e debbano chiamare e' detti iij huomini innanzi che escano de la racholta, et abbino termine e' detti tre huomini x dì, e debbano al termine e tempo detto rendare e'

(1) A questo capitolo va unita la seguente postilla: — Anno domini mccccxxvj ind. iiij, die xxx augusti. In consilio xxxvj. Mercatorum solepniter congregato fuit solepniter deliberatum quod dictum statutum non se extendat nec habeat locum in magistris Lombardis, sed quod dci. Magistri Lombardi possint eorum artem exercere in civitate, burgis et massis per comitatum senensem absque aliqua approbatione fienda ante magistros lignaminis et lapidum.

Eodem anno. Indict. vero quinta et die xxxj mensis octobris, fuit confirmata dicta lex et provisio cum suprascripta declaratione facta in consilio xxxvj mercatorum per sex Bonificatores Artium dicte civitatis cum limitatione ista, videlicet quod approbatio magistrorum forensium fieri debeat solum per officium dictorum sex Bonificatorum Artium.

(2) In margine è scritto: *Legatur.*

libri e le ragioni al camarlingho e rectori nuovi; et se avessono alcuno diposito; pena, chi contra facesse xx s. di denari.

De la pena di chi bastemiasse Dio o niuno sancto o sancta.

Anco ordiniamo che qualunque sotto posto all' arte de la pietra et del legname villaneggiasse o bastemiasse Idio o sancta Maria o suoi sancti, et provassesi per due testimoni o per più; che gli ufficiali sieno tenuti e debbano quel cotale privare dell' arte; et se non oservassono gli ufficiali o vero rectori, sieno puniti e condepnati in xxv llr. per ogni volta.

Di chi facesse contra l' officio de' Difensori.

Anco statuimo et ordiniamo ch' e' rectori con loro consiglio, all' entrare del loro officio infra uno mese, debbano fare racholta de' sotto posti et ine fare a ciasceuno giurare a *sancte Dei evangelia* che secreto e palese mantenere et oservare, difendare, honorare e guardare l' onore ello stato el mantenimento de' nostri Signori Difensori, che so' o saranno per li tempi avenire, a tucta loro possa; et chi contra facesse, sia punito, per ogni volta che provato gli fusse, in xxv llr. di den. Et s' e' rectori non facessoro tale assecutione, paghino per uno v llr. di denari.

Come si tenga ragione a' sotto posti et non sotto posti.

Anco statuimo et ordiniamo ch' e' rectori e 'l camarlingo sieno tenuti e debbano tenere ragione a chi si richiamasse; e se avenisse ch' e' non fusse sottoposto si richiamasse d' alcuno che fusse sotto posto, ch' e' rectore e 'l camarlingo sia tenuto di fare dare ricolta a quel cotale, che non è sotto posto, e la sua ricolta sia de' sotto posti dell' arte, acciò che se 'l sotto posto avesse ragione contra a quel cotale, che gli sia tenuta, e possa aquistare a la ricolta ragione: et se per gli ufficiali che avaranno innanzi e' richiamo sarà per iscritto, o per testimone, o per confessare, o per sara mento concordevole, conosciuto che abbia ragione, che si debba pagare vj denari per lira per decima. E quale ufficiale avesse e' richiamo innanzi per suo saramento, sia tenuto e debba dare termine ad acordare le parti con termine discreto secondo el caso e la possibilità, e quella pena che allui parrà. Et se in pace le decte parti potrà fare acordare per saramento sia tenuto da chalende luglio innanzi debbane tenere ragione; et da inde indietro none d' alcuna cosa o vero cagione; a la pena di x lir. per officiale.

De la pena di chi non ubbidisse e' rectori e 'l camarlengho.

Ancho è statuito e ordinato che ogni sotto posto a le dette arti sia tenuto et debba ubidire e' rectori e 'l camarlingo in facti d' arti ,ed a ogni richiamo rispondare o vero racholta, o richiesta, a la pena di ij s. per volta; et da prima richiesta in su, s' e' fusse a Siena et avesse legittima chagione, debbano e' rectori acceptare la scusa. Anco chi fusse richiesto in persona et non venisse, pena v. s.

De la pena di chi negasse a' richiamo.

Anco è statuito e ordinato che qualunque negasse a' richiamo e corragione gli fusse provato che spergiurasse, pena xx s., e più o meno secondo che cum vitio l' avesse facto.

De la pena di chi giurasse al corpo e sangue di Xpo.

Anco è statuito e ordinato che qualunque giurasse al corpo o sangue di Dio o de la Vergine Maria, e fusse accusato, paghi per volta xij den., et se 'l rectore fusse presente o 'l camarlengo, paghi tre soldi, et s' e' decti officiali non facessono pagare, sieno condepnati in xxv s. per uno.

Come non si possa tollare lavorio tolto per altro maestro.

Anco statuimo et ordiniamo che nessuno sotto posto all' arti debba nè possa lavorare nè tollare lavorio tolto o cominciato per altro maestro arrischio, salvo che s' elli fusse di concordia con colui ch' el lavorio avesse cominciato, o vero mandatovi e' ferri, o alcun magisterio, a pena di x llr. e 'l più e 'l meno, come paresse agli officiali che la cosa portasse, e a verità per saramento sieno tenuti.

De la pena di chi vietasse pegno al messo.

Anco ordiniamo che nessuno sotto posto debba vietare alcuno pagare al messo dell' arti quando gli fusse chiesto; et che per una medesima cosa non si faccia pegnorare ij volte; a la pena di x llr.; et intendasi per quante volte non comparendo.

Come sia pagato chi fadiga per l' arti.

Anco statuimo et ordiniamo ch' e' rectori e 'l camarlengo possano pagare de' beni dell' arti, chi vi si s' aoperasse; e scritti sieno e' tempi per lo camarlengo e 'l dì ratto sia pagato, acciò che

l' arte sia aitata et favoreggiata; et se avenisse ch' e' rectore o 'l camarlingo si s' aoperassono molto, sieno proveduti secondo la loro fatiga, et mettasi in escriptura.

Come si guardino le feste.

Anco statuimo et ordiniamo che tucte le feste comandate da la sancta Chiesa si debbano guardare per li sotto posti, a la pena di xx s. per dì; salvo se fusse caso di pericolo; et ogni sotto posto debba lassare huopera a nona per tucte le pasque dell' anno, cioè la vigilia de la Natività di Gesù Cristo, et per la Resurrectione, e per la Pentecoste. Et per l' Assumptione de la Vergine Maria, et per l' altre feste de la Vergine Maria si die lassare huopera a vespero, a la pena di v s. Et non possa essare accusato niuno se non per testimoni di verità; salvo possa lavorare in casa sua, con parola de' rectore o del camarlengo.

Di scrivare e' nomi de' sotto posti.

Anco che tucte le feste si debbano scrivare nel breve e ne' calendario. Anco si scrivano e' nomi e' sopra nomi di tucti e' sotto posti, et disegnato el loro segno. Anco non si possa comprare ferri nè altre cose l' uno dall' altro, senza la volontà di colui di cui fossoro e de' rectori et del camarlingo; pena v s. el più e 'l meno, come piacesse agli ufficiali.

Come si va al morto. — Anco ordiniamo ch' e' rectori e 'l camarlengo sieno tenuti et debbano, quando alcuno sotto posto passasse di questa vita, padre o madre o moglie o figliuoli o frategli carnali, di fare comandare a' maestri che fusseno ne la città o vero ne' borghi, che sieno a quella sepultura et chi fusse richiesto et non v' andasse, paghi per ogni volta v soldi, et che gli ufficiali che ine saranno debbano accompagnare e' parenti infino a la casa al tornare et ine per l' arte profferirsi; et se gli ufficiali contra facessero paghino per uno v sol.

Che non si possa tenere ragione in piazza. — Anco statuimo et ordiniamo ch'e' rectori nè'l camarlengo non possino tenere ragione in piazza nè in via in nissuno altro lato ne' dì de le feste comandate da la sancta Chiesa o vero festa fusse comandata dagli ufficiali de la mercantia, pena per li ufficiali che contra facessero per ogni volta xx soldi.

Come si mandino due doppieri a' frati di Sancta Maria del Carmino per la festa del corpo di Cristo. — Anco è ordinato ch' e' rectori e 'l camarlengo sieno tenuti et debbano mandare ogni anno, per la festa del corpo di Cristo, a' frati del Carmino due doppieri e' quali vadano co' la processione per la città che fanno e' detti frati ensino a tanto che sarà tornata, e poi gli faccino ritornare. Et ch' e' rectori e' l camerlengo col loro consiglio sieno tenuti et debbano andare a la detta processione, con quella compagnia de' maestri che alloro piaciarà, a la pena di xx soldi per uno.

Dell' esecutioni e degli ordini infrascritti. — Anco ch' e' rectori e 'l camarlengo sieno tenuti et debbano ciascuno ordine mandare a'ssecutione et fare giurare e' forestieri et pagare et divietare et ogn'altra cosa fare sollicitamente et con effetto, a la pena di x libre per uno et per ogni volta.

Come e' fornaciari e cavatori sieno al breve dell'arti. — Anco statuimo et ordiniamo che tucti e' cavatori sieno tenuti d' essare al breve dell' arte e tucti e' calcinaiuoli e gessaiuoli de la città et de la massa e del chontado et tucti e' fornaciari che cuocono e' mattoni e tegole e pianelle e quadrucci o altr'arnese; et ch' e' rectori e 'l camarlengo gli possano costregnare come gli altri sotto posti. Anco ch' e' rectori e 'l camarlengo debbano e sieno ubiditi da ogni sotto posto, pena xx soldi, chi contra facesse et se avessoro affare cose di comune.

De la pena di chi mettesse a mentire l'uno l' altro. — Anco ordiniamo che qualunque mettesse a mentire l' uno l' altro et fusse accusato paghi v soldi, et se fusse presente nissuno de' rectori o 'l camarlengo o raccolta o raunata d' arti, paghi x soldi; e chi mettesse a mentire rectori o chamarlengo, paghi xx soldi et se fusse ne la racolta, sia condennato in xl soldi. Et sieno tenuti e' rectori fare pagare; essè acciò fussoro negligenti, sieno condennati essi rectori xx soldi per uno.

[A]ncho acciò che chi fa lavorare sia meglio servito, providero che qualunque maestro prendarà a fare alcuno lavorio o a rischio o a numero di giornate, debba esso lavorio seguitare et nol possa abbandonare senza licentia di chi el fa fare, sotto pena di esserli obligato a l' interesse et di pagare al camarlengo dell'arti libre x di denari, salvo se chi el fa fare non gli desse el debito fornimento o nol pagasse di dì in dì sicondo che lavorasse, et salvo

se esso maestro avesse legitimo impedimento per lo quale non potesse lavorare.

In eterni et omnipotentis Dei nomine, amen. Cum artes della Pietra et del Legname civitatis et comitatus Senarum et magistri ac laboratores in dictis artibus sub diverso regimine ac variis modis, non sine confusione se hactenus gubernarint, et nunc cupientes in melius dirigi et habere certam et determinatam regulam exercendi dictas artes, devenerint insimul ad concordiam uniendi ad invicem dictas artes; et propterea compilaverint presens volumen et ordinaverint has leges, sub quibus vivant et cum quibus se regant atque gubernent deinceps, et hoc cum licentia, deliberatione et consensu ac voluntate spectabilium et egregiorum virorum sex civium Senensium, deputatorum per ipsum Comune super bonificatione artium et mistieriorum cum plena et libera remissione et auctoritate de qua patet per reformationes dicti Comunis Senarum. Quorum sex civium nomina inferius sunt descripta. Igitur dicti sex cives officiales et commissarii, visis suprascriptis statutis, ordinibus et legibus et ipsis diligenter notatis et examinatis et in aliqua parte correptis, concorditer et solempniter approbavérunt, confirmaverunt et omologaverunt dicta statuta, provisiones et leges sicut et prout in eis superius est expressum, volentes per hoc nullum posse preiudicium generari in aliqua parte libertati civium civitatis Senarum; mandantes observari et adimpleri debere ad plenum per homines et personas dictarum artium prout supra in ipsis provisionibus et ordinibus continetur, sub anno dominice incarnationis Millesimo quadringentesimo vigesimo sexto, indictione quarta secundum morem et consuetudinem notariorum Senensium, die vero duodecima mensis Maij, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Martini divina providentia pape quinti, et regnante serenissimo principe et illustrissimo domino domino Sigismundo Dei gratia Romanorum Rege semper augusto. Nomina vero dictorum sex civium bonificatorum artium sunt ista videlicet.

Iohannes Iohannis Pini bancherius
Dannes Francisci de Patriciis
Daniel Nerii Martini aromatarius
Salvester Nerii vocatus Paglaio
Alexius magistri Guccii coriarius
Guido Turini pizicarolus

} Sex bonificatores artium predicti.

(L. S.) Ego Iohannes filius Ser Antonii Giennari de Senis publicus apostolica et imperiali auctoritatibus notarius et iudex ordinarius, et nunc notarius et scriba dictorum sex bonificatorum artium predictis interfui et ea rogatus scripsi et publicavi signumque meum apposui consuetum, in fidem et testimonium premissorum.

In nomine domini nostri Yhesu Christi, Amen. Anno ab eiusdem salutifera incarnatione Millesimo quadringentesimo vigesimo sexto, indictione quarta secundum stilum, cursum et consuetudinem notariorum Senensium, die vero trigesima mensis augusti, tempore partificatus sanctissimi in Christo patris et domini domini Martini divina providentia pape quinti, regnante serenissimo principe et domino domino Sigismundo Ungarie et Romanorum Rege semper augusto.

Convocato et congregato consilio triginta sex mercatorum et suppositorum universitatis Mercantie secundum formam statutorum eiusdem Mercantie, in quo consilio interfuerunt omnes officiales Mercântie et Camerarius dicte universitatis; et lecto supradicto statuto et capitulis ipsius, fuit selempniter optentum per xxvij consiliarios dicti consilii reddentes eorum lupinos albos pro sic non obstantibus tredecim in contrarium repertis, quod dictum statutum seu breve magistrorum lingnaminum et lapidum cum omnibus capitulis suis intelligatur esse et sit approbatum et confirmatum auctoritate presentis consilii excepto statuto posito sub ribrica *de' maestri forestieri*, quod statutum intelligatur esse et sit correctum et limitatum in hac forma videlicet, quod dictum statutum non se extendat nec locum habeat in magistris Lombardis, videlicet quod dicti magistri Lonbardi possint eorum artem exercere ubique in civitate, burgis, massis et comitatu Senensi absque aliqua aprobatione de eis fienda et absque aliqua solutione per eos fienda arti magistrorum lingnaminum vel lapidum et predictam aprobationem, correctionem et additionem facere auctoritate eis a Comune Senensi concessa, et omni modo, via, jure et forma quibus magis et melius potuerint et de jure fieri potest, mandantes michi notario quod predictam approbationem, limitationem et correctionem scribam in pede dicti statuti et in hac approbatione ecc.

(L. S.) Ego Iohannes Poccii de Casulis civis Senen. publicus imperiali auctoritate notarius et iudex ordinarius et nunc notarius et scriba Curie Mercantie pro Comune Senensi spetialiter deputatus

predictis omnibus interfui et ea rogatus scripsi et publicavi signumque meum apposui consuetum.

In nomine Domini amen. Anno dominice incarnationis Millesimo quadringentesimo vigesimo septimo, indictione v, die vero xviij mensis junii, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini domini Martini divina providentia Pape quinti, regnante serenissimo principe et domino domino Sigismundo Dei gratia Romanorum rege et semper augusto. Spectabiles et honorabiles viri sex cives bonificatores artium civitatis Senarum habentes ad omnia et singula infrascripta plenam auctoritatem, facultatem et baliam eisdem concessam a generali Consilio Campane Comunis et populi civitatis Senarum prout constat manu ser Angeli de Civitate Castelli olim notarius reformationum civitatis Senarum, audita quadam supplicatione et petitione pro parte magistrorum lignaminis et lapidum civitatis Senarum eisdem facta et deliberatione generalis raccolte dictorum magistrorum pro bono honore et utilitate artium predictarum ac etiam pro bono honore et utilitate civitatis predicte et omni modo, via, jure et forma quibus magis et melius potuerunt, vigore ipsorum officii, concesserunt dictis magistris et artibus dictorum magistrorum infrascripta capitula, provisiones et leges, quorum capitulorum tenor hoc est videlicet.

In prima, che niuna persona sottoposta a le decte arti del legname et de la pietra di qualunque conditione si sia, possa o vero debba lavorare o fare lavorare tavole d'oppio per qualunque lavorio che non sieno state segate almeno dieci mesi, et chi contrafacesse caggia in pena per ciascuno et per ciascuna volta in libre quatro di denari senesi; de la quale pena la metà ne sia de lé dette arti, e 'l quarto del notaro dell' arte che procederà et riscoteralla con effecto, et ciascuno ne possi essere accusatore et abbine l' altra quarta parte et il suo nome sia tenuto segreto.

Item per simile modo et forma niuna persona sottoposta a la decta arte di qualunque conditione si sia, possa nè debba per alcuno modo lavorare o fare lavorare modegli che non sieno stati segati almeno per tempo di diciotto mesi, pena a chi contrafarà per ciascuno et per ciascuna volta in libre quatro di denari da pagarsi di facto, de la qual pena la metà sia de la decta arte, la quarta parte del notaio che procederà et riporterà con effecto et

la quarta parte dell' accusatore, et a ciascuno sia licito denuntiare et accusare et il nome sia tenuto segreto.

Item che niuna persona soctoposta a la decta arte del legname di qualunque conditione si sia possa nè debba per alcuno modo fondare o far fondare botti di niuna ragione se non di dimezzato, pena a chi contrafarà libre dieci di denari et di perdere la botte, de la qual pena la metà sia dell' arte, la quarta parte sia del notaro che procederà et riporterà con effecto, et la quarta parte dell' accusatore; et a ciascuno sia licito accusare et denuntiare et il suo nome sia tenuto segreto.

Item che niuna persona, di qualunque conditione si sia, possa nè debba per alcuno modo fare o exercitare nè far fare o exercitare l' arte del legname ne la città di Siena o ne le masse, se non è scripto et matricolato ne la decta arte et se prima non à pagato per lo dricto dell' arte lire sei di denari come nel breve si contiene, intendendosi però per chi facesse o facesse lavorare legname per vendere, ma per chi lavorasse legname per suo bisogno et non per venderlo non sia tenuto pagare alcuna cosa nè matricolarsi a la decta arte più che lui medesimo si voglia; pena a chi contrafacesse soldi quaranta di denari per ciascuno et per ciascuna volta, et niente di meno possi essere strecto a pagare le decte sei lire per lo dricto et a sottomettersi a la detta arte

(L. S.) Ego Iohannes Benedicti de Casulis publicus imperiali auctoritate notarius Senensis et iudex ordinarius et nunc notarius et scriba dictorum sex bonificatorum artium de predictis rogatus manu propria scripsi.

Anno Domini mccccxlj, indictione v die xxviij mensis decembris, confirmata et approbata fuerunt suprascripta statuta et ordinamenta in partibus non cancellatis et non abrasis per spectabiles et egregios viros Petrum Paulum Fatii de Ghalleranis, Iohannem Uguccii de Bichis, Antonium Ghori Francisci et Blasium Francisci Dini offitiales universitatis Mercantie et mercatorum civitatis Senarum nec non bonificatores artium civitatis predicte secundum formam statutorum comunis Senarum, volentes et declarantes predicti offitiales auctoritate qua funguntur predicta statuta valida esse et servari debere in partibus dumtaxat non cancellatis et non abrasis et que non sint contra jurisdictionem comunis Senarum nec contra jura sive libertatem civium. Hoc etiam excepto et de-

clarato quod rectores et offitiales dicte artis nullam habeant nec exercere possint iurisdictionem contra aliquem non suppositum dicte arti, sed contra suppositos dicte artis possint jus facere et iurisdictionem excercere usque ad quantitatem decem librarum tantum et non ultra, reservata cuilibet pretendenti se gravatum potestatem reclamandi et appellandi ab ipsorum dictorum gravaminibus et sententiis ad prefatos dominos consules et offitiales mercantie de bonificatoribus artium tanquam ad eorum superiores.

(L. S.) Ego Petrus Ghucci Petri de Senis publicus imperiali auctoritate notarius et iudex ordinarius et nunc notarius et scriba dictorum dominorum offitialium per magnificum Comune Senarum spetialiter electus et deputatus, predictis interfui et ea rogatus scripsi et publicavi, signumque meum in fidem omnium premissorum consuetum apposui.

Maestri del legname sino all' anno 1426 dello statuto dell' arte loro

ADAMO DI PERINO — Nel 1331 lavorava con maestro Giovanni dell'Ammannato nel coro della cattedrale di Orvieto. (ROMAGNOLI, *Artisti senesi,* t. II, Ms. Bibliot. Comunale).

AGOSTINO DI MUCCIO — Comparisce in un consiglio di maestri convocato dall' Opera del Duomo di Siena (5 febbraio 1389) per provvedere al da farsi nel difetto del campanile. (MILANESI, *Doc. per la Storia dell' Arte,* t. I, 318).

ALBERTO DI BETTO D' ASSISI — Prese a fare quattro figure di legno per la cappella del Crocifisso da Duomo, il 29 gennaio 1421. *(Op. cit.,* t. II, 101).

AMBROGIO DI MEO DI NUTO — Lavorava nel coro della cattedrale di Orvieto nel 1337. (LUZI A., *Il Duomo d' Orvieto,* p. 317 e segg).

AMMANNATI GIOVANNI DI TURA — 1305-1340. *(Op. cit.,* I, 384).

ANDREA DEL MAITANO — Lavorava nel 1331 nel coro del Duomo

d' Orvieto; ed è forse uno dei fratelli del celebre architetto Lorenzo Maitani.

ANDREA DI MARTINO — Era tra i maestri che nel 1331 lavoravano intorno al coro del Duomo di Orvieto. (LUZI, *Op. cit.*).

ANDREOCCIO DI BARTOLOMEO — Fioriva nel 1390-92 (MILANESI, *Op. cit.*, t. I, p 369-71).

ANDREOCCIO DI BONSIGNORE — Apparisce in una stima di figure scolpite pel coro del Duomo di Siena, a' di 9 febbraio 1390. (*Op. cit.*, p. 381).

ANGELO DA MONTALCINO — Autore di due statue delle quali si parla addietro (1369-70).

ANTONIO DI CORSO — È un fratello dello scultore Bastiano di Corso, figliuolo dello scarpellino Corso da Firenze, venuto a Siena dove propagò questa sua famiglia, che poi si disse dei Giuliani. M. Antonio era anche orafo. (MILANESI, *Op. cit*, t. II, 125). Nel 1337 lavorava nel coro del Duomo di Orvieto.

ANTONIO DI GRASSELLO ci si fa noto per una comparsa in Curia contro ser Tomeo di checco Gori. (ARCHIV. ARCIV. *Atti Curiali* 1428, 27, Nov. c. 26).

ANTONIO DI MARTINO — Aveva avuto a fare col fratello Paolo e con Simone d' Antonio il coro della cappella di Palazzo nel 1414. (MILANESI, *Op. cit.*, t. I, 72).

ARRIGHI BARTOLOMEO DI NANNI, maestro di legname, il 12 decembre 1430 sporse querela in Curia contro i frati di Ponte a Rosaio per un molino ad essi fatto (ARCH. ARCIV. *Atti Curiali*, 1428 .... c. 851).

BARNA DI TURINO — I documenti lo mostrano fiorente sul cadere del sec. XIV fino al 1410. (MILANESI, *Op. cit.*, t. I e BORGHESI e BANCHI *Nuovi doc.*, p. 66).

BARTOLOMEO DI FRANCESCO detto *Cavicchio*. Il 19 maggio 1388 stima con altri maestri il lavoro di Giacomo del Tonghio nel coro del Duomo. (*Op. cit.*, t. I, 346).

BARTOLOMEO DI MINO — È tra i maestri che, il 10 novembre 1382, lodano sulle differenze tra l' Operaio del Duomo e Francesco ed Iacomo del Tonghio. (*Op. cit.*, t. I, p. 339).

CAPOCCHIO DI FR. MINO — Lavorava nel 1293, come nota il ROMAGNOLI, *Artisti senesi*, t. I. (Bibliot. comun.).

CENNI D' ANGELO — Stima il 19 maggio 1388 con altri maestri il lavoro fatto da Iacopo del Tonghio pel Duomo. (MILANESI, *Op. cit.*, I, 346).

Corbini Giovanni — È col maestro precedente nella stima del 16 maggio 1388. *(Ivi)*.

Cozzarelli Luca — Si trova chiamato in Curia vescovile, a' dì 8 gennaio 1441, dal parroco di S. Cristoforo Mess. Francesco Tolomei, perchè gli paghi la pigione di bottega. *Ven. vir. ds. Franciscus de Ptholomeis rector Eccl. sancti Christophori de Senis et conqueritur de* Luca Chozzarelli *magistro lignaminis.... ex causa pensionis apotece.* (Archiv. arciv. *Atti di Curia*, 1441, f. 58).

Cristoforo di Niccolò detto *Zerra* — Di questo maestro abbiamo notizia dagli *Atti della Curia Vescovile*, lib. 1443-1446. f. 7; (Archivio dell'Arcivescovado di Siena). Vi comparisce farsi spedir lettere monitorie e scomunicatorie, contro certuni che s' erano impossessatidella roba di Luca di Francesco detto di Rosso suo suocero. — Die sabati xviii. ms. Januarii. — Christoforus Nicolai alias *el Zerra,* m. lignaminis habuit litteras monitorias et excomunicationis in forma solita, contra quosdam habentes et tenentes de bonis olim Luce Francisci alias Rosso, et domine Bartholomee uxoris olim dicti Luce uti sunt pannamenta primum vel scripturas et queque alia bona dictorum olim Luce et domine Bortholomee a s. xx supra: hodie pertinent et spectant ad dnam Antoniam filiam dictorum Luce et domine Bortholomee et uxoris domini Christofori ».

Del Balgiano Taviano — Questo maestro da Volterra fu a Siena per i lavori del coro del Duomo, ed ebbe parte in un lodo sopra il lavoro fatto nel coro stesso da Barna, Luca e Giovanni, il 12 dicembre 1392. (Milanesi, *Op. cit.*, I, 369).

Del Cicchia Giovanni di Francesco — Lo vediamo nel consiglio dei maestri per il difetto del campanile del Duomo (5 febbraio 1389), e poi, su su, nei lavori del coro fino al 1398. *(Op. cit.*, 382).

Del Giucca Cecco di Vanni — Apparisce nel 1380 in un lodo sopra una tavola di Francesco del Tonghio per il Duomo e in altre sentenze sopra il coro del Duomo stesso fino al 10 novembre 1382. È pure l'autore del lampadario della cappella del palazzo. *(Op. cit.*, t. I).

Della Quercia Iacopo — Nato nel 1371, morto nel 1438.

Del Minella Antonio — I documenti intorno a questo maestro vanno dal 1431 al 1461. *(Op. cit.*, t. II).

Del Minella Giovanni — Nel 1461 lavorava sempre col fratello Antonio; quindi si fece frate minore e fu rettore dello spedale di S. Croce. (*Op. cit.*, II, 288).

Del Minella Giovanni di Guccino — Maestro di legname, nel 1358 risiedè secondo priore del terzo di S. Martino. (Romagnoli, *Op. cit.*).

Del Minella Pantaleone — Nel 1450 andò col suo fratello Antonio a visitare il Ponte d' Arbia, per i restauri occorrenti fin dalle fondamenta. (Arch. di Stato, *Riformagioni*, v. cix, C.; v. cl. T. anno 1462.

Del Minella Pietro — Questi, il più celebre tra i figliuoli di Tommaso del Minella, nacque il 21 decembre del 1391 e morì nell' agosto del 1498. (Milanesi, *Op. cit.*, t. II, 288).

Domenico di Niccolò detto dei *Cori* — Di questo egregio maestro si perdono le notizie dopo il 1450; e poichè si sa da lui stesso come nel 1447 avesse 84 anni, può credersi nato nel 1363. (*Op. cit.*, II, 236).

Domenico di Pietro di Sano — Sec. XIV-XV.

Duccino di Angelo detto *Marretta* — Nel 1404 apparisce tra i maestri dell' Opera del Duomo; ma si hanno di lui memorie fin dal 1385. Nel 1416 andò a lavorare nella travatura del Duomo d' Orvieto, dove si trattenne del tempo, poichè l' anno dipoi accomodò la campana grossa che suonasse agevolmente; e nel 1428 fu mandato dai Signori di Siena ad Orbetello per una colonna di serpentino da recarsi qua. Dopo il 1431 cessa ogni memoria di lui. (*Op. cit.*, t. II, 77-79).

Fortini Marco d' Angelo — Lo conosciamo nel 1416 quando fu rimesso in lui e in Taddeo di Bartolo, *de numero dominorum qui solicitent quod fons Campi perficiatur* etc. (*Op. cit.*, II, 101).

Giacomo di Federigo detto il *Penna* — Questo artefice, che fu anche ingegnere, lo vediamo richiesto dalla Signoria di Siena alla Comunità di Sarteano, il 6 gennaio 1426, *quod nostri officiales casserorum egent Iacobo dicto al Penna, qui, ut sentimus, est obligatus eis ad faciendum certum laborerium.* (Arch. di Stato, *Riformag.* Copialettere, n. 28).

Giacomo di Lotto — Lavorava con l'Ammannati nel 1334. (Romagnoli, *Art. Sen.*, III).

Giacomo di Pietro — Questi, che era più pittore che scultore,

apparisce tra i maestri lavoranti nel coro del Duomo di Orvieto dal 1231 al 1334 (ROMAGNOLI, II, 143).

GIOVANNI DI LODOVICO DI MAGNO — Fu condotto ai servigi del Duomo d' Orvieto nel 1431 (MILANESI, *Op. cit.*, II, 186, 258, LUZI, *Op. cit.* p. 410) e nel 1448-1449 lavorava del suo mestiere col pittore Sano di Pietro intorno all' altare della cappella di palazzo. Nel 1451 si trova ch' *el detto lavoro, e' detti maestro Sano e maestro Giovanni di Magno anno dato fatto a perfezione come stanne el disegnio.* (ARCH. DI ST. Riform. Lib. dei Camarlinghi dal 1451 al 1454 c. 163).

GIOVANNI DI TURA detto *Sindacuccio* — Lavorava con l' Ammannati nel coro del Duomo d' Orvieto nel 1331.

GUIDO (fr.) DI GIOVANNI — Questo artista della Certosa di Pontignano lavorò nel coro del Duomo di Siena dal 1390 al 1395. (MILANESI, *Op. cit.*, I, 379).

GUIDOCCIO D' ANDREA, che si qualifica legnaiuolo e maestro di pietra, fu *salariato dello Spedale di S. Maria della Scala*, dove nel 1440 lavorava nelle tettoie. Egli fu anche architetto e diede il disegno della nuova chiesa dello Spedale stesso. Fece molti lavori d'architetto nelle terre della Repubblica; come anche dei bonificamenti nello stagno di Grosseto; e disegnò il lago della Bruna nel 1468. Dopo il 1469, che fu mandato a Sarteano a vedere il difetto del cassero, non se ne sa più altro. (MILANESI, *Op. cit.*, II, 199, 281, 282, 359).

LODOVICO DI MAGNO — Nel 1370 lavorò il coro degli Agostiniani di Recanati.

LORENZO D' ACCURSIO — Lavorava con l'Ammannati nel 1331 ad Orvieto.

LORENZO DI CORSO — Questo figliuolo dello scalpellino da Firenze, lavorava anch' egli con l' Ammannati ad Orvieto nel 1331-34.

LORENZO DI MAESTRO LANDO — È fratello di Pietro, pur maestro di legname e figlio del grande orafo ed architetto Lando di Pietro. Lorenzo morì nel 1360 mentre lavorava col fratello il coro di S. Domenico in Siena. (ROMAGNOLI, II).

LUCA DI GIOVANNI — Lo vediamo nei lavori del coro del Duomo per quasi tutta la seconda metà del secolo XIV; ed era pure eccellente maestro di pietra.

MANUELLO DI RANIERI — Nel 1259 faceva i seggi del coro del Duomo. (MILANESI, *Docum. etc.* t. I, 159).

MARCO DI MATTEO da Monticiano, lo troviamo nel trasporto dei marmi da Gallena a Siena pel fonte di S. Giovanni nel 1428. (*Op. cit.*, II, 140).

MARTINO DI MAESTRO LUCA, che era pure maestro di pietra, è tra i lavoranti nel coro del Duomo nella seconda metà del secolo XIV.

MATTIO DI NANNI detto *Bernacchino.* — Nacque nel 1403 e morì nel 1433. (*Op. cit.*, II, 240).

MEO DI NUTO, che fu anche maestro di pietra, nel 1330 lavorava già nel Duomo d' Orvieto, dove poi fu capomaestro. Nel 1349 era già morto. (*Op. cit.*, II, 200).

MICHELE DA SIENA lavorava nel coro del Duomo d' Orvieto nel 1431-32. (LUZI, *Op. cit.* p. 411).

NERI RANUCCIOLI è tra i maestri occupati nel coro di Duomo nel cadere del sec. XIV. (MILANESI, *Op. cit.*).

NICCOLÒ DI NUTO, anche maestro di pietra, pittore ed architetto, fin dal 1296 era a Orvieto; nel 1321 fu tra quelli che dettero il parere sull'aggiunta del Duomo nostro; poi divien capomaestro del Duomo di Orvieto, dopo Lorenzo Maitani; e vi lavora pel coro. N. 1288 e m. 1333. (*Op. cit.* e LUZI *Il Duomo d'Orvieto* p. 347).

PAOLO DI MARTINO — Gli era stato affidato con Simone d' Antonio il coro della cappella di Palazzo (1414). Nel 1421 si trova testimone in un' allogazione di lavoro a m. Alberto d' Assisi. (MILANESI *Op. cit.*, II, 72, 101).

PAOLUCCIO DA MONTEPULCIANO — Stima il lavoro del coro del Duomo (1368) e consiglia che venga murato. (*Op. cit.*, II, 331).

PARTI DI MANUELLO — Lavorò col padre nei seggi del coro del Duomo, ed era morto nel 1259. (*Op. cit.*, I, 159).

PASQUALE DI MATTEO — È nel breve dell'arte del 1426; e lavorava nel coro del Duomo tra il 1395 e il 1406. ARCH. ARCIV. *Atti Curiali* anni detti f. 13.

PIERPAOLO DI ADAMO — Questo maestro, che era pur valente nel mosaico, lavorava nel 1349; e nel 1350 dirigeva le opere di tarsia nel Duomo di Orvieto, singolarmente pregiato in questo artificio. (LUZI, *Op. cit.*).

PIERPAOLO DI GIOVANNI — Ebbe a rifare, con Luca di Bartolo scalpellino, la cappella di S. Ansano in Castelvecchio il 14 maggio 1446; dove lavorò un *sedio in Chiesa,* dei palchetti, il tetto a cavalli, le ventose ed altro (MILANESI, *Op. cit.*, II, 233).

PIETRO DI BERNARDINO — Questo maestro di legname, che era anche architetto, lavorò nel coro del Duomo d' Orvieto con l' Ammannati (1331). (LUZI, *Op. cit.*)

PIETRO DI LANDO DI PIETRO — Lavorava il coro di S. Domenico in Siena nel 1360 e nel 1371 ebbe a fare il coro di Fiesole. (BORGHESI e BANCHI, 36; ROMAGNOLI, t. II).

ROMANELLI MARIANO — Questo maestro, di legname e di orificeria, che lavorava anche di pietra, morì nel 1390 dopo avere lavorato fin dal 1372, a quanto sappiamo dai documenti, pel Duomo e per la cappella di piazza. (MILANESI, *Op. cit.*, t. I, 272-384).

SIMONE D' ANTONIO — Ebbe a fare il lavoro del coro della cappella di palazzo che poi gli venne tolto (1414). (*Op. cit.*, II, 72).

STEFANO DI MAESTRO FANTOZZO — Stima una tavola intagliata pel Duomo da Francesco del Tonghio (1380). (*Op. cit.*, I, 288).

STRUFFA DI MAESTRO NANNI DI STRUFFA — Lavorava nel 1432. (ROMAGNOLI, t. III).

TALINI GIOVANNI — Lavorava nel 1331 con l' Ammannati nel coro del Duomo di Orvieto. (LUZI, *Op. cit.*)

TONGHI BERNARDO — Lavorava nel 1375; era figlio di Francesco. (ROMAGNOLI, *Op. cit.*)

TONGHI FRANCESCO detto *Cianca* — Questi, che è il padre degli artisti della casata del Tonghio, nel 1360 era già nominato nell' arte sua; morì nel 1388. (MILANESI, *Op. cit.*, I, 382).

TONGHI GIOVANNI — Questo valente figliuolo di Francesco non ha lasciato traccia di sè nel lavoro, che deve aver fatto nel coro col padre fino al termine. Il libro degli *Atti di Curia* 1395-1406 a f. 13, dice: « Nanni di Francesco maestro di legname da Siena dei maestri dell' Opera della Maggior chiesa senese, chiede a maestro Pasquale maestro di legname il pagamento che gli deve. » (ARCH. ARCIV. *Atti Curiali*, l. c. MILANESI, *Op. cit.* t. I).

TONGHI Iacopo — Nel 1379 comparisce già a lavorare il tabernacolo di S. Pietro in Duomo, e poi fino al 1389 vi si trova a lavorare nel coro lasciato incompiuto da suo padre. (*Op. cit.*, I, 285, 368).

UGOLINO, maestro di legname, vedesi in una querela contro il parroco di S. Andrea a Montecchio, per doghe e tavole vendutegli (ARCH. ARCIV., *Atti Curiali*, ad an. f. 59).

VANNI VIVIANO — È nel lavoro del coro del Duomo di Orvieto nel 1331. (LUZI, *Op. cit.*).

VANNINO DI PIETRO — È anch'egli nello stesso lavoro nel 1331 ed era degli operai del nuovo palazzo del Comune di Siena nel 1327 e nel 1334. Nel 1345 era nuovamente ad Orvieto come scultore e direttore dei lavori. (ROMAGNOLI, II, 141, e LUZI *Op. cit.*)

VANNINO DI PINO — Lavorava nel 1351. (*Opere cit.*)

VITALE DI MAITANO, anche maestro di pietra, padre di Lorenzo Maitani, era già morto nel 1356. (MILANESI, *Op. cit.*, I, 173).

GIOVANNI DA SIENA

I.

COLLEGIO GREGORIANO

Nel 1371 Gregorio XI comperò dai Pepoli un palazzo in Bologna per fondarvi il collegio che dal suo nome si disse *Gregoriano*. L' edificio, secondo Giuseppe Guidicini, sarebbe quello che sorge nell' angolo meridionale di *via Sampieri* e *via Castiglione* [1] e conserva tuttora aspetto antico ed ha begli archi nel portico e un grazioso balcone del secolo XV. Il Ghirardacci nella sua *Storia di Bologna* reca due documenti in proposito. Col primo Gregorio delibera « di fabbricare un collegio famoso » ; con l' altro crea suoi *attori e procuratori,* per l' acquisto del palazzo, Bernardo di Guido, priore di Marmanda, e Giovanni da Siena *cittadino* [2].

Pensammo sulle prime che questo Giovanni da Siena potesse essere l' ingegnere che divenne più tardi famoso come costruttore di fortezze. Trattandosi della compra d' un palazzo, era da ritenere opportuna la presenza di un intendente di costruzioni.

---

[1] *Cose notabili di Bologna*, Bol., 1868, I, 317. In *via Castiglione* (n. 7) sorge un' antica casa, ne' cui capitelli è la sigla o monogramma di Gregorio. Risponde precisamente a tergo del vecchio palazzo Pepoli. Non sapremmo dire con precisione se in quella casa soltanto fosse il collegio Gregoriano o se questo si estendesse sino a comprendere l' edificio indicato dal Guidicini. Ciò del resto parrà assai probabile a chi pensa che Gregorio intese di fare un grande istituto.

[2] *Hist. di Bol.*, t. II, Bologna 1657, pp. 302-308.

Alcuni documenti dell' Archivio di Stato in Venezia provano che siamo di fronte ad una delle tante omonimie onde s' intralcia la storia. Nel VII dei *Libri Commemoriali* della repubblica è registrata al 5 marzo 1370 una lettera scritta di Bologna al Doge dal cardinal Anglico, vicario generale pontificio in Romagna, il quale chiede salvacondotto per 30 caratelli di vino, uno d' olio e per venti *mezzene* di carne salata, che il suo *consigliere Giovanni da Siena* vuol far passare per proprio uso da Rimini a Bologna (1).

Altri due documenti ci provano che quel Giovanni da Siena era in Bologna anche nel 1371 e nel 1372. Nel dicembre del 1371 chiese un altro salvacondotto per certe quantità di vino e di commestibili che volea far venire dalla Marca d' Ancona (2); ma, poi dovette rinnovarlo nell' aprile del 1371 « avendo il cattivo tempo impedito l' uso del permesso già avuto » (3). Il Giovanni da Siena, nominato negli atti per la fondazione del collegio Gregoriano, è indubbiamente questo consigliere del cardinale Anglico, che proprio allora abitava in Bologna.

L' architetto dello stesso nome, e senese del pari, s' incontra per la prima volta soltanto in documenti del 1386, ossia di quindici anni dopo, e doveva, per giunta, esser giovanissimo se lo si trova applicato a lavori anco mezzo secolo dopo. Infatti si può aggiungere che qualora nel 1371 avesse fatta la stima del palazzo Pepoli, solo che avesse contato venticinque anni di età, sarebbe stato poco meno che centenario verso il 1440, tempo presunto della sua morte.

E della sua giovinezza nel 1386 un altro argomento ci persuade. Prima del 17 dicembre di quell' anno non si trova il suo nome in nessuna o storia o cronaca o atto autentico, nè legato a verun monumento od opera d' arte.

Egli è bensì *da Siena,* ma non risulta che abbia lavorato

---

(1) *I libri commemoriali della Repubblica di Venezia* (nei *Monumenti editi dalla R. Dep. veneta di storia patria*), t. III, p. 90, n. 551.

(2) *Op. e vol. cit.*, p. 101, n. 649.

(3) *Op. e vol. cit.*, p. 102, n. 657.

in patria prima di venire a Bologna. Solo il 10 marzo del 1417 la Repubblica senese l'invitò « per prendere *da lui* certe informationi per cagione di possessioni e beni che erano nel castello di Radicofani et nella sua corte ». La lettera d'invito dice: « Ci sarebbe sommamente necessario l'abboccarci con voi: el che non sarebbe senza vostro utile. Et però, si per rispetto dell'anticha cittadinanza vostra et amore che siamo certi portate a questa patria; sì per vostra cortesia, strectamente et dal chuore quanto ci è possibile ve richiediamo, preghiamo, che vi piaccia prendere fatiga di venire quà per alchuni brevi dì, tanto che ci abbocchiamo con voi, et chiariamci di quelli che ci è necessario. Et sopra tutto vi strigniamo, ch' el partire et venire vostro sia prestissimo, perchè così richiede el bisogno: et noi della spesa et della fatiga vi conservaremo in forma, ne rimarrete ben contento. Et obligareteci oltre a questo per sempre a' servitii et honori vostri: per la qual cagione, mandiamo da voi el Calandra nostro famiglio, apportatore della presente, al quale vi sarà guida e compagnia come il richiedarete » (1).

Nello stesso giorno la Repubblica di Siena scriveva al Comune di Bologna perchè concedesse ed anche consigliasse a Giovanni di recarsi a Siena. Da questa seconda epistola latina apprendiamo che la famiglia del nostro architetto era oriunda di Radicofani: « *Indigentes pro quibusdam informationibus habendis occasione quorundam bonorum et possessionum terre nostre Radicofani et non longis temporibus sub dictione nostra deducte* (2), *presentia nobilis et stimatissimi civis nostri*

(1) GAETANO MILANESI, *Documenti per la storia dell' arte senese.* t. II, Siena 1854, p. 88.

(2) Il generale Tartaglia prese Radicofani nel 1411, lo mise a ruba, poi lo vendè ai Senesi. In un documento dell' Arch. di Stato di Modena (Cancelleria ducale, *Carteggio e documenti di Rettori,* Ferrara) si legge: « Johanne da luca da Sena ». Quel *da luca* è un errore di scrittura, corretto dalle parole seguenti *da Sena.* Che Giovanni fosse senese risulta da un centinaio di documenti e dalle stesse sue firme autentiche.

D' altra parte non si può ritenere *de Luca* per un patronimico, perchè il padre del nostro artista si chiamava *Guglielmo.*

magistri Iohannis habitatoris vestre magnifice Civitatis, qui antiquitus a dicto loco traxit originem; scribimus sibi, quod velit ad nostram accedere presentiam pro aliquibus brevibus diebus » (1).

Quella particolarità che la famiglia di Giovanni traesse anticamente origine da Radicofani, quella necessità urgente d' informazioni per l' appunto su beni e possessioni presso quel castello, e in ispecie la frase « *che non sarebbe senza vostro utile* », ci fanno pensare che Giovanni, e la sua famiglia possedessero sempre terreni in quel paese e non mancassero di visitarli. Comunque sia non appare da tutto ciò che il nostro ingegnere avesse mai lavorato a Siena. Vedremo più avanti che cosa rispose ai *Magnifici e Potenti Signori* della sua patria.

Intanto resta comprovato ch'ei dovette abbandonar Siena giovanissimo, se venuto nell' Emilia intorno al 1386 vi lavorò per più che cinquant' anni e vi morì verso il 1440; se insomma la sua vita artistica si svolse tutta nella regione emiliana.

Come, quando precisamente e perchè egli si recasse a Bologna non abbiamo trovato. Sappiamo solo che v' era nel 1386.

V' andò seguendo suo padre Guglielmo in qualche viaggio o missione? V' andò desideroso d' apprender l' arte sotto qualcuno dei più stimati idraulici e architetti che fiorivano allora in Bologna? Quest' ultima ipotesi è forse assai vicina al vero.

Sin dal secolo XIII troviamo in quella città un numero cospicuo d' ingegneri, sui quali emergono Alberto di Guidobono, Giovanni da Brescia e Albertino d' Enrico. E poi, che cosa studiavano i *fabri,* distinti dai *grammatici* e dai *laici,* fra gli scolari dello Studio di Bologna, se non *ingegneria?* « *Item provvidemus ne aliqui gramatici vel loycis vel fabri audeant vel presumant conducere aliquod hospitium prope hospitium in quo morentur scolares legiste vel decretaliste per quatuor*

(1) *Op. e tom. cit.*, pp. 83 84.

domos » ecc. Così nella rubrica XV degli Statuti dello Studio compilati nell' ultimo ventennio del sec. XIII (1).

Il numero di questi ingegneri cresce d' assai procedendo nel secolo seguente. È bolognese anche quel Marchesino dalle Tuate che nel 1340 costruisce il castello di Modena per gli Estensi (2).

Nella fine del trecento e nel quattrocento aumentano ancora e raggiungono un' altezza come idraulici od architetti: fioriscono allora Lorenzo da Bagnomarino, Antonio di Vincenzo, Andrea Manfredi, Berto Cavalletto, Nicola di Castel dei Britti, Zambone da San Giovanni, Andrea da Civitella, e cento altri, sino a Fieravante Fieravanti e a suo figlio Aristotile celebrato a' suoi tempi come il primo *ingegnere* di Europa; ricercato da tutte le Signorie a raddrizzare campanili pendenti, a trasportare torri per alcuni passi, a inalvear fiumi, e scavare canali, ad alzare rocche; famoso al punto di esser chiamato come architetto della chiesa del Kremlino, a Mosca, dove morì.

Crebbe dunque Giovanni da Siena alla scuola bolognese? Come si vede, è tutt' altro che improbabile.

II.

BASTIA DI SAN PROCOLO

Nel 1386 un frate Stefano accolse segretamente nel Monastero degli Angeli, dell' ordine camaldolese, Taddeo Pepoli e lo tenne nascosto nella sua cella. Gli amici di Taddeo uscivano di Bologna e si recavano a lui per accordarsi nel modo di rientrare in quella città e di ristabilirvi il dominio *scacchese,* con l' aiuto di Astorre Manfredi e del conte Lucio. Il trattato fu scoperto, molti de' consapevoli, arrestati e decapitati; il priore degli Angeli messo in gabbia. Bartolomeo

(1) *V. Trattatus Scholarium* edito da A. Gaudenzi nel *Bullettino dell' Istituto storico Italiano,* n. 6. Roma 1888. p. 131.

(2) Ghirardacci, *Hist. di Bol.*, II, 154.

dalle Pugliole aggiunge: « La condenasone si disse che do-
« veano essere apichadi, et da che gli furono in piaza fugli
« facto gratia che gli fusse tagliata la testa, et funne pizolo
« danno, benchè se disse che non era vero lo dicto tractato,
« ma li Maltraversi che regevano oposeno questo per desfare
« in tucto la parte scachese » (1). Che consolazione ineffabile pei morituri trovar tanta bontà nei loro carnefici che, per somma grazia, sostituivano alla corda la mannaia! Il prete rimase in gabbia « et fugli messo li ferri ai piedi, et anco fu inchadenado et lì stecte LXXXXVI dì et li morì, et non havea altro che la pelle e le ossa ».

Il Senato bolognese non si limitò a queste atroci vendette e all' altra platonica di far dipingere l' effigie del conte Lucio impiccato pei piedi « come traditore »; ma, congregato il Consiglio, ottenne di poter combattere contro Astorre Manfredi. Continua il cronista: « Cavalchò tucta la gente da
« Bologna da pe' et da cavallo, cavalchono tucti suso le
« porte di Faenza et lì arseno et rubbono et tagliono vigne,
« et finalmente fugli tolto tucto lo ricolto, et subito fu he-
« dificato una bastia suso lo suo contado che se chiama la
« bastia de San Proculo ». Astorre capì che non gli conveniva perdurare nelle ostilità contro i Bolognesi, e brigò tanto che Galeazzo Visconti, più conosciuto col nome di conte di Virtù, riuscì a pacificarli. I Bolognesi non vollero però nè distruggere nè cedere la Bastia di San Procolo sul ponte del Seniò. L' atto di pace è nel Ghirardacci; e, fra le convenzioni, questa è la prima: « Che la bastia o fortezza... con tutti gli edifici fatti, con le fosse e controfosse rimanga al comune di Bologna - mentre che al comune piacerà - e il territorio che è fuori dalle fosse e controfosse che mirano inverso Bologna infino al fiume; di modo che si possa usare l'acqua del detto fiume, insieme con l'altro terreno misurato per Pietro de' Fenzoli da Faenza et *Antonio di Vincenzo di Bologna,* e consignato e terminato per li suddetti ambasciatori ».

(1) *Cron. bol.* ms. nella Bibl. Univ. Bol., n. 431, *ad ann.*

Veramente la bastita non fu costrutta allora, ma del 1356, ossia trent' anni prima per ordine del cardinale Egidio Albornoz, quando cinse Faenza d' Assedio (1). Sette anni più tardi, e precisamente del 1363, le fu aggiunto un bastione dal nipote d' Egidio stesso, da quel Gomezio Albornoz imposto governatore di Bologna ? (2).

Ma tornando ai lavori del 1386, dirò che abbondano in proposito i documenti, e documenti di non poca importanza per la storia artistica, perchè in essi si trovano le prime notizie dei lavori di Giovanni da Siena e d' Antonio di Vincenzo, architetto, quest' ultimo, che poco dopo acquisterà fama per le costruzioni di San Petronio e del campanile di San Francesco. Un suo recente biografo (3) ha lamentato che di Antonio come artista non si sappia nulla prima del 1390 circa, in cui intraprese gli studi pel San Petronio. Possiamo oggi raccoglier le prove che sei anni prima lavorò alla ricostruzione o ristauro della bastia di S. Procolo, e fornire così un dato di qualche interesse per la vita del grande architetto bolognese.

« *3 luglio 1386. Mandamus tibi Iacobo de Garsendis generali depositario pecunie et averis nostri Comunis Bononie quatenus des et solvas magistro Antonio Vincentii massario nostri Collegii misso per nos ad campum nostrum contra Faventiam ad exequendum aliqua sibi commissa super fortificatione bastite mutuo de quibus rationem reddere teneatur libras decem et octo bon. l.xviij* » (4).

---

(1) TONDUZZI, *Hist. di Faenza,* Faenza 1675, p. 418.

(2) GHIRARDACCI, *Op. cit.,* II, 273.

(3) A. GATTI, *M. Antonio di Vincenzo architetto bolognese* nell' *Arch. storico dell' arte,* anno IV, pp. 172-179; 194-201.

(4) *Arch. di Stato di Bologna.* Arch. del Com., *Riformagioni,* serie II, vol. del 1386, n. 35, c. 4 v. Una volta per sempre: la lira bolognese ragguagliata sulla base del fiorino d' oro, ha press' a poco il valore metallico di lire italiane 7,73. Cfr G. B. SALVIONI, *La popolazione di Bologna nel sec. XVII negli Atti e Mem. della R. Deput. di storia patria per le Romagne,* serie III, vol. VIII, Bologna 1890, pag. 58.

Un altro mandato di trenta lire, sempre in favore di maestro Antonio e sempre per le fortificazioni contro Faenza si trova al 23 d'agosto (1), e ad esse deve certo alludersi nel mandato del 9 settembre, di sei ducati d' oro, per lui deputato *ad partes Romaniole pro aliquibus nostri Comunis negotiis* (2).

E i mandati continuano. Uno del 10 settembre è di lire 200, ed Antonio v' è detto soprastante « *laborerio reparationis bastile nostri sancti Proculi in comitatu faventie* » (3). Un altro si ha del 21 settembre, di cento lire (4).

Anche i lavori, anzichè cessare, con l' apparire dell' autunno, aumentarono. Nuovi mandati si trovan fatti nell' ottobre per Antonio, deputato sempre *super constructione et reparatione Bastite pontis S. Proculi* (5), e due nel novembre *pro certis factis nostri Comunis* (6). In quello del 27 (è l'ultimo) l' architetto è detto *misso ad bastitam de S. Proculo pro aliquibus secretis negotiis nostri Comunis peragendis* (7).

Chi fu che sostituì Antonio di Vincenzo in quei lavori? Lo dice un' altra serie di documenti, che l' iniziano con un mandato del 17 dicembre. Il nuovo soprastante fu Giovanni di Guglielmo da Siena « *magister bombardarum, faber et magister lignaminus deputatus stare in bastita pontes Sancti Proculi cum salario librarum sex in mense* » (8).

Dunque allo scorcio del 1386 appare per la prima volta l' artista senese a' servizi del comune di Bologna.

Ed è da notare come nei primi documenti, dal 1386 a tutto maggio del 1388, sia costantemente chiamato *maestro di bombarde, fabro e maestro di legname,* e mai *ingegnere,* il qual titolo gli è dato per la prima volta in un ordine del 28

(1) Vol. cit.. c. 73 v.
(2) Vol. cit., c. 104 v.
(3) Vol. cit., c. 106 v.
(4) Vol. cit, c. 119 v.
(5) Vol. cit., c. 130 v. e c. 146.
(6) Vol. cit., c. 191 v.
(7) Vol. cit., c. 202 v.
(8) Bollette degli Stipendiarii, vol. del 1387.

novembre 1388. Questo è per noi un argomento di più in favore dell' ipotesi che Giovanni, quando andò a Bologna, fosse giovine assai ed iniziasse là la sua carriera artistica. Ma ecco il documento del 17 dicembre 1386. « *Mandamus vobis officialibus conducte stipendiariorum nostri Comunis quatenus in libris dicte conducte scribere debeabis facere ad servitia nostri Comunis Iohannem Guillielmi de Senis in magistrum bombardarum, fabrum et magistrum lignaminis, constitutum et deputatum in bastita nostra pontis sancti Proculi... cum pacto quod debeat in dicta bastita, si opus fuerit, laborare in faciendo puteos et foveas et alia necessaria* ». Il suo stipendio mensile era di sei lire bolognesi (1).

I Bolognesi, conservando a lungo la bastia, fecero a Giovanni da Siena frequenti *mandati* di recarvisi e rimanervi per qualche tempo, fra l'ottobre del 1387 e la primavera del 1388 (2). L' ultimo documento che riguarda ad un tempo la fortezza di San Procolo e Giovanni, è del 28 novembre 1388. Contiene l' ordine degli Anziani di ridurre lo stipendio a Ravagesio da Savigno, capitano *bastite pontis sancti Proculi,* da 22 fiorini al mese, a 12. « *Item Magistrum Iohannem de Senis Ingignerium socium de Banderia dicti Ravagesii qui habebat et habuit, ut supra singulo mense libras sex bon. pro provisione ultra eius pagam dicte Banderie a dicta provisione librarum sex bon. cassetis et cassare libere faciatis* » (3).

Con la solita incostanza dei capitani d' allora, Astorre da nemico divenne presto amico di Bologna, per la quale si adoperò utilmente. N' ebbe in ricompensa la bastia di San Procolo, che gli fu donata nel 1390 (4). E doveva essere veramente importante e bella se il Senato veneto, nel 1401, mettendo accordo fra il duca di Milano e il Manfredi, resti-

(1) Arch. di Stato di Bologna, *Riformagioni,* serie II, vol. del 1386, n. 35, alla data.

(2) Arch. Bol., *Bollette degli stipendiari,* vol. del 1387, *pro secundis,* a c. 149.

(3) Arch. bol., *Riformagioni,* serie II, vol. del 1388, n. 40, alla data.

(4) Tonduzzi, *Op. cit.,* 447.

tuito Solarolo ai Bolognesi, stabilì la demolizione di molte bastie, *a ritenzione però di quella al ponte di S. Procolo* (1). Nel 1509, durante le famose guerre di Giulio II, la bastia fu occupata dal duca di Valdilamone.

III.

RUINA DELLA FORTEZZA DI MONTE BATTAGLIA TORRE DEL RASTELLINO

Nella regione montuosa sopra Imola, e precisamente alle spalle di Fontana Elice, tra la valle del Santerno e quella del Senio, sorgono le due alte vette di Monte Mauro e di Monte Battaglia, dove restano ancora laceri avanzi di mura e di torri. Taluni hanno preteso che risalgano al secolo XII, ma si ha notizia autentica che l' antica ròcca di Monte Battaglia fu distrutta nel 1390.

Il Ghirardacci riassume un documento di quell' anno in poche parole: « Ordinò il Senato, che per ogni via fosse ruinata la fortezza di Monte Battaglia, perchè ad ogni qual tempo diveniva ricetto de' banditi, e de' nemici della città, che perturbavano di poi gli habitatori di quei contorni, e mandata per terra, per alcun tempo già mai quivi non si potesse fabricare edificio o fortezza alcuna. Fu data la impositione di quella ruina a Ugolino Boccadiferro Pretore del Contado d' Imola, il quale alle spese del Comune fece scielta di cinquecento guastatori, che spianarono infino a' fondamenti » (2). Bartolommeo dalle Pugliole si rallegrò della distruzione: « A dì 30 d' agosto venne in Bologna la frascha de monte Battaglia che s' era reso al Comune de Bologna. Fu bona novella, chè questo castello costa al comune de Bologna più denari che non pesava » (3).

Ciò che tacciono cronisti e storici si è che Giovanni da

(1) *Op. cit.*, 454.
(2) *Op. cit.*, II, 444.
(3) *Cron. cit., ad ann.*

Siena diresse i lavori di demolizione. Nelle *Riformagioni* [1] troviamo un mandato per lui di 104 lire « *pro expensis factis in desctructione et explanatione Castri Montisbataglie* ».

Ma la ròcca risorse prestamente se gl'Imolesi vi ressero assedi, e nel 1448 fu causa di conflitto fra Taddeo ed Astorgio Manfredi che si contendevano la successione al vicariato di Imola.

Dalle notizie esposte si rileva chiaramente che i ruderi tuttora esistenti non possono risalire più in là del secolo XV.

Presso Castelfranco dell'Emilia, a sedici chilometri circa da Bologna verso Modena si trova un luogo detto Rastellino.

Là anticamente i Bolognesi possedevano una torre e vi tenevano qualche presidio.

Giovanni da Siena vi si recò a lavorare nel 1391. Troviamo infatti al 1.° marzo di quell'anno un mandato di venti lire bolognesi *pro reparatione et refectione palancati turris Rastellini* [2]. Al 15 dicembre del 1392 gli si versarono per lo stesso lavoro altre ventidue lire bolognesi. Nel documento Giovanni è detto *ingignerio nostri Comunis* [3].

IV.

CASTEL BOLOGNESE

Castel Bolognese sorse poco lontano dalla bastia di San Procolo, sulla via Emilia, verso Bologna. Prima del 1388 ebbe poca importanza; non era anzi un vero e proprio castello murato, ma una semplice bastia con poche case.

Sembra che Gaetano Giordani lo ritenesse tutt' uno con la bastia di San Procolo. Scrive infatti al 1381: « Il popolo di Bologna fece edificare un castello in Romagna appresso il ponte di San Procolo un miglio, quale fu chiamato Castel

---

(1) Arch. bol. Serie II, vol. XLIV, (1390), alla data.

(2) Arch. bol., *Riformagioni*, Serie II, vol. 58, del 1391, alla data.

(3) Arch. bol., *Riformagioni*, Serie II, vol. 52, del 1392, alla data.

Bolognese. Pare dunque che da essa Bastia abbia avuto incominciamento questo castello e, se non nell' anno innanzi detto, per lo meno sei anni dopo fossevi dai Bolognesi edificato » (1). Ora, invece, è chiaro che la bastia di San Procolo e Castel Bolognese erano due luoghi ben distinti e lontani l' uno dall' altro più di un chilometro ; nè si può dire che la costruzione dell' uno determinasse la distruzione dell' altro perchè, mentre si trova che Castel Bolognese fu costrutto fra il 1388 e il 1395, si trova poi che la bastia esisteva ancora nel secolo XVI.

Il Ghirardacci raccoglie una curiosa storiella ch' ei confessa però narrata prima da Leandro Alberti e da Girolamo Borselli (2). Alcuni ambasciatori bolognesi andavano a Roma per la via Emilia. Passata Imola in un denso bosco, furono assaliti dai ladri, « rubati et lasciati in camiscia ». Ripararono così seminudi in una casa da contadini e di là mandarono al Senato bolognese che li soccorse subito, e mosse aspre rimostranze agli Imolesi ed ai Faentini, i quali dichiararono, gli uni e gli altri, che il territorio dov' era accaduto il *misfatto* non era loro, e che non lo ritenevano tale e che anzi credevano e desideravano appartenesse a Bologna. Tornati gli oratori in città, consigliarono che si diradassero quei boschi « acciocchè per lo avenire non fossero nido degli assassini, e che purgato quel terreno il Senato dovesse fabbricarvi un forte castello, e chiamarlo Castello Bolognese dal nome dei suoi edificatori ». Continua : « Ottenuto il partito, il Conseglio senza punto tardare mandò circa quattrocento huomini i quali tagliarono il detto bosco e dagl'ingegneri dessignata la pianta del nuovo castello da farsi, i Bolognesi comprarono

(1) *Cronichetta di Castel Bolognese*, nell' *Almanacco statistico bolognese*, anno IX, 1838, p. 183.

(2) *Op. cit.*, 425. Cfr. AGOSTINO GARAVINI, *De viris illustribus ac statu rerum Castri Bononiensis*, Bologna 1608, pp. 90-96. Bartolomeo dalle Pugliole scrive al 1388 : « Ancora a quisti dì lo Comune di Bologna si feno cominzare uno Castello in Romagna presso al ponte de sam Proculo et questo castello si se chiama Castello Bolognese al nome de Dio ».

dagl'Imolesi una via per andare al detto castello, il quale si cominciò a fondare, ecc. ».

Quest' ultima notizia corrisponde perfettamente al vero, ma la causa della costruzione o meglio dell' ampliamento di Castel Bolognese non furono gli ambasciatori *in camiscia,* ma i pericoli persistenti in Romagna.

Matteo Griffoni (che del 1397 fu podestà d' Imola) dice nel suo *Memoriale storico :* « *Constructa fuerunt infrascripta castra in Comitatu Bononiae per Comune Bononiae, videlicet Castrum Sancti Georgii de Plano, Castrum Liglani et etiam in Comitatu Imolae Castrum Bolognesium et Castrum S. Agathae Comitatus Imolensis* » (1).

Bologna allora cercava di afforzarsi d' ogni parte e quindi anche dalla parte di Faenza, non avendo forse troppa viva fiducia nelle manifestazioni d' amicizia fatte da Astorre Manfredi dopo riedificata la bastia di San Procolo.

I documenti che possediamo sulla costruzione della ròcca e delle mura di Castel Bolognese vanno dall'ottobre del 1388 al luglio del 1394 e portano i nomi di tre notevolissimi artisti : Lorenzo da Bagnomarino, Giovanni da Siena e Antonio di Vincenzo. Di questi due ultimi il lettore sa già qualcosa; *ma quello che non può avere inteso* si è che a Lorenzo di Bagnomarino si deve la costruzione della famosa fabbrica della Mercanzia di Bologna. Altra volta, costretti a lavorare d' ipotesi, supponemmo che l'architettura di quell'edificio potesse essere di Fieravante Fieravanti, tenendo calcolo dell'evidente somiglianza tipica coi lavori di questo maestro, e credendo alle date poco esatte fornite dalla cronaca Barbieri già conservata in casa Gozzadini. Oggi siamo in caso di avvertire come Fieravante può invece aver seguito e imitato Lorenzo da Bagnomarino, in grazia dei documenti rintracciati dal dottor Emilio Orioli, ricercatore indefesso, acuto e fortunato, alla cui gentilezza debbo anche gran parte dei documenti bolognesi qui riassunti o citati.

Il Giordani scrive all' anno 1391 che « la ròcca di Castel

(1) MURATORI - *Rer. Ital. Script* vol. XVIII, 198.

Bolognese cominciossi a fabbricare con la direzione di maestro Antonio di Vincenzo » (1). Ma nelle *Riformagioni* del 1388 (2), sotto la data del 6 ottobre, si legge: « *Anciani Comunis Bononie - Mandamus tibi Garzono de Garzonibus generali depositario pecunie et averis nostri Comunis quatenus des et solvas magistro Laurentio de Bagnomarino muratori per nostros precessores in servitium nostri Comunis ad Castrum Bolognexium in comitatu Imole noviter costructum et ediffichatum destinato pro ingeniando et providendo ac fieri faciendo oportuna circha constructionem et reparationem Castri eiusdem pro quadraginta octo diebus inceptis die XVI augusti proxime elapsi et ut sequitur finitis, quibus stetit in dicto servitio ad rationem soldorum vigintiquinque bon. in die, libr. sexaginta. Item in alia parte pro expensis bucche eiusdem magistri Laurentii pro toto dicto tempore libras octo bon., iuxta relaptionem nobis factam per diffensores supra averis Comunis Bononie et sic des et solvas eidem in summa libras sexaginta octo bon.* ».

Curiosa è anche una distinzione di Gaetano Giordani, il quale troppo spesso interpretava e modificava le notizie a suo talento. Egli dice che del 1394 « fu mandato dal reggimento di Bologna Antonio di Vincenzo per disegnare fortificazioni nella Ròcca di Castel Bolognese; intanto che Giovanni da Siena ingegnere eresse la torre ed attese al rimanente dei lavori » (3).

È certo all' incontro che dopo Lorenzo da Bagnomarino e precisamente con l' apparire del 1392, si recò a continuare i lavori di Castello Giovanni da Siena, non soprastando ai lavori della torre soltanto, ma a quelli di tutta la ròcca, pei quali al 16 gennaio di quell' anno gli si fece mandato di lire 500 (4). Nè cessò per molto tempo di dirigere le costruzioni. L' 11 aprile gli Anziani gli scrissero: « Carissimo nostro, volemo e sì te comandemo che di dinari che tu ài del nostro

(1) *Cronichetta cit.*, p. 186.

(2) Arch. Bol., *Archivio del Comune*, serie II, vol. del 1388, n. 40, c. 79 v.

(3) *Cronichetta cit.*, 187.

(4) Arch. Bol., *Riformagioni*, serie II, vol. del 1392, n. 53, c. 15.

Comune tu debij dare e pagare a maestro Dino de Domenegho muratore nostro citadino el quale à tolto a fare el muro de la Ròcha de Castelbolognese libre centocinquanta » (1). Il 10 maggio, Giovanni da Siena riceveva un mandato di 684 lire (2). Un altro di 359 lire del 7 settembre è intestato: « *Magistro Iohanni de Senis qui fuit Ingignerius superstes et expenditor super laborerijs Rocce Castri Bolognesii pro expensis per eum factis in dictis laborerijs ultra libra 4743* ». L' ultimo mandato del 1392 reca la data del 7 novembre ed è di lire 400 (3).

I lavori della ròcca procedettero nell'anno seguente (come si rileva da mandati del 19 luglio, del 14 agosto e del 16 ottobre) diretti sempre da Giovanni da Siena, il quale nel 3 gennaio del 1394 ritirava allo stesso scopo, la somma cospicua di quasi 3230 lire bolognesi (4). L'ultimo documento che fa ricordo dell' artista senese applicato all' opera di Castello risale al 23 giugno 1394 e consiste in un mandato di lire 400 *pro reparatione fienda molendino Castri Bolognesii* (5).

Antonio di Vincenzo andò per gli Anziani a Castel Bolognese nel febbraio del 1393, ma evidentemente per una semplice ispezione (6) che dovette rinnovare nell' agosto estendendola a Massa Lombarda e a Cento (7). Un anno dopo Antonio ritorna a Castel Bolognese, ma non sembra che vi andasse come ingegnere. « *Magistro Antonio Vincencii muratore Caput magistro, ut supra, misso ex parte dominorum An-*

(1) Arch. Bol., *Riformagioni,* Serie II, vol. del 1392, n. 56, alla data.

(2) Arch. Bol., *Riformagioni,* Serie II, vol. del 1392, n. 53, alla data.

(3) Arch. Bol., *Riformagioni,* Serie II, vol. del 1392, n. 52, alle date.

(4) Arch. Bol., *Riformagioni,* Serie II, vol. del 1394, n. 61, c. 7.

(5) Arch. Bol., *Riformagioni,* Serie II, vol. del 1394, n. 61, alla data.

(6) A. Gatti. *Op. cit.*, 198, doc. VII.

(7) *Op. cit.*, 199, doc. XV. La ròcca di Castel Bolognese fu quasi interamente distrutta da Cesare Borgia. Agostino Garavini, *Op. cit.*, pag. 96.

tianorum ad Castrum Bolognexium die XXI iulii solvente pro duobus diebus quibus stetit in dicta andata ».

Riassumo in poche parole ciò che risulta da tutti questi documenti. Prima del 1388 dove è Castel Bolognese esisteva una piccola bastia, in quell' anno ampliata e fortificata da Lorenzo da Bagnomarino. A lui successe nella direzione dei lavori Giovanni da Siena che, oltre estendere le mura di cinta, edificò la ròcca nei tre anni 1392, 1393 e 1394. Antonio di Vincenzo contrariamente a quanto ha sostenuto con altri il Giordani, non vi lavorò mai come ingegnere od architetto, ma vi fece semplicemente delle ispezioni.

V.

INGEGNERI BOLOGNESI A CENTO, ALLA PIEVE, A CASTIGLIONE DI ROMAGNA, A SOLAROLO, AL PONTE DI CAVADICCIO

Troviamo notizia che Giovanni da Siena fu a Cento e alla Pieve nell' autunno del 1396 per la consegna dei mulini di quei castelli ai rispettivi conduttori. Con lui era un Baldo d' Alberto, di Cambio, ed un altro ingegnere del comune bolognese di nome Berto Cavalletto (1).

Antonio di Vincenzo era stato agli stessi luoghi, pei lavori del Reno e pei mulini, nel 1393 e nel 1395, del quale ultimo anno fu anche a San Giovanni in Persiceto e in Romagna. Nel 1394 andò a ispezionare i lavori del fortilizio di Castiglione Romagnolo (2).

Poco dopo il nostro Giovanni operò intorno alla ròcca grande e al mulino di Solarolo. Per tali lavori egli era creditore del Comune di Bologna di lire 2684 e soldi 8. Ugolino Scappi, dottore, uno degli ufficiali della Balìa, a nome del Comune, gli assegnò, con rogito del 20 dicembre 1401,

(1) Arch. Bol., *Riformagioni*, Serie II, vol. del 1396. alla data.

(2) A. GATTI, *Op. cit.*, pp. 198-200; documenti nn. XI, XIII, XIV, XV, XVI, XIX, XX, XXI e XXII.

il godimento d' alcuni beni per cinque anni, scaduto il qual termine, se ancora il Comune non avesse pagato, quei beni rimarrebbero di proprietà d' esso maestro Giovanni. I beni assegnatigli furono: una possessione nella curia di Castel Bolognese, detta *le Tombe;* due pezze di terra nel luogo detto *la Pecoraria;* un'altra pezza in luogo detto *Compto day piri;* due altre pezze in *Linudalto,* una delle quali detta *la Serpentaria.* Inoltre, nella curia di Solarolo, gli si concedeva una possessione con casa nel terreno detto del *Castellazzo,* con altri sette appezzamenti vicini, proprietà quest'ultima che il Comune di Bologna acquistò dal nobile Francesco dei Manfredi.

Più tardi, con decreto dell' 8 giugno 1405, il cardinale Baldassarre Cossa assegnò definitivamente quei terreni in proprietà a Giovanni da Siena e a' suoi eredi con facoltà di potere asportare frumento ed altri prodotti senza alcun pagamento di dazio o gabella (1).

Aggiungerò quì la notizia che il 15 dicembre 1403 all' ingegnere senese fu fatto mandato di lire tre *pro reparando gradam existentem ad pontem cavaditii* (2).

VI.

RÒCCA DI PORTA GALLIERA IN BOLOGNA

Sulla ròcca di Galliera, sorta cinque volte e cinque volte distrutta, si potrebbe scrivere un volume; ma qui conviene andare per le corte e raccogliere le notizie principali, fermandosi specialmente alle pagine di storia, dove si fa il nome di Giovanni da Siena.

La fortezza sorgeva presso Porta Galliera, a sinistra entrando in città e precisamente nell' area compresa oggi fra il canale delle Moline e la porta, nel luogo ove si trova la Montagnola. La fece edificare primamente il cardinal Beltrando

(1) Arch. bol., Sezione del Comune. Libro *Fantaccini,* ultima carta.
(2) Arch. Bol. *Giornali di Tesoreria* - Vol. del 1404, c. 42.

del Poggetto, appena ottenuta la sommissione alla chiesa delle città di Romagna, allo scopo d' afforzarsi nella capitale dell' Emilia.

Bartolomeo dalle Pugliole scrive al 1330: « *Eodem anno:* misser lo Legato fe' comenzare alla porta de Ghalliera uno castello forte e bello e de pocho tempo inanzi haveva facto comenzare le mure d' atorno la cittade » (1). Il Ghirardacci aggiunge che *fecero il disegno* della fortezza Agnolo e Agostino senesi, autori - secondo lui - *della tavola di marmo della chiesa di S. Francesco* (2); ma è noto che questa si deve a Iacobello e Pier Paolo dalle Masegne, e che fu operata fra il 1388 e il 1396. La fonte delle notizie del Ghirardacci è facilmente trovabile. Ei le trasse dal Vasari, che accoppia Agnolo ed Agostino in un capitolo speciale (3). Lo storico bolognese si dilunga poi a descrivere il castello, o meglio le ruine del castello, quali apparivano a' suoi tempi; ma quei ruderi appartenevano, come si vedrà, all' ultima ricostruzione del 1507. Il Cicognara (4) dice che era « una delle più belle fortezze d' Italia »; ma non sappiamo d' onde abbia trovato argomento per quell' asserzione.

Comunque sia, la ròcca non rimase in piedi che quattro anni, chè, tostochè Bertrando l'ebbe caduta ai Bolognesi insorti, il popolo la invase prima, poi la spogliò di quanto v' era: « animali, vasi di argento, anelli, danari, paramenti da chiesa, vesti, armi, arnesi, carne, biade, vino, frumento, letti, abbigliamenti, masserizie e cose simili ». Finalmente vollero distrutto quel procugnacolo, ove s' erano annidate la potenza e la prepotenza del Legato. Spianarono bastioni e cortine e riempirono le fosse.

Prima che la fortezza sorgesse di nuovo, passarono quasi settant' anni. La costruì il cardinal Cossa nel 1404.

---

(1) Ms. dei Ramponi, nella Bib. Un. bol., ad ann. SIMONE DELLA TOSA, a p. 64 dei suoi *Annali* (*Cronichette* edite dal Manni in Firenze, 1733) mette la costruzione della ròcca al 1331.

(2) *Hist. di Bol.*, II, 87.

(3) GIORGIO VASARI, *Opere* (Firenze, 1878), t. I, 436-37.

(4) *Storia della Scultura*, IV, 109.

Due anni prima però ne surse un' altra presso la porta del Pratello. Pier di Mattiolo, il più efficace ed autorevole cronista di quel tempo, indica il giorno preciso e sino l'ora in cui fu intrapreso questo lavoro per ordine del duca Gian Galeazzo Visconti (il conte di Virtù), signore di Bologna sino al giorno prima, giorno della sua morte.

Ecco la notizia: « 1402, un venerdì, che fu adì 25 del mese di agosto, suonate le 17 ore, incontinenti si cominciò a cavare li fondamenti della cittadella nuova che feva fare lo nostro sig. messer lo Duca di Milano ovvero gli suoi eredi, in la quale cittadella fu incluso lo canale di Reno », ecc. (1)

Ma non era compita la ròcca del Cossa a Porta Galliera, che già, di suo consentimento, quella del Pratello fu ruinata nell' ottobre del 1405 (2).

Da una cronaca inedita ed anonima rilevo: « 1404: Adì 30 de Zugno messer lo Legato fe' fare uno castello a la porta de Galera murado de preda: con belle fosse intorno e lui li misse la prima preda in lo fondamento » (3). Il Ghirardacci ha raccolto in proposito diversi particolari, mettendo tutto sotto la data del 30 luglio: « Il Cardinale, vedendo che la cittadella era spianata, cominciò a far scoprire li fondamenti della vecchia fortezza... e col consiglio degl' ingegneri, servendosi di una parte dall' antico fondamento nel disegno fatto, che benissimo serviva, ristrengendosi di circuito, il Legato vi pose la sua prima pietra con le solite orazioni e cerimonie sante. Poi fece fare gli argini, dove erano dessignate le fosse, e vi si fabbricarono d' ogni intorno fortissimi parlamenti, seguitando man mano il ristante della detta fabbrica, acciocchè ella riuscisse forte e sicura » (4).

Chi fu l' architetto sia della ròcca del Pratello che di quella di Galliera?

Con tutta probabilità, con altri ingegneri forse, anche Gio-

(1) *Cron. cit.*, 118.
(2) *Op. cit.*, 177.
(3) *Cron. ms.* nella Bib. Univ. bol., n. 1410, carta 25 *recto*.
(4) *Hist. bol.*, II, 562.

vanni da Siena partecipò al lavoro della ròcca del Pratello: ma ci mancano notizie precise.

Per l'altra invece troviamo documenti che fanno il nome dell'architetto senese.

Il libro dei lavori del 1404 reca subito in testa il suo nome: *M. Iohannes de Senis Ingignerius super laborerio castri novi quod construitur noviter ad portam Galerie* (1).

1405. - *Magister Iohanes de Senis Ingenarius debet dare, quod videtur recepisse die sexto iunii a dicto domino Episcopo thexaurario sibi in credito... pro laboreriis factis in dicto Castro (Galerie) ducatos vigintitres auri* ecc. (2).

Nel libro contenente le spese sostenute per la riparazione del castello si legge, sempre all'anno 1405, oltre il nome di maestro Nicola da Castel dei Britti ingegnere, anche quello del nostro Giovanni:

« *Nomina officialium tunc temporis existentium in castro predicto, sunt infrascripti, videlicet:*

Magistro Iohannes Guillielmi de Senis } *Ingeniari in Ca-*
Magister Nicolaus de Castro Britonum } *stro Galerie* » (3).

Di altre riparazioni fatte dal Senese alla fortezza abbiamo prova in un documento che fa ricordo di parecchi lavori:

« *MCCCCVII, indictione XV die XXX mensis iulii, solvit dictus Thesaurarius Magistro Iohanni Guillielmi de Senis Ingeniario pro resto et saldo proximi preteriti et ab inde retro; ac pro expensis per eum factis in pluribus laborerijs el reparationibus palatii d. Cardinalis cluse de Casalicto Reni, canalis Reni, portarum civitatis Bononiae, in castro novo Galerie, in uno pistrino, in foveis dicti castri et in campis in summa libras octingentas septuaginta unam sine detractione, vigore mandati facti die ultima iunii proxime preteriti, ut patet in zornali f.° 90 .... Lib VIII^c lxxj. s. — d. —* ». (4)

(1) Arch. bol., Sezione del Comune - Ufficio dei fortilizi e di munizione dei castelli, Vol. del 1404.

(2) Arch. bol., Ufficio della Camera. Campioni dei creditori e debitori, vol. del 1405, c. 366 v.

(3) Arch. bol., Ufficio dei fortilizi e di munizione dei castelli - *Spese pel castello a porta Galliera*, vol. del 1405, a c. 1.

(4) Arch. bol., *Entrate e spese della Camera*, vol. del 1407, c. 129.

Pochi meglio di Giovanni dovettero conoscere l' arguta verità del proverbio *Fare e disfare è tutto un lavorare.* Ma egli, esperto e fino, pensando ad un altro adagio, *legava l' asino dove voleva il padrone.* Infatti, nel maggio del 1411, fu dal popolo insorto incaricato della demolizione dello stesso castello (1).

Baldassarre Cossa, legato pontificio a Bologna, era divenuto papa col nome di Giovanni XXIII il 17 maggio del 1410. Il conclave si era tenuto in quella città, perchè in essa appunto pochi giorni prima era morto Alessandro V, presso al quale si trovavano diversi cardinali. Giovanni XXIII non mosse subito alla volta di Roma, ma sopraggiunta coi primi caldi una moria grave, riparò a Castel San Pietro e a Varignana. Di ritorno a Bologna abitò la rocca di Galliera sino all' ultimo giorno di marzo, in cui si mise in viaggio, con Luigi d'Angiò, col marchese di Ferrara, Uguccione dei Contrari, e grande folla di persone « che seguitano la corte ».

Il Cossa aveva dominato Bologna energicamente. Tempra invitta d' uomo, più guerriero che prete, precursore, sulla cattedra di Pietro, di Giulio II, aveva spesso deposto la

---

(1) Sul libro del 1411 relativo al castello di Galliera (Arch. bol., Sezione del comune - Ufficio dei fortilizi, ecc.) è un rozzo disegno. - Curioso fu nel 1408 un processo così riassunto da Ottavio Mazzoni-Toselli, *Spoglio dell' Archivio,* ms. nella Bibl. comunale di Bologna, parte I, fasc. 18, c. 167 v. : - « Nanne Angelini essendo andato a bere ad un osteria con un amico, il cui nome si tace, si misero a parlare del castello di Galliera. L' amico disse all' Angelini : Io ti son ben dire che Monsignore fa munire molto bene il castello de Bologna, e ch' esso se riempie bene de vettovaglie e d'arnese e d' altre cose necessarie : L' Angelini rispose : Lassalo pur fornire, che così quanta più roba vi metterà, tanta più n' avremo noi. L'Angelini fu accusato ancora d' aver parlato altre volte in vituperio del Cardinale e segnatamente quando esso Cardinale cavalcava per strada S. Stefano andando alla volta di Pisa. Lo vide l' Angelini e disse parole ingiuriose contro il porporato chiamandolo *Cappellazo de merda.* Non mancò chi accusasse l' Angelini, il quale dopo essergli stata tagliata la lingua nel dì 27 sett. fu confinato ». Comunicazione dell' amico dott. Lud. Frati.

mitra per l'elmo, il pastorale per la spada, recandosi di persona contro i castelli di Romagna e contro Alberigo di Barbiano. Eletto pontefice, lasciava qual suo Legato il cardinale di Napoli. Ma questi non aveva nè l'ingegno nè la fibra per reggere una città come Bologna, allora di una incostanza e di una turbolenza politica incredibili.

Ecco infatti il 12 maggio 1411 insorgere il popolo a rumore, invadere la piazza e trarre di palazzo il cardinale « lui tremando - sono parole di un contemporaneo - lui tremando più che foglia al vento ». Ma, condotto a casa Manzoli, fu lasciato in pace, mentre si eleggevano nove Anziani e sedici Confalonieri, che coi massari delle arti presero le porte e il dominio della città. Non poterono però impadronirsi della ròcca di Galliera, che era guardata da un Andrea marinaio e da un Luigi da Prato, fuggìtivi entro « quando lo forore se levò ». Costoro mantennero la difesa per diciasette giorni, sino a che i lavori di Giovanni da Siena non li costrinsero alla resa. Importantissimi per noi questi passi della cronaca di Pietro di Mattiolo: « 25 maggio 1411: fo uno lunedì mattina, Maestro Zoanne de Siena ingignero, e al presente ingignero del comune de' Bologna, abiando fatti fare prima multi ed infiniti grilli d'assi de palanche nove de legname per defensione de se medeximo e de multi et infiniti guastaduri andò con loro al campo del Merchado in Bologna, e lì con gli detti grilli aschirado comenzò a fare una tagliada a modo d'uno fossado tanto cavo che uno homo non se pareva quasi andando per quello per posser stare a combattere lo ditto castello di Galliera a so salvamento e di balestrieri e bombardieri a zo deputadi: e questa tagliada cumenzava suxo la via delle Moline, de sotto da la ghixiola (chiesuola) da la Justicia, e traversava per fino a l'olmo ch'è presso lo ditto castello de sotto da la ghiexia de San Benedetto, e da lì innanci per le chasette lì circostanti questa tagliada circondava tutto lo ditto castello. E simelmente feno dal lacto de fuora de la cittade, e feno fare in San Martino da l'Avesa uno mangano, che fo dritto suxo lo campo del Merchado de fuora da la ditta tagliada, ad animo et intentione de dare

la battaglia al ditto castello, in lo quale era pocha gente d' arme, et in quel mezzo che la battaglia se desse lo ditto maestro Zoanne da Siena ingignero, con gli detti guastaduri voleano et avevano pensado de rompere lo muro in alchuna parte del ditto castello, per averlo e per redurlo a la cittade, e per trarre fuora de quello Andrea marinaro chastellano e 'l ditto Aloixe da Prato, con li fanti ch' eran dentro con loro rivegli de la cittade de Bologna. El quale Aloixe era allora in tamanto stado in Bologna, a posta del Sancto Padre papa Zoanne, che niente se feva in la città de Bologna, nè che spettasse al Reggimento, se non de suo consentimento e volontade, non obstante che 'l cardinale de Napoli fosse romaxo per Signore » (1). Il cronista registra la dedizione della fortezza al 28 maggio « non obstante che 'l castello preditto fosse fortissimo intorno intorno, dentro da la cittade e de fuora, gli fosse uno bastione rempetto la porta de Galliera fortissimo e con le mure grossissime e con gli ponti levaduri, e uno desnodato a modo de trabuchetto, con uno recetto da ogne lado, de fuora da le mura de la citade » (2).

Luigi da Prato ed Andrea Castello cedettero dunque la ròcca, salvi gli averi e le persone: anzi chiesero al comune ottomila fiorini per loro, fiorini che furono promessi e pagati, onde « poste le bandiere del comune di Bologna suxo le torri del ditto castello, incontinenti fono sonade le campane a modo de festa per allegrezza circa le XVIIII ore. Per la qual chosa quasi tutto lo popolo trasse al castello, e subitamente con grandissimo furore comenzono a desfare, rompendo ventiere, buttando zo merli, desfazando gli recetti de fuora, rompendo le mura de le guardiole de quigli, ogn' omo portava via, chi assi, chi ferramento, chi una cosa, chi un' altra in tanto forore che 'l pareva che 'l mondo se desfesse. E poscia dal ditto dì inanci, fo deputadi ingigneri a desfarlo, gli quali

(1) *Cron. cit.*, 230. Cfr. anche all' Arch. bol. i due *Libri per le spese del castello a porta Galliera.* Ufficio dei fortilizi e di munizione dei castelli.

(2) *Op. cit.* 232.

tratta prima fuora la monitione che gli era infinita, de bombarde, de balestre, de sitamento, de carne salada, de sale, de vino, de formento, de polvere da bombarde, de solfano, de colla da impenare, de formaglio, d' oglio e d' ogni cosa necessaria per una tale monitione, e portada al palazzo de la monitione del Comune de Bologna li ditti ingigneri comenzono a rompere e a tagliare li pedali de le thurri e a puntellarle e poscia fichando fuoco in gli puntari le forano ruinare a terra, e questa faccenda durando, sempre gli andava gente assai a vedere e massimamente le feste in le quali non solamente gli omini, ma le femene a belle brigade zuveni e vecchie, d' ogni conditione andavano a vedere » (1).

Tanta ruina non fu compensata da libertà veruna ; perocchè i beccai e i cartolai saliti al governo di Bologna presto si addimostrarono più violenti e ingiusti dominatori dei preti stessi, aggiungendo tasse a tasse, supplizi a supplizi, disonestamente, ciecamente. La notte dal 25 al 26 agosto 1412 la città insorse contro di loro, cacciandoli di Palazzo ; poi il 23 settembre rivolle il governo pontificio. Giovanni XXIII vi mandò legato Lodovico dal Fiesco Cardinale.

Tre anni dopo, nel vespero del 26 gennaio del 1414, Giovanni XXIII fu di nuovo in Bologna. Non aspettò dieci giorni a far ricominciare il castello, da chi l' avea fatto nel 1404 e disfatto nel 1411 ! Seguiamo il cronista: « 1414. Una zuoba (giovedì) mattina, che fu adì 8 del mese de marzo, lo preditto sanctissimo Padre e Signore di Bologna papa Zoanne XXIII, si fe' comenzare de desegnare e de lavorare a la refacione del castello da la Porta de Galiera, e del campo del Merchado de Bologna ch' era stado tutto guasto e buttado in terra, un' altra volta, per la espulsione de la Signoria sua. Al quale castello refare fo posto per Ingignero Maestro Zoanne da Siena. E quel dì predetto, gli primi homini e 'l primo Comune de fuora del nostro contado che vignisse a lavorare e a chavare le fosse e a fare zo che fosse comandato per quello si fosse gli omini del comune di San Zoanne in Per-

(1) *Op. cit.*, 233.

siceto » (1). Il Ghirardacci aggiunge che il nuovo castello era meno vasto di quello demolito prima, ma, in compenso, con mura di quindici piedi e con un palancato sopra che *lo rendeva fortissimo* (2).

E quanto durò questo terzo edificio? Due anni appena.

Il 5 gennaio 1416 il popolo di Bologna insorse di nuovo allo stormire delle campane, ruppe il muro del palazzo e vi entrò a furore e depose il vescovo di Siena, luogotenente di papa Giovanni. Il tragico conflitto che successe dopo fra cittadini spinse alcuni di questi a riparare nel castello di Galliera. Intanto, in vista alla città, apparve Braccio da Montone con le sue milizie, a soldo della chiesa. Si temette allora il santo *saccomanno* e si *arrostarono* le strade. Furono bensì a parlamento, sotto il castello, Braccio ed Antonio Bentivoglio, ma le *roste* non si disfecero, nè i ribelli entrati nella ròcca si resero. Solo il 5 d' aprile messer Besetto castellano s'arrese e restituì il forte agli Anziani. Era di domenica e il popolo disoccupato e inerte per le strade quando si diffuse la notizia. Una folla di persone si recò subito sul campo del Mercato. « Comenzono de desfare e de mettere in ruina lo ditto castello, e dal ditto dì inanzi ogni dì e continuamente si gli andò gli omini delle compagnie, zoè tre o quattro compagnie ogne dì a pennone despigado, zaschuna compagnia per sè, con zappe, badili, vanghe e manare, e questi lavoravano tutto 'l dì a desfare lo ditto castello. E cusì, come gli andavano la mattina tutti inseme, cusì returnavano la sera, con pennoni despigadi e a sono de trombe vignando, cantando con grandissima festa, dal ditto castello per infino a la piazza » (3).

Lavorò in questa distruzione del suo castello Giovanni da Siena? Può anche darsi, ma non risulta in modo alcuno nè dai documenti, nè dalle cronache.

Raccogliamo ora altre notizie sul castello di Galliera, che

(1) *Op. cit.*, 259.
(2) *Hist. Bol.*, vol. II, 600.
(3) PIER DI MATTIOLO, *Cron. cit.*, 277-78.

fece ricominciare sullo scorcio del 1435 papa Eugenio IV. A quel che si ricava dai cronisti (l' accordo dei quali non è il più perfetto), sembra che la nuova costruzione fosse assai più modesta delle precedenti.

Un cronista dice: « Del detto anno (1435) del mexe *de novembre* se comenzò *uno castello de terra senza prede* » (1). Poi, più avanti, si contraddice così: « Era de terra et de muro » (2). Anche Bartolomeo dalle Pugliole o il suo continuatore assevera che il castello era *di terra;* ma trasporta la notizia al 28 dicembre (3). Un altro cronista reca la stessa data e soggiunge che il papa « felo fare de terra e *poche prede* » (4). Finalmente in un diario trovato in casa Volta e trascritto di seguito alla cronaca Vizzana, si legge che il castello era *de legno* (5).

Dal complesso si recava che la nuova fortezza consisteva di fossati e di valli con certo le torri in mattone, perocchè nel libro di costruzione troviamo parecchi nomi di mastri muratori. Anche il fatto che nel 1477, trentaquattro anni dopo la demolizione, ne sorgevano ancora i ruderi, ci sembra argomento efficace. Fra le sue ruine si svolse allora una curiosa scena di necromanzia narrata da messer Cesare Nappi (6).

Ma ciò che più sorprenderà il lettore sarà il fatto che l'ingegnere del castello fu di nuovo Giovanni da Siena, il quale ebbe a compagni e supplenti maestro Andrea da Civitella e maestro Zambone detto una volta da *Castel-Franco,* poi tutte le altre da *San Giovanni* (7). Allora il Senese si trovava al servizio del marchese Niccolò III signore di Ferrara, e certo Eugenio IV dovette chiederlo per tale opera, nessun artista avendo cognizione come lui del luogo e dei fondamenti e dei tipi delle costruzioni ante-

(1) *Cron. ms. cit.,* n. 1410, c. 38.

(2) *Cron. cit.,* c. 44.

(3) MURAT., *Rer. Ital. Script.,* XVIII, 657.

(4) *Cron.* ms. nella Bib. Univ. bol., n. 81, c. 51 r.

(5) *Cron.* ms. nella Bib. Univ. bol., n. 580, c. 225 v.

(6) I *Negromanti.* novella di Cesare Nappi, edita da O. GUERRINI, Bologna 1885, pp. 49-56

(7) Arch. bol., Sezione del comune. Ufficio dei fortilizi e di munizione dei castelli, vol. del 1436.

cedenti. Ma questo terzo castello alzato da Giovanni presso porta Galliera non ebbe miglior fortuna degli altri, nè i Bolognesi forono meno impazienti di distruzione, tantochè, liberatisi della signoria di Filippo Maria Visconti nel 1443, lo atterrarono. « A dì 21 d' agosto al castello di Galliera se tolse la tenuta et in quello dì se cominzò a desfare, et costò al comune de Bologna tre mila cinquecento ducati » (1). Ma Giovanni da Siena non vide questo terzo suo castello distrutto. Egli era morto da circa quattro anni!

Passò più di mezzo secolo, passò tutto il glorioso periodo bentivolesco senza che nessuno pensasse a far risorgere la fortezza sopra le vecchie ruine. Finalmente, cacciati i Bentivoglio da Bologna, Giulio II volle riedificata la cittadella. Egli stesso il sabato 28 novembre 1506 « *ad forum magnum qui mercatus dicitur, per Galleriam adijt, revisitque fundamenta antiquae arcis, ac fossas semiplenas, laudatoque eius loci pro arce et cittadella struenda situ* » (2). Per il giorno 20 febbraio dell' anno seguente, vestito pontificalmente, benedisse le fondamenta.

Nella *Cronaca Bianchina* si hanno diversi particolari sulla funzione « Adì XX de febraro la matina in sabato a ore 15 ½ andò la santità del papa a la porta de Galera dove fa fare el chastelo e lui volse vedere ponere la prima preda la quale preda è de marmore biancha scholpita con una rovere suxo quale si è l' arma del papa et è circa uno pè per quadro e volsela prima lui in mano e se la benedise e poi la dete in mane al Cardinale nostro Legato e lui la misse su lo fondamento del chastel vecchio e donò al mestro muratore diexe duchati d' oro e dete la maledizione a qualuncha persona che dese consiglio favore alturio a la desfactione del dito Castelo e la detta preda la pose a man stancha a l' andare de piaza al chastelo fuora de la stra circha a tre perteghe per la stra

(1) DALLE PUGLIOLE, *Cron. cit., ad ann.*

(2) *Le due spedizioni militari di Giulio II tratte dal diario di* PARIDE GRASSI, *pubblicato da* LUIGI FRATI *nei Documenti e Studi editi dalla R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, Bologna 1886, Vol. I, p 107.

de Galera » (1). Anche Paride Grassi cerimoniere del pontefice, presente a tale funzione, la descrisse nel suo *Diario,* notando che il Legato, in presenza di Giulio e d' altri personaggi, discese dalla sua mula, si levò la cappa, mise certa stola rozza, benedisse la pietra « *et legit plane aliquas orationes pertinentes ad positionem lapidis in Ecclesia mutatis mutandis, ut ubi erat Ecclesia, ibi legeretur arx* ». Ma la cerimonia si sospese a un tratto d' ordine del papa per mezz' ora senza che i presenti ne capissero la cagione. Ma tostochè l' orologio solare mostrò giunta l' ora XVI, dagli Astrologi detta *buona* e *fatale,* fu ripresa. Il Legato lesse l' orazione, pose finalmente la pietra, con alcune medaglie di bronzo, e donò alquanti ducati ai muratori (2).

Ma, purtroppo, la sua bellezza e solidità, la benedizione del papa per l' integrità sua, la maledizione contro gli assalitori, non valsero a salvarla. Era la quinta ròcca che sul medesimo campo era sorta, ed anche quella doveva esser rovinata come tutte le altre, e soltanto quattro anni dopo, al breve ritorno dei Bentivoglio. Compiva allora un secolo preciso dalla demolizione della ròcca costrutta da Baldassarre Cossa!

Il 17 maggio 1511 Annibale Bentivoglio dopo « molte melliflue - citiamo la frase del Zili - et amorevole parole » consigliò la demolizione del castello « come era la volontà de lo re Cristianissimo de Franza » (3). Nella fortezza era per castellano il vescovo Giulio Vitelli che ñegò di cederla.

Francesco Maria Guidotti insinua che questi fingesse di non consegnarla e reclamasse una specie di conflitto, una *finta battaglia,* per giustificarsi con Giulio II. « Andò una grida - egli scrive - da parte de li signori Antiani, Confalonier di Justicia e Signori di Collegio che tutti li Mestrali delle Cappelle di dentro debbiano andar d' inanci alli Signori di Collegio in termine di 3 hore ad udir la loro volontà .... e li

(1) Mss. Bibl. Univ. Bol. n. 294, c. 120 v.
(2) GRASSI, *Op. cit.,* 148.
(3) Cr. ms. nella Bib. Univ. Bol. n. 779, *ad ann.*

comandorno che ciascuno andasse a uscio per uscio de la sua capella a comandare che ogni casa debba mandare un homo con zappa e badillo sul mercato che 'l s' ha da fare una tagliata per poter andare sotto il castello a ponere le bombarde a conquistarlo, perchè il castellan non si vuole arrendere, e così fecero ; *ma era una finta perchè era d' accordo, come si dice, il munaro con il gabellino e questo si fece perchè il castellano si potesse scusar con dir - mi son lasciato bombardare e mi hanno fatto le tagliate a mio dispetto sin presso le fosse, e vedendo esser persa la speranza di soccorso e non havendo dentro più di 70 fanti, pochi bombardieri, poco vittuario e munitione, per il manco male mi sono arreso* - e per tanto si arrese al popolo che ne fu causa Gian Felicino, grande amico di detto Castellan ; che prima li era un ambasciatore per l' imperatore, un per il re di Franza, un per li Bentivoglio; come lui non volse audir alcun, li andò alcuni Confalonieri de popolo e massari dell' arti a dirli si arrendesse a loro in nome del popolo. E così fece. Si arrese a tutto il popolo. Così fu ordinata la cosa. Si pensa li fusse pagato 9000 ducati » (1).

Il Guidotti cronista è contemporaneo ai fatti che racconta; ma dovremo noi per questo credergli ciecamente? Questa dedizione per parte del Savelli così in due piedi, fatta d' intesa coi Signori, sarebbe stata, nè più nè meno, un tradimento. Noi troviamo invece che il Savelli resistette all' assedio troppo più che non avrebbe reclamata una commedia volgare e venne ad accordo solo quando credette impossibile resistere alle artiglierie francesi che battevano la ròcca pei Bentivoglio e pei Bolognesi. Lo stesso Guidotti scrive poco prima: « Non volendo udire il castellan l' ambasciate li mandava il Reggimento e li Signori Collegi, e passato il tempo datoli da dover arrendersi, detto castellan mise una gatta sopra la torre e chi la volesse l' andasse a torre, per il che fecero piantar 15 bocche de bombarde grosse intorno, et cominciono a batter detto castello, che li tirorno circa 30 botte, e non fecero cosa alcuna, e lui trete circa a 10 botte et amazò un bombardiere

(1) *Cron.* ms. nella Bib. Univ. Bol, n. 768, c. 164 v.

e guastò 3 altri, poi non si trette più, nel quale castello non vi era più di 50 homini con pocca vittuaria » (1).

Il Zili, infatti, dopo aver detto che « portate le artigliarie cominciorno gagliardamente a trarre l' una e l' altra parte per insino la notte », aggiunge che il Vitelli dovette cedere per più ragioni, ma non fa il menomo accenno al brutto contratto di cui parla il Guidotti: « Intendendosi essere stato acquisito lo Castellano del Castello da un ambasciatore de lo Imperatore de porre fuora uno stendardo imperiale e dubitando lo populo che li Francesi non li intrasseno fu immediate protestato a lo pontefice per parte del populo et in quello instante lo chastellano fece achordo cum noi sì per non esser provisto del suo bisogno, quanto a lui parve essere iudicio divino, che volendo trarre con tre bocche grosse de fuoco se rupeno l' una drieto l' altra cum uccisione de persone, cioè sei la prima e quattro la sechonda e due bombardieri la terza ».

Fileno dalle Tuate nella sua cronaca (dal Gozzadini male attribuita al Seccadenari) (2) aggiunge qualche particolare « Adì 23 i francesi menorno 15 grosse bombarde in sul Merchà e subito chomenzono a bombardare el chastello e butono zoso la prima defesa, di che treno l' uno a l' altro infine a le doe hore de note chon la morte de zircha sei persone: poi feno triegua infino a 15 hore » (3). « Adì 24 i francesi comenzorno a fare chave per menar le artigliarie basse in sul merchado per potere bombardare el chastello ». Dunque, come si vede, per parte del vescovo Savelli ci fu una non piccola resistenza. Finalmente il vescovo cedette e cedendo disse che mai a-

(1) *Cron. cit.*, c. 164 r.

(2) Giov. Gozzadini parla assai brevemente della resa e distruzione del castello di Galliera nel suo studio: « Di alcuni avvenimenti in Bologna e nell' Emilia dal 1506 al 1511 » (*Atti e mem. della R. Deput. di Storia Patria per le Romagne*. serie III, vol. VII, 219-20) e per giunta si tiene stretto a *Fileno dalle Tuate*.

(3) *Hist. di Bol.*, ms. nella Bib. Univ. bol., n. 1439, tom. III, c. 693 r.

vrebbe consegnata la cittadella agl' Imperiali, ma solo al Comune e al popolo di Bologna.

Uscito il castellano dalla fortezza, i cittadini corsero in folla per distruggerla. Raccogliamo anche a questo proposito diverse notizie dai cronisti. Il Guidotti racconta: « Si cominciò a desfar e li poseno le bombarde per far più presto, ma non li facean cosa alcuna. Si serorno le botteghe e li andarno li Collegi con li stendardi del Comune e le compagnie dell' arti con li loro stendardi con picconi, manare, martelli et altri ferramenti a disfar tale edificio e gli era sì forte castello quanto fosse in Italia a questo tempo per homini che l' hanno veduto. Era tanto di fora quanto dentro nè si potea bombardare per essere basso. Eran fatte le difese a scarpa con le bombarde framezzo et havea le fosse dentro de la terra piene d'acqua. Havea otto torrioni grossi di muro di giara e calcina brazza 12; bisognava tagliarle con li scarpelli disotto, poi davano il foco e buttavan in su tal rottame di prede che non l' havria mosso 20 para di bovi e cascavan nella fossa e non si movevan de lì, acciò se si havesse voluto fondare un altro non era possibile in quel luogo. La cittadella fu donata alli Poeti ch' invero era li due terzi su il suo terreno: vi era circa 300 casette murate di terra, che tutte furono disfatte. Furono vendute le prede, cuppi, legname e ferramenta per lire 7000. Se vi fusse stato dentro nel castello homini, vittuaria e munitione si saria tenuto 10 anni al dispetto di chi l' havesse voluto contrastare. Et doppo il castello disfatto, si cominciò a disfare la cittadella ch' era al canton del castello dietro le mura di dentro della terra verso la porta delle Lame, e bisognò adoprare la polvere di bombarda per romper le mura del castello tanto forti che non si potevan rompere con picconi, nè con manare, ma per essere tanto forti andò in longo tempo il disfarlo, per modo che si convenne disfarlo a opre, e li Collegi mettere gravezza alle compagnie dell' arti, e così pagavan dette opere e così ancora eran homini deputati di andare a casa da gentilhomini, chi li dava un ducato e più, e così si ricoglieva denari per disfarlo ».

Giacomo Zili scrive anche che il popolo dall'insegna dei Bentivoglio gridava: *Sega, sega,* e conclude con un rimpianto: « Che Iddio volesse che lo detto Pontefice, come più e più volte io dissi per insino a lo principio, che l' avesse fatto tal spesa in la giesia di messer Santo Petronio et lassare in piè lo palazzo Bentivoglio »!

Egli pure s' accorda a lodare come maravigliose la vastità, la fortezza e la bellezza della ròcca: « Lo quale castello se finito el fusse stato com'era ordenato et furnito del bisogno, era inexpugnabile incredibilmente più che forteza de alchuno loco, et la spesa la quale se li era fatto fino in lo presente giorno fu de duchati quaranta mila, senza li fondamenti retrovati fatti ». Finalmente Fileno dalle Tuate ci racconta che « quando fu visto questo chastello de signori francesi e spagnoli tutti disseno non credeano ne fusse in tutta christianità el simele e se fusse stato fornito d' omini e vituaria non lo avevano mai. Avea li torioni grossi de muro dodexe braza e non se ne può torre meza preda intiera che se non fesseno col fuogo, mai la butariano a terra, tanto è forte murato de bona calzina ».

Non meno notevoli sembra che fossero le artiglierie raccoltevi entro da papa Giulio e che i Francesi tennero per sè restituendo appena quelle riconosciute proprietà del Comune e dei Bentivoglio. « Ve n' era - così Fileno - del Re di Napoli, di papa Alessandro, del ducha Valentino, del Vitellozzo, della Signoria di Venetia ». E il Guidotti: « Mai fu vista la più bella roba di bombarde. Eran tutte longhe piè 12 in 16: portavan palotte de ferro de libre 50 in 80 l'una ».

Ma come rimasero, quale aspetto ebbero tante ruine prima che nel 1806 il vasto acervo di pietriccio fosse ugualmente disteso e ricoperto di terra e col nome di *Montagnola* ridotto a luogo di passeggio ombrato da superbi alberi [1]? Ma ciò che vedevasi ancora nello scorcio del secolo XVI è descritto

[1] *Itinerarium Italiae totius* (Colonia, 1602), p. 64. Presso Porta Galiera (*Galoia?*) *antiquitus arx fuit ut ex ruderibus et reliquijs constat.*

dal Ghirardacci: « Nel vero quanto si può congetturare dalle reliquie che di esso *si veggono,* egli era di gran circuito, e dentro e fuori della città, et era posto in grandissima difesa sopra il ramo del fiume del Reno, ch' entra per macinare ai molini pubblici della città, il quale uscendo et andando per altra diversa via assai dalle mura lontano fu condotto vicino le dette mura, dandogli il corso per lo mezzo di detto castello in un alveo da ogni lato murato di sponde fortissime, il quale, *come si vede,* di qua e di là dalla città, era da due rivellini o corridori con li suoi ferritoi da ogni parte difeso. Questi rivellini si stendevano verso tre belloardi, de' quali *anco si veggono* evidenti vestigi, nel luogo over horto di m. Lodovico degli Alberti da lui posseduto. Era la porta de la città con una saracinesca e da due piccioli feritoi, uno per lato resa sicura e forte, e che difendevano la strada pubblica che viene alla città. *Veggonsi parimente* le reliquie di alcuni voltoni dove era la chiesa della detta fortezza et altre stanze chè seguitavano dietro la cortina sostentata da fortissimi et alti pilastri. E da quella parte di fuori *anco appare* una via sotterranea, alla altezza di un uomo, che dimostra ch' essa poneva capo nella chiusura del detto castello per di fuori, che forse serviva per introdurre li soldati per ogni bisogno di soccorso. Dentro la città non si vede altro vivo vestigio per quanto spazio la detta fortezza si stendesse, eccetto che si trovano nel fabbricare fondamenti grossissimi, che ne dànno inditio, che la fortezza si stendeva molto in dietro, di modo che dalle dette ruine e da' coperti fondamenti si può sicuramente dire che tra le fortezze di quei tempi questa di Bologna fosse maravigliosa et inespugnabile. Potrei ben io con qualche fondamento discorrere sopra molte cose sottilissimamente vedute e considerate, che secondo il giudizio mio appoggiato alle ragioni della Architettura vanno di pari con un certo antico disegno di Giovanni Sabbatino degli Arienti da lui fatto, ma per non ci vedere sicuro confronto, e forsi anco perchè quel disegno può essere meno antico del primo, poichè la detta fortezza è stata più volte edificata e minata,

e facilmente di positura variata, non mi assicura di affermare altro di quanto ho detto » (1).

Queste parole rivelano un singolare abbaglio del Ghirardacci, il quale, mentre dice di credere che Sabbatino degli Arienti poteva aver disegnato il castello secondo una delle ultime ricostruzioni, egli poi a sua volta pensa che i ruderi che si scorgevano ancora a' suoi giorni (morì nel 1598 di settantaquattro anni) fossero appartenuti al primo castello costrutto da Bertrando del Poggetto. La sua descrizione segue per l' appunto la notizia della prima edificazione ed è prodotta sotto l' anno 1330 !

Dovremo noi dimostrare che gli avanzi visti dal Ghirardacci non potevano essere appartenuti che al castello alzato da Giulio II ? È troppo ovvio, perchè sia lecito indugiare su tale indiscutibile verità.

Ma e il disegno dell'Arienti, oggi smarrito, quale ritraeva delle cinque ròcche succedutesi presso Porta Galliera ? Per formulare una risposta sicura converrebbe sapere se Sabbatino tolse il suo da un disegno anteriore, o se pure il suo disegno era originale. In tal caso (ed è più probabile) stando alle date, il castello da lui disegnato doveva essere quello stesso da Giulio II costrutto nel 1507. Sabbatino è morto, infatti, nel 1510, mentre è noto che la ròcca d' Eugenio IV non esisteva più sin dal 1443.

Altri disegni non possediamo della celebre fortezza, chè tali veramente non si possono dire quei piccoli schizzi che si trovano a margine nelle cronache.

Abbiamo anche esaminate diverse piante e diversi panorami di Bologna. La veduta generale della città dipinta dal Francia sotto la « Madonna del Terremoto » esistente nel Palazzo pubblico, è del 1505. Vi si vede la torre del palazzo Bentivoglio e il coronamento merlato di questo ; ma il castello non era allora per anche ricostrutto da papa Giulio. Tardo è invece il panorama di Bologna fatto dipingere da Gregorio XIII in una sala del Vaticano. È del 1577 e non vi si scorge altro che

(1) *Hist. di Bol.*, II, 95.

il cumulo rimasto dalle ruine, come nell' incisione del Jassonio edita ad Amsterdam (1), nella quale ultima però è accennata la sporgenza dei bastioni diruti a mezzogiorno di Porta Galliera. Nella veduta panoramica incisa da Floriano dal Buono nel 1636 sommamente risalta l' alto cumulo delle ruine, o *Montagna del Mercato,* e fra questa e la porta di città, un notevole avanzo della ròcca. Il quale forse non è altro che la torre di cui resta tuttora un povero rudero sulle mura, quasi di fronte alla nuova *via dell' Indipendenza.* È un lato di torrione con una porticina ad ogiva, una vôlta e una finestrella. All' esterno nelle mura sono altre traccie che da Porta Galliera vanno sino all' arco del canale di Reno: un bastione sporgente a scarpa con lo spigolo di macigno ed altri brani di muratura inclusi negli archi d' un rivestimento o *camicia* relativamente moderna.

Guardando quelle poche pietre rimaste dell' ingente edifizio non si può a meno di rimpiangere le atroci lotte tra i Bentivoglio e Giulio II, anche oggi, poco meno di quattro secoli dopo! In due soli anni caddero infrante e la superba ròcca e la statua del papa poderosamente modellata da Michelangelo e il palazzo Bentivoglio splendido per architettura, per ricchezza e per le geniali decorazioni del Costa e del Francia!

VII.

DOCUMENTI DIVERSI SU GIOVANNI DA SIENA

Altri documenti troviamo nell' Archivio di Stato che riguardano sempre la dimora di Giovanni da Siena in Bologna, ma che per non far parola di nessun lavoro speciale siamo costretti a raccogliere qui sotto una rubrica e un titolo generico.

Al 5 settembre 1390 troviamo due mandati per lui: il primo di lire 75 per suo salario di cinque mesi « quo tem-

(1) *Illustriarum Italiae Urbium Tabulae.*

pore *laudabiliter et solicite servivit dicto nostro Comuni cum persona sua, uno equo, uno famulo* »; l'altro di lire 100 « pro certis laboreriis » (1). Nel dicembre gli si rinnova il salario in dieci fiorini d'oro, sempre con l'obbligo del cavallo « *pro quo salario teneatur visitare castra et fortilitia Comunis Bononie* » (2).

Un documento del 3 dicembre 1397 ci mostra che in quell'anno e nel precedente il suo salario era passato da 15 a 17 lire mensili (3). Quand'egli stava lontano dalla città per ordine dei Bolognesi lo stipendio cresceva d'assai. Per soli cinque mesi e un giorno del 1400 che stette a campo « *contra Consilicem* » percepì 163 lire e 17 soldi (4). In questo stesso anno e nel seguente egli fece bombarde ed ispezionò lavori in Bologna.

« *MCCCLXXXXVIJ indictione quinta die secundo mensis februarii.*

Relatio facta per magistrum Iohannem de Senis Ingignerium Comunis Bononie, magistrum Bertum de Cavalitto et magistrum Iacobum Cagnolum Ingignerios dicti Comunis super petitis per Zolum de Lamola, missos ad videndum per dictos defensores seguitur in hac forma videlicet.

A vui honorivuli homini defensori da lavere dal comun di Bologna.

Referisse el vostro Zoanne da Siena a una comissione la quale vuy li facesti a dovere vedere uno lavoro che voglia fare zolo da Lamola in la contrada de sam pruogolo in la capella de sam Iacomo di Carbonixi la qual chosa (così) si è confinada da luna parte cum Piero daimigluoli da l'altra parte una sa caxa zoe del dito zolo, denanci confina cum la via publica. El lavoro che vole fare lo ditto zolo sie questo: una

(1) Arch. Bol., Arch. del Comune, *Riformagioni*, serie II, vol. n. 44 del 1390, alla data.

(2) *Riformagioni cit.*, vol. n. 43 del 1390, alla data.

(3) Arch. Bol., Arch. del Com., Ufficio della Condotta degli Stipendiarii, *Libri delle Bollette*, vol. del 1397. c. 50.

(4) Arch. Bol., Arch. del Com. *Riformagioni*, Serie II, vol. del 1400, n. 79, alla data.

sponda de muro al paro de l' altra soa chaxa, la quale sia a seguire cum la sponda de sopra, e per questo io Zoanne si andà a vedere e axaminare quello lavoro, e avendo fatto cavare lo ditto zolo uno cavamento segondo che siegue de sopra zoe in la via publica, e in questo cavamento sì vidi e tochai uno fondamento de muro de codali vecchio, e per tanto io Zoanne lodo e dechiaro secondo la mia conscentia chel ditto zolo si po hedificare e levare el ditto fondamento si come la soa sponda che e da lato de sopra no passando el dritto de la palastrate vecchio e chosì segondo la mia conscentia dechiaro, provedeti segundo vostra voluntà.

Io Zoanne da Siena scrissi » (1).

Altra ispezione ebbe a fare nel settembre del 1400.

« Al nome de Dio amen adì XX de septembre [1400].

Magistri Iohannis de Senis ingignerii. Vezuto per comandamento de defenssori una sponda de muro in la caxa de lo herede de Garsendino in la capella de san Nicolo, lo quale a me pare (così) che a loro sia lecito dovere possere fare refare la dita sponda in questa forma del cantone della porta in lae sia piumbado el muro vero de sopra la dita porta e quello seguire apiumbo in fino a terra e cussi sia fato in lo cantone de verso levante sic che la parte de sopra del vechio si retruva essere a piumbo a tuta la sponda a due nuze zoe che recoglia dentro el piulo (?) e questo a me pare essere in la prima forma, siche per questo mese se innova provega la vostra signoria como a voi pare.

Zovane de guilglemo da Sena » (2).

Dello stess' anno (8 novembre) esiste un mandato di più che 1483 lire a suo favore, perchè « *fabricari fecit unam bombardam de ramo mandato officialium pacis iuxta conventiones et pacta inita inter officiales pacis et ipsum magistrum Iohannem sine aliqua detractione lagij monetarum et ducatorum in-*

(1) Arch. di Stato di Bologna, Archivio del Comune, Camera, *Atti dei Difensori dell'Avere,* vol. del 1396-97, n. 353, alla data.

(2) Arch. di Stato di Bol. *Atti dei Difensori dell' Avere,* Fasc. incompleto del 1400, c. 26 r.

frascriptas quantitates pecuniarum, videlicet: in primis, pro sechia et canone dicte bombarde que est ponderis librarum iiij^m vi^c xx^ti rami ad rationem soldorum sex. bon. pro qualibet libra rami in summa libras mille trecentas octuaginta sex, solidos O, denarios O, bon. - libre mccclxxxvj. Item pro corigijs, Anellis et alijs ferramentis necessarijs dicte bombarde libre lxviiij, s. 19, d. 6, etc. » (1). Poco meno di un anno dopo (26 ottobre 1401) Giovanni ebbe un altro mandato di quattrocento lire « *pro factura unius bombarde grosse* » (2).

Il 24 maggio 1404 ricevette mandato di lire 34, soldi 17 e denari 6 « *pro suo salario quatuor mensium inceptorum die iiij octobris* » (3).

L' anno seguente fu « *ad campum contra Forlivium* » (4).

Ma riassumiamo brevemente i documenti che seguono.

1406, 10 marzo. Partita di credito di lire 200 per maestro Giovanni da Siena *Ingeniario domini Cardinalis* (Baldassarre Cossa) (5).

1406, 20 agosto. Altro mandato di lire 268 (6).

1411, 31 dicembre. Documento che ci dà notizia d' una casa abitata in Bologna da Giovanni da Siena. - Petronio *quond. Magistri Guidonis de Seta civ. Bon. Cap. S. Thomae de Braina* inquieta Battista *quond. Teste de Testiscio Bon.* nel possesso d' una casa posta in Bologna nella cappella di San Tommaso della Braina. « Iohannes ser Ture lanarolus de Bon. Cap. S. Iohannis in Monte dixit quod per unum mensem vel circa post dictam emptionem (de mense Ianuarii dicti anni 1411)

(1) Arch. Bol., Arch. del Com., *Riformagioni,* serie II, vol. del 1400, n. 79, alla data.

(2) Arch. Bol., Arch. del Com., *Giornali di Tesoreria,* vol. del 1401, c. 72 v.

(3) *Giornali di Tesoreria cit.,* vol. del 1404, c. 66 v.

(4) Arch. Bol., Ufficio della Camera, *Campioni dei creditori e debitori,* vol. del 1405, c. 298.

(5) Arch. Bol., Ufficio della Camera. *Entrata e spesa della Camera,* vol. del 1406, c. 249; *Giornali di Tesoreria,* volume del 1406, c. 81 r.

(6) *Giornali di Tesoreria,* vol. cit. c. 127 v.

ipse testis adsoziavit dictum Baptistam et una cum ipso accessit ad dictam domum quam tunc temporibus habitabat Magister Iohannes de Senis et vidit, audivit dictus Baptista, petiit a dicto Magistro Iohanne sibi dare et solvi pensionem dicte domus, cui Magister Iohannes respondit: Ego bene teneor dare tibi, sed nunc non habeo, sed dabo tibi libenter subito » (1).

1413, 17 agosto. Mandato di lire 120 a maestro Giovanni di Guglielmo da Siena provvisionato dalla Camera di Bologna, con salario di lire venti al mese (2).

1414, dal 24 dicembre all' 8 novembre 1415. Diverse piccole partite a debito di maestro Giovanni per eccedenza di suo salario (3).

1421. *Magister Iohannes de Senis debet habere die secundo septembris, ex causa mutui super datio molendinorum, libr. decem bon.* (4).

VIII.

GIOVANNI DA SIENA LAVORA PER OBIZZO DA POLENTA

Considerando ora tutte le date prodotte, noi vediamo parecchie lacune, parecchi anni durante i quali non sappiamo dove e come Giovanni applicasse il suo ingegno e la sua attività. Certamente la sua sede abituale fu Bologna, ma i documenti non ci dicono nulla, nè di lavori, nè di mandati, nè dello stipendio per notevoli lassi di tempo.

Ch' egli talvolta chiedesse licenza alla Signoria, per re-

(1) O. Mazzoni Toselli, *Spogli mss. dell' Arch. criminale di Bologna.* Parte II, fasc. IX, c. 408. — Ci fu comunicato dall' amico dottor Lud Frati. *S. Tommaso della Braina* in Bologna si trovava dove oggi è il quadriportico di Santa Maria dei Servi.

(2) *Giornali di Tesoreria*, vol. del 1314, c. 62 v.

(3) Arch. Bol., Ufficio della Camera, *Campione dei creditori e debitori*, vol. degli anni 1414-15, c. 257 v.

(4) Arch. Bol., *Entrate e spese della Camera*, vol. dell' anno 1421, c. 349 r.

carsi via di Bologna ed applicarsi temporaneamente ad opere per altri comuni o signori, apparirà tra breve. Intanto notiamo che gli anni pei quali ci mancano i documenti sono questi: 1389, 1391, 1395, 1399, 1408-1410, 1416-1420. Pei primi quattro anni staccati fra di loro, si può supporre benissimo ch' ei rimanesse in Bologna o in attesa di lavoro o applicato a compiere le opere iniziate, se pure non è a lamentare la perdita di carte o libri d' archivio o qualche difetto di ricerca per parte nostra; ma il silenzio assoluto pel triennio 1408-1410 e pel quinquennio 1416-1420 ci fa pensare veramente che mancasse da Bologna. Un' altra cosa ancora ci riconferma nella nostra opinione: il fatto che il suo stipendio non era sempre ed esattamente annuale, era invece ora mensile, ora per quattro o cinque o dieci mesi, ora per un anno, e cominciava saltuariamente in aprile o in settembre, in giugno o in ottobre o in qualsiasi altro mese.

Ma dove fu, negli anni che non appare in Bologna, specialmente nel quinquennio indicato? Ora in alcune lettere scritte da Obizzo da Polenta al Magistrato faentino, lettere citate da Girolamo Rossi (1), si fa fede che Giovanni da Siena oltre che pei Bolognesi avea lavorato per Nicolò d'Este, per Antonio di Montefeltro, conte d' Urbino e per altri principi. Le epistole del Polentano erano del 1416. Dunque l' ingegnere lavorò per gli Estensi anche prima di passare al loro servizio e mentre si trovava a quello del Comune di Bologna. Non è possibile argomentare diversamente, come non è possibile supporre ch' egli operasse per Nicolò d' Este prima di andare coi Bolognesi; perchè Nicolò divenne signore di Ferrara solo nel 1393, quando già il nostro senese era a Bologna da sette anni almeno.

Di questi lavori per Nicolò III, per Antonio da Montefeltro e per altri principi non abbiamo trovata traccia alcuna, ma l' autorità di Obizzo da Polenta, contemporaneo, conoscente anzi di Giovanni e con lui in rapporti d'interesse, ci toglie il diritto di sollevare qualsiasi dubbio.

(1) *Historia Ravennae,* Venezia 1589, p. 607.

Dei lavori ch' ei fece pel Signore di Ravenna abbiamo testimonianze dirette, le quali ci provano inoltre che furono fatti per l' appunto nel quinquennio 1416-1420. I lavori furono quelli in allora giganteschi dell'inalveamento del fiume Lamone detto anche Raffanara, nei quali si impiegò un numero infinito d' uomini, tantochè invano Almerico Manfredi sollecitò un aiuto di soldati dai Polentani (1) !

Qui giova riprodurre il passo del Rossi: « *Paulo post XIII kal. Jun. Ravenna profectus* [*Opizo Polentanus*], *cum coniuge ac sorore, Pado devectus, Ferrariam, atque inde Venetias se contulit: Ravennam administrabat Hostasius filius, qui V. kal. equos aliquot patris, item ad Carolum Malatestam, petentem illos misit, eodemque die scripsit ad Ludovicum Manfredum, ut quos illi pater dederat pedites, remitteret: non enim posse eos diutius extra Ravennatem ditionem commorari, quando omnes fere huius regionis homines in deducendo in alveum Anemone fluvio essent occupati. His autem litteris non Hostasius ipse tamtum, sed et Laurentius Venerius Praetor, subscripsit. Curabat autem Opizo magnopere eam fluminis deductionem, quam videbat Ravennati plurimum agro, et Bagnacavallensi, ac reliquis profuturam et per hosce dies ad Ioannem Galeatium Manfredum, Faventinum Principem, Venetiis scripsit, eam ut iuvaret, quia et ita iam fuisset pollicitus, et magnum illa esset Faventinae rei commodum allatura: et Ravennam reversus, ad Magistratus Faventinos; quos vocat Antianos, Nonis Iunii, per litteras significavit, tantisper sustinerent, dum Ioannes Senensis Ravennam veniret, quod propediem foret, tunc enim eam se rem curaturum diligentissime. Erat hic Ioannes summus ea aetate Architectus, quem licet Opizo conduxisset, eius tamen uti opera et Bononienses et Nicolaus Estensis Marchio et Antonius Montisfeltrii atque Urbini Comes, aliique viri Principes, quod cognoscitur ex ipsius Opizi litteris, certatim studebant* ».

Una lettera dello stesso Giovanni riconferma ch' egli nel

(1) Vincenzo Carrari, *Storia di Romagna* ms. nella Biblioteca di Classe in Ravenna, ad ann.

1417 si trovava ai servizi di Opizo, ed è la risposta all' invito fattogli dalla repubblica di Siena di recarsi in patria per fornire informazioni su certi beni e possessioni presso Radicofani (1), come abbiamo veduto nel principio di questo studio. La lettera è questa:

« *Magnifici et potentes Domini, domini mei singularissimi.*

« Ho ricevuta la vostra littera, per la quale me requezite per certe informatione vorebbe la M. Vostra da me, debba venire a la presentia de quella. A la quale rispondendo, dico: che considerato lo amore de la patria, et appresso quando sia perfectissimo servitore de la prefata Magnificentia Vostra, non è cosa pur fosse a me possibile, per quella non facesse: e dico cum animo sincero. E di ciò ben poter la M. Vostra essere certissima. Ma considerato, che mi sia conducto alli servitii di questo mio magnifico signore, signore Oppizo da Polenta, el quale ha fatto principiare certi lavori d' importantia grandissima, e da li quali non me poteria per modo alcuno absentare, che non redundasse a gravissimi danni al prenominato magnifico mio Signore, e a me in grande vergogna; per modo alcuno non vegio, che me ne dole et pesa fino a la morte; potere fare quanto desiderarebbe ipsa vostra Magnificentia, et seria stata mia intentione. Si che adunque diguise my so servidore haverme per exusato, attento le casone dicte. A li servitii soi sempre apparecchiato offerendome. *Datum Arimini die VI Aprilis 1417.*

« *Vostre Magnificentie, Servitor Ioannes de Senis* ».

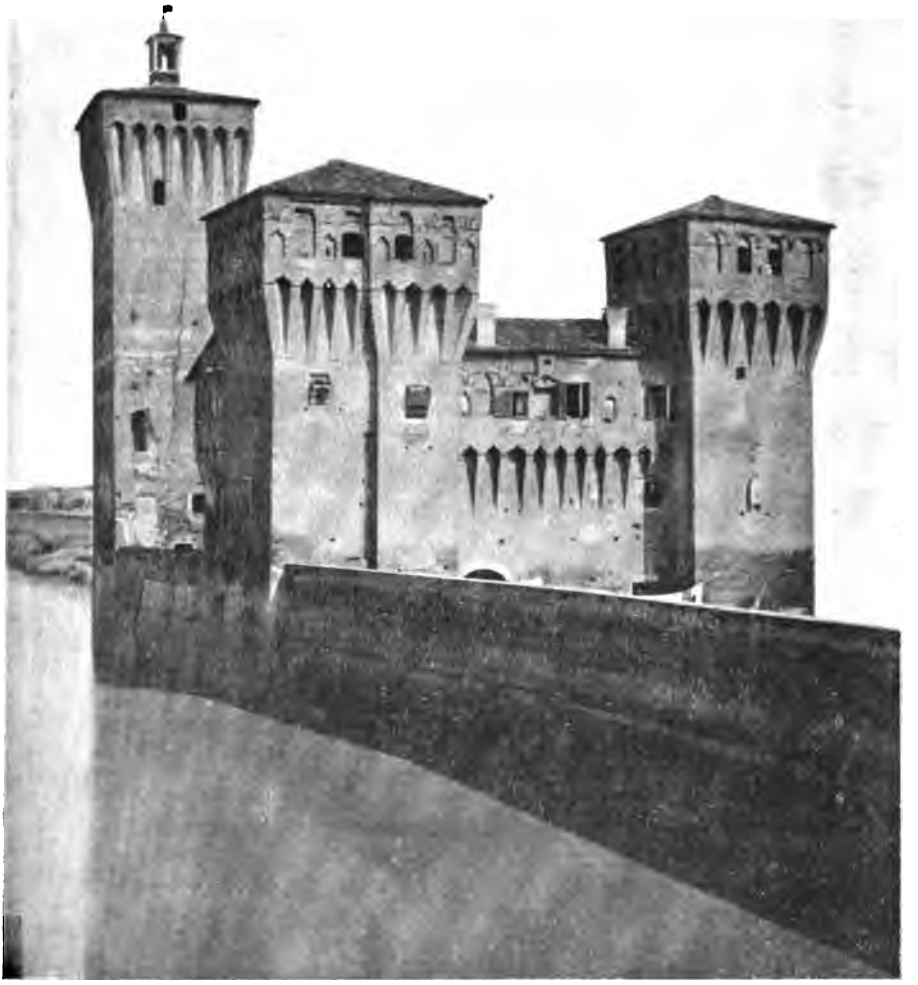
IX.

GIOVANNI DA SIENA A FERRARA

CASTELLO DI FINALE

Quando Giovanni da Siena dal servizio del comune di Bologna passò a quello del Marchese d'Este ?

(1) MILANESI, *Op. cit.*, II, 84.



Rocca di Finale dell'Emilia, prima della diversione del fiume Panaro Fot. Magni

Giuseppe Campori dice che *pare certo* che Nicolò d' Este « lo pigliasse al suo servigio del 1425 o poco innanzi, nel quale anno vediamo essergli stata affidata la costruzione del castello » presso la porta S. Agnese in Ferrara (1).

Noi pensiamo invece ch' ei passasse da Bologna a Ferrara nel 1422 o tutt' al più nel 1423; ma non più tardi.

Come abbiam visto, nel 1421 era ancora in Bologna. Nel 1424 invece si trovava già a Finale per l' ampliamento o ricostruzione della ròcca. In quel medesimo anno mandava la famiglia da Finale a Modena, e stendeva in proposito questa istanza:

« Spettabilis et Egregie ac mayor honorande.

« Vorave mandare la mia dona e la mia famìa a Modena in nave; serìa de bexogna che vuy ne parlasse cum el I. nostro Signore chel me fesse fare uno mandato che io non pagasse datio nè gabella alcuna nè al Finale nè simile in altro logo. E per vostro aviso voglio menare pocho masseria come è uno lecto una capsa et altre poche cosse per mio uxo, perchè spazatime presto.

« Vester Johannes Sanensis Ingeniarius ».

Sotto la petizione fu segnato: « Factores fierj faciant bulletas omnino liberas dando fidecomissionem de recoaducendo juxta consuetudinem » (2).

Anche per gli Estensi egli lavorò moltissimo, ma ben poco rimane dell' opera sua. Anzi si può dire che senza il castello di Finale non avremmo più nessun edifizio di considerazione, dal quale argomentare dello stile e del valore di Giovanni come costruttore e come artista.

Cesare Frassoni, lo storico di Finale, non è molto chiaro

(1) *Gli architetti e gl' ingegneri civili e militari degli Estensi dal secolo XIII al XVI*, negli *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi* (Modena, 1883) Serie III, vol. I, carte I, p. 21.

(2) Arch. di Stato di Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati*, anni 1422-24, a c. 165. Debbo le indicazioni dei documenti estensi alla gentilezza dell' amico conte Ippolito Malaguzzi, direttore dell' Archivio di Stato di Milano.



Fot. Orlandini

Rocc

dove parla delle vecchie mura e delle ròcche del suo paese. Egli stesso vagava nell' incertezza, nè l' aiutavano i criteri artistici, perocchè credeva, ad esempio, che appartenessero ai tempi di Teodorico certi avanzi da lui « diligentemente considerati per ogni parte » laterali alla chiesa, de' quali offre un disegno in cui appaiono archi scemi ed archi ogivali!



Fot. Magni

Rocca di Finale, dopo la diversione del Panaro

Rinunziamo a seguirlo nelle sue intralciate ricerche ed ipotesi fatte per « provare » (3) che Finale in diversi tempi ebbe *venti ròcche*, e riproduciamo quanto scrive del castello costrutto dal nostro Giovanni. « Quando logora dal giro di quasi mille anni la Ròcca Possente Marchesana, nè più capace nel suo circuito di servire all' abitazione del Principe, risolvette egli di formarsi altro alloggiamento nella ***Rocca del Comune Finalese***. Ivi pertanto sotto la direzione dell' ingegnero Giovanni da Siena, fece demolire diverse rovinose

(3) Memorie del Finale di Lombardia (Modena, 1778) pp. 6 e 7.

agghiacenze, che non contavano anch'esse minore età, essendo sì l'una che l'altra di esse ròcche nate, come si avvertì, in un sol tempo, ivi pertanto lasciata in piedi la maggiore nel mezzo ed un laterale assai vasto torrione demolito poi con mal consiglio in questo secolo, e di cui le vestigia tutt'ora si veggono, diedesi principio su quelle vecchie fondamenta, al presente giro d'essa ròcca ed alle tre grosse torri che le stanno angolari. Dal che più maestrevole e forte si rese, per essere guardata e difesa in ciascuno degli angoli da una delle quattro suddette moli, comprendendovi quella che abbiam detto essere poi stata demolita. Cominciò tale lavoro nel luglio del 1425, essendo podestà il nobil uomo Pierino da Baisio ferrarese » (1). Poco più avanti aggiunge: « E già



Fot. Magni

Rocca di Finale — Corte dopo i lavori di scavo

terminato l'indicato lavoro della Ròcca nel 1430 vennevi affisa, sebbene rozza, lapida in gotico carattere » (2). Si risovviene

(1) *Op. cit.*, 38.
(2) *Op. cit.*, 41.

poi di Giovanni, dicendoci che un suo discendente in Finale, cioè un Giovanni Francesco da Siena, militò nelle schiere del duca di Ferrara contro Giovanni Francesco Pico (1).



Fot. Magni

Rocca di Finale — Scalette presso la torre

Giuseppe Campori, per ciò che riguarda il lavoro dell'architetto senese alla ròcca di Finale, dapprima seguì, senza nulla aggiungere, il Frassoni, limitandosi, come conclusione, a sollevare certo dubbio alla sua esattezza o sincerità (2), dubbio che poi omise - come vedremo - riparlando di Giovanni sulla scorta di qualche documento. Giustamente però nella prima (1855) (3) come nella seconda memoria (1883) rimproverò al Frassoni di non aver prodotto l'iscrizione. Solo egli sbagliava ritenendola perduta « nella distruzione

(1) *Op. cit.*, 64.

(2) *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi. Catalogo Storico* (Modena, 1855), pp. 443-44.

(3) *Op. cit.*, 444.



Rocca di Finale — Particolare della Corte

Fot. Magni

di quell' edifizio posteriormente accaduta » (1). La ròcca non fu mai distrutta, chè ancora sussiste in discreta condizione e si pensa di restaurarla; e l' iscrizione assai malandata si trova addossata alla parete della prima galleria del cortile:

IN. N. D. AM. 1430 AT TERA.
MEMŌA DE. L.... VS. TRSO.
PRE. MARCHES. NICOLO.
DA. ESTI. FECIE FARE
QUESTO. LAVORO. A. M.° ZOVANE.

Altra epigrafe fu poi rintracciata negli scavi recenti nello stesso interno della fortezza, costretta al muro della torre maggiore, sopra la vecchia scala; ma restano visibili poche lettere, cosicchè non è più possibile decifrarla. In un esame attentissimo ci è parso *intravedere* queste lettere:

..... DEI NOMI [NE] .....
..... TE ..... N .....
..... EM..... MCCCC X[X]X ..
..... X..... ELI .....

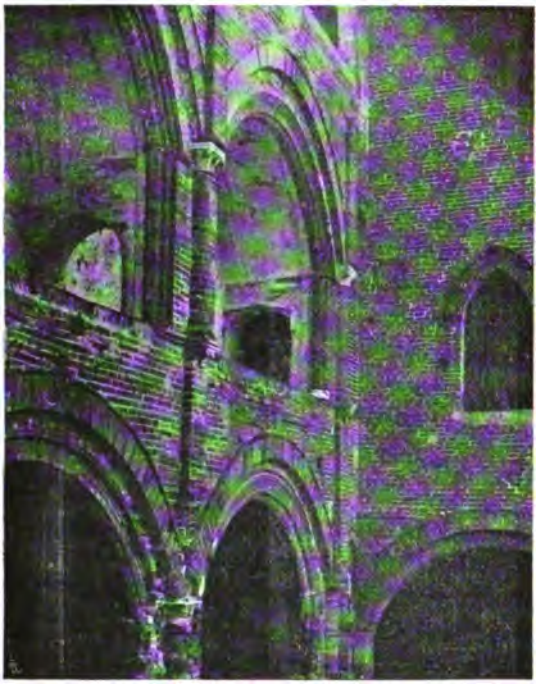
Le notizie del Frassoni passarono poi negli scritti del Cittadella pel tramite del Campori; ma è difficile immaginare uno scrittore più trascurato e meno coscienzioso del Cittadella. Da qualunque parte egli trascriva, muta nomi, parole, date, fatti, con una leggerezza da sbalordire. Cita infatti il Campori e dice per due volte che Giovanni da Siena « riparò la *Ròcca Possente Marchesana* innalzandola con quattro torri » (2) mentre invece il Frassoni e il Campori scrivono che, resa quella inservibile, l' architetto ampliò o ricostruì la *Ròcca del Comune*. Citando poi il Milanesi muta *Iacopo della Quercia* in *Pietro della Quercia* e così via, di seguito, senza titubanza o ritegno.

Le mura e la Ròcca del Comune di Finale furono nel loro

(1) *Architetti e ingegneri degli Estensi cit.*, 22.

(2) *Notizie amministrative storiche e artistiche relative a Ferrara* (Ferrara, 1868), tom. I, 538 e II, 277.

complesso costruite nel 1402 da Bertolino da Novara. Qualche parte della ròcca preesistente, Bertolino potè forse conservare. Presso lo stesso castello si è scoperto un avanzo ad



Fot. Magni

Rocca di Finale — Particolare della corte

archetti trilobati che per la sua profondità sembra precedere le costruzioni del Novarese, ma oltre che non è cosa fuori assolutamente di discussione per l' essere gli archi trilobati assai in uso al tempo suo, resta sempre il fatto che le mura e la ròcca furono in sostanza ricostruite intorno al 1402.

Il Frassoni scrive che l' ingegnere Estense giunse a Finale nell' ottobre del 1402 « a formare diverse fortificazioni ed a riattare le mura, che malamente scrivonsi dall' Equicola e dal Sardi allora solamente innalzate » (1).

(1) *Op. cit.* 35.

Veramente il Sardi non dice affatto che *solo allora* si ricostruissero le mura di Finale: scrive all' incontro che Nicolò le fece *rifare* (1). Il Frassoni dunque, anzichè discutere la testimonianza del Sardi, doveva citarla in suo appoggio come la sola di cui si potesse giovare, quantunque di storico troppo lontano dal fatto. L' aver, d'altra parte, prove indiscusse di fortezze sorte in Finale prima del 1402, non significa che tutto il paese dovess' essere murato. Fra Paolo da Legnago reca: « 1402. In quest' anno fu principiato a murare el castello, cioè la Rocha dal Finale de Modena: per maestro Bertolino da Novara inzegnero » (2). Il passo della cronaca ferrarese dell' Equicola, riferito dal Campori, dice: « Adì 17 ottobre fu dato principio a fare e murare il Castello del Finale di Modena per mezzo di m.° Bertolino Ingegniero del Marchese Nicolò » (3). E se queste testimonianze riportate potessero parere incerte e alcun poco indefinite o tarde, nessun dubbio sarà però lecito sollevare contro quanto afferma Iacobo de Delayto, non solo contemporaneo e storico degli Estensi, ma per giunta cancelliere dello stesso Nicolò e in diretta conoscenza de' suoi affari. Le sue parole, fonte probabile di quelle dell' Equicola, sono queste:

« *Anno MCCCCII, die XVII mensis octobris, Incoeptum fuit murari terram Finalis, inchoato primo fundamento eorum ad caput inferius secus Rocham in loco dicto Baladuro per Magistrum Antonium Prioris muratorum, cui locatum erat opus illud; et primus lapis positus fuit per manus Magistri Bertholini de Novaria Ingeniarii Domini Marchionis, cujus ordinatione laborerium struebatur* » (4).

---

(1) GASPARO SARDI, *Libro delle historie ferraresi* (Ferrara, 1646), lib. VII, 156.

(2) R. Arch. di Stato in Modena - Biblioteca - Manoscritti - *Cronaca ferrarese* di FRA PAOLO DA LEGNAGO a c. 98 v.

(3) *Artisti italiani e stranieri negli stati Estensi*, p. 379. *Gli Annali della città di Ferrara* di MARIO AQUICOLA d'Alveto si conservano mss. (sec. XVII) nella Bibl. comunale di Ferrara.

(4) *Annales Estenses* JACOBI DE DELAYTO. — (MURATORI, *Rer. Ital. tom.* XVIII, col. 974).

Su Bertolino da Novara sono già state raccolte parecchie notizie, e, in tutti i casi, non sarebbe questo il luogo dove riparlarne. Non vogliamo tacere però ch' egli fu a' suoi tempi annoverato tra i migliori e più esperti ingegneri. Egli cominciò e condusse assai innanzi il famoso castello di Ferrara, nella quale città lavorò anche a due porte, all' abside e ad una cappella di San Francesco; egli fondò e compì la ròcca di Mantova sulla riva del lago inferiore; egli fu più volte



Fot. Magni

Rocca di Finale — Particolare della corte

a campo per opere richieste nelle difese e negli assedi; egli a tal uopo fu ricercato dai Fiorentini mentre combattevano

contro i Pisani (1); egli finalmente si recò a Milano chiamato da Gian Galeazzo Visconti perchè verificasse alcuni lavori del duomo e rilasciasse il suo parere sulla loro solidità (2).

Torniamo a Finale. Giovanni da Siena conservò qualche parte della ròcca costrutta da Bertolino, nel grande ampliamento o meglio nella riedificazione ch' egli ne fece per renderla abitabile dal marchese Nicolò. Il Frassoni stampava nel 1778 che le parti conservate furono la torre maggiore nel mezzo « ed un laterale assai vasto torrione, demolito poi con mal consiglio in questo secolo e di cui le vestigia tuttora si veggono » (3). Sorgeva forse a settentrione, ossia dalla parte opposta all'ingresso attuale. La torre maggiore poi non fu da Giovanni conservata nel suo aspetto primitivo, ma alzata come dimostrano i modiglioni ad archetti trilobati.

Dopo il documento del 1424, che ci prova come Giovanni da Siena fosse già a Finale, ne appare un secondo nientemeno che un decennio dopo, quando già nel castello lavorava di pittura Ettore dei Bonacossi (4).

Il marchese Nicolò scrive, da Fossadalbero in data del 30 gennaio 1434, a' suoi *fattori generali*: « Carissimi nostri, M.° Zohanne da Siena dice chel manda moza 35 de calcina per lo lavorero nostro dal Finale » (5). « Se così è - conclude - fategli fare la *bolletta soa libera*: ». Poco dopo (13 aprile) riscriveva ai *fattori*: « Volemo che a M.° Zohanne da

(1) Cfr. GIUS. CAMPORI, Artisti ital. ecc. pp. 378-79. *Architetti e ingegneri degli Estensi*, pp. 11 - 21 - L. N. CITTADELLA *Notizie relative a Ferrara* I, 350, 536-37, ecc.

(2) *Annali della fabbrica del duomo di Milano*, vol. I (Milano, 1877) pp. 213 e 215 - App. I (Milano, 1883) p. 255.

(3) *Op. cit.*, 38.

(4) A. VENTURI, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara* nella *Rivista storica italiana* (Torino, 1884) vol. I, parte II, 613. Il castello era dipinto anche esternamente. Si sono trovati avanzi di pitture, anche in recenti lavori, con stemmi, fiori, lioncorni, nastri e motti, come: *Pour avoir amur* - Per la mia fe' - ecc.

(5) R. Archivio di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati*, 1434 e 1435, c. 6 v.

Sena nostro Inzignero vuy fazati dare ogni septimana L. V. march. del suo salario che li fo ordinate » (1). Altri lavori conduceva contemporaneamente Giovanni per l' Estense, ond' era costretto a viaggiar sempre pel Ferrarese. Il 15 aprile del 1436 Uguccione de *Abbattia* cancelliere, col visto di Lionello, faceva pagare *libras duas et soldos quactuordecim marchesinorum* ad un barcaiuolo di Ferrara perchè portasse Giovanni a Finale, con nave a tre remi, e quindi lo riconducesse a Modena (2). Ma presto Nicolò III volle che l' ingegnere tornasse all' opera e vedesse di procurarne il compimento. Ecco una sua lettera al reggimento di Modena dell' 11 agosto: « Nui havemo deliberato chel se daga fine et compimento a le fosse de la Rocha nostra del Finale et per questo havemo commesso a M.° Zohanne da Siena nostro Inzignero che se trasferissa lì de la septimana proxima futura aciò che lui la seguente proxima cioè al luni che sarà luni proximo futuro ad octo die possa fare comenzare a lavorare. Et pertanto volemo che voi fazadi comandare cento homini de le nostre ville obediente li quali al dietro luni, che sarà XX del presente siano tuto al dicto lavorero et fazano quanto per M.° Zohanne gli serà commandato. Et fatili commandare per tuta quella septimana. Cun questo che vengano furniti de badili, zapa e vange et scale che sieno al Finale la domenica. Et successive de quando durerà el dicto lavorero, che sarà presto, manderete el dicto M.° Zohanne quelli lavorenti che lui ve domanderà » (3).

Gli uomini della terra di Finale, il primo giorno del 1442, chiesero a Leonello, succeduto a Nicolò nel governo del ducato, che condonasse loro il debito di lire ventiquattro di marchesini *pro resto salariorum quondam M. Iohannis de Senis pro temporibus preteritis.* Il duca li appagò (4). Non si creda

(1) *Lib. cit.*, c. 23.

(2) Arch. di Stato di Modena - Camera marchionale - Registro di mandati, 1436-38, c. 35.

(3) CAMPORI, Architetti e ingegneri degli Estensi, p. 22.

(4) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati,* 1441-42, c. 172.

però che il lavoro della ròcca fosse completamente finito. Di sei anni dopo (1448) è questo documento: « Spexa de la Rocha del finale de' dare adì viij de zenaro L. cinque de marchesini per lei a M.° Cosme muradore per sua fatica et merzegna de inarpexare la sala de la rocha dal finale per lo dicto precio d' accordo cum M. Carlo che fo podestà lì » (1).

Col volgere del tempo, il letto del fiume Panaro (che lambiva il lato meridionale del castello) si era alzato, rendendo indispensabile anche l'alzamento delle rive e quindi un grande interrimento all'esterno come all' interno della ròcca. Tutto il loggiato inferiore dei tre sovrapposti nella corte e i vani rispondenti eran coperti di terra e calcinacci, come la scala che aderisce alla torre maggiore. Solo per la recente diversione del Panaro è stato possibile scoprire tanta parte di castello e mettere in luce e scala e loggia terrena e basi, e l'iscrizione ricordata dal Frassoni, rilevando di tra il materiale di disfacimento palle di macigno per bombarde, avanzi di terrecotte lavorate e cocci di ceramica dipinta non privi di valore e d' interesse.

Ora tutte le cure son rivolte ai ristauri di questo edifizio, ristauri utilissimi e degni nel rispetto storico ed artistico. La ròcca di Finale va con ogni cura conservata perchè notevole in se stessa per buona architettura, perchè è la sola opera integra che ci resta di Giovanni da Siena e perchè, infine, appartenne agli Estensi.

X.

PIAZZA DI S. AGNESE IN FERRARA

Iacopo della Quercia nel 1428, mentr' era, cioè, occupato a scolpire i bassorilievi della porta maggiore di *San Petronio*, scrisse da Bologna, il 4 luglio, all'operaio del duomo di Siena, una lettera che comincia: « Per lo fante vostro ò ricevuto

(1) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - Libro memoriale, b, a c. 2 v.

due vostre lettere contenette e l' una sopra al fatto del maestro del difizio e de la muraglia avete a far fare per la Logia di San Paolo; avisandomi d' un maestro senese, el quale deb' èssere in paese, sofiziente a la facienda. E per vostro aviso lo ditto maestro, el quale m' è noto, si chiama maestro Giovanni da Siena: lui è a Ferrara chol Marchese e si li chompone un castello molto grande e forte drento da la città, e si li dà duchati 300 l'anno e le spese per 8 boche: e questo so di cierto: quando si venisse chostà, di no, penso: e non è maestro chola chazuola in mano, ma chonponitore e 'ngiengero » (1). Queste parole del celebre scultore mostrano quale e quanta era la stima in cui teneva il nostro architetto.

Però il Campori solleva qualche dubbio su quei trecento ducati. Sembrano un po' troppi in ispecie per Giovanni che il 23 aprile 1434 (sei anni dopo la data della lettera), supplicando il marchese che lo facesse pagare, si lamentava della propria condizione: « A me occorre, come fa a lupo che per fame n' escì dal boscho et qui per mi non se raccoglie nè pane nè vino, nè ho casa donde possa stare, anci per pagare la pizone de la casa ho venduta una mulla, perchè soldati non me siano venuti ad casa. Et per adviso de la Il. V. S. de vostri lavoreri non tochai mai uno solo dinaro, se non che ho facto fare bullettini, sì che non me se po' apichare dinaro. adosso. Ma io ho speso tuto quelo che ho possuto fare per utilità de la V. I. S. Et ho facta venire in questo anno 200 pali et docento asse et pagato, et ho pagato per ferramenta de questa septimana passata che se po' vedere per li vostri lavori libbre 200 oltre pali et l' asse, et sum rimasto sì al verde che ho tolto ad usura libbre dosento » (2).

Nell' assegno dunque Iacopo della Quercia, con probabi-

(1) GAET. MILANESI, *Documenti per la storia dell' arte senese*, II, 144.

(2) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati*, 1434-35, c. 29 v. - Cfr. Architetti e ingegneri degli Estensi, pp. 23-25.

lità, esagerava. Nel resto però si mostrava però benissimo informato, perchè, proprio allora, Giovanni da Siena costruiva a Nicolò un castello detto di *S. Agnese* ed anche *Nuovo*. Il medesimo Campori rileva da una postilla di G. B. Giraldi Cintio, ad una cronaca ferrarese conservata nella Biblioteca Estense, questa notizia: « Et del 1428 il Marchese Nicolò fece prencipiar Castelnuovo dalla porta di S. Agnese, et fu lo ingegniero mastro Giovanni da Siena et finito che fu, li messe dentro madonna Fhilippa dalla Tavola citadina di Ferrara, sua inamorata » (1).

Gian Battista Aleotti, altro ingegnere estense, nel secolo XVI, scrisse che *Castel Nuovo* fu fabbricato presso il Po « più per diletto che per fortezza » (2).

Gli storici mettono il principio della nuova ròcca di S. Agnese sotto l'anno 1428, ma il lavoro cominciò prima, nell' anno antecedente. Cade però in errore il Campori scrivendo: « Nell' Archivio Estense conservasi una nota di opere eseguite da M.° Domenico Taiamontis lapicida veneziano alla fortezza di S. Agnese dal 1425 al 1432 » (3).

Abbiamo sott' occhio la nota citata, ma i primi lavori risalgono alla fine del 1428, e non al 1425. Nella stessa intestazione è segnato: « Fadi dare et pagare a la fortezza da Sancta Agnese e per lei a magistro domenego Taiamonte da Venezia per più et diverse quantità de prede vive, che lui a date in più volte a la fortezza..... per fare più et diversi lavoreri necessarij..... *comenzando per infino de l' anno 1428* et finendo per tuto l' anno 1432 » (4).

Con l' apparire del 1427 si cominciarono forse i lavori di scavo pei fondamenti. Poi, il 10 aprile dello stesso anno, si stipulò una compra di pietre e di calce da Nicolò dello Scotto *fornasaro*. Le parole di questo atto: « Per lo lavorero di

(1) *Artisti italiani e stranieri*, ecc, p. 444.

(2) Campori, *Architetti e ingegneri degli Estensi*, 25.

(3) *Op. cit.*, 22

(4) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - ***Registro di mandati***, 1434-35, c. 104 v.

le fortece che se fano a la riva del Po, circa le mura de Ferrara » provano che almeno procedevano gli scavi, i ripari contro la corrente del fiume e le prime fondamenta. Nicolò dello Scotto s'impegnò di *numerare e consegnare* « tanta quantitade de prede et de calcina, che ascenda a la summa, prezio et valore in tutto de libre MM marchesine ». La consegna doveva cominciare nello stesso aprile. Inutile dilungarci su questa stipulazione. Solo è da notare come in essa si dica che il *fornasaro*, dal 27 di marzo al 10 aprile, aveva consegnati a Giovanni da Siena altri materiali e precisamente « miara sexantatre et cinque centanara de prede et moza octantaquattro et stara v. de calcina » (1).

I lavori sopraterra, ossia i lavori apparenti, dovettero cominciare solo col 1428. Così si giustifica la data prodotta dagli storici.

Domenico Taiamonte non fornì molto in quell'anno. All'8 novembre è registrato il suo primo credito di 25 ducati d'oro « per XXV pezi de prede insuriana, non lavorade, per fare capitelli ». La maggior parte dei lavori egli fece nell'anno seguente. « De' havere adì XV de zenaro 1429 ducati XIJ d'oro per octo mexole de preda, che serve per quatro poste de botaci per la crosiera del primo cortile » Pei prezzi delle opere d'allora e pei nomi in uso fra gli artefici del tempo, il documento sarebbe tutto importante. La sua lunghezza ci costringe però a rilevare le cose che possono maggiormente interessare.

« De' havere ducati viiij d'oro per tri cochuoni de preda viva lavoradi ad le divise del nostro Signore per la decta crosiera ». Continuano note di *bancaliti de preda viva lavoradi e non lavoradi, di pezzi de preda per fare capitelli e baxe da tre texte, di colonnelli da fare le scale.* « Et de' havere ducati LXXV d'oro per 25 capitelli et 25 base de preda viva lavorate ad divisa del nostro Signore ». Col 1430 e '31

(1) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Liber locationum datiorum et fideiussionum et obligationum camere*, 1423-1434, c. 65, v.

il Taiamonte non cessa di fornire macigno grezzo o lavorato. « Et de' avere el dicto adì XXIIIJ de zugno 1430 ducati LXXXX d' oro per una posta de arme de preda viva lavorada a le divise del Signore ciò è aquila, alicornio, vorbas, cimiero cum le sue cornixe ». Nell' estate del '30 si lavorava di già nelle sale superiori alla loggia.

Giovanni da Siena approvò tutte le stipulazioni segnate il giorno 18 febbraio del '30.

Altri documenti possediamo intorno la fortezza di Santa Agnese. Nell' ottobre del 1433 un Bartolommeo di Parolario, fornaciaio, avanzò istanza al Marchese per essere compensato dei danni sofferti da quando due sue casupole furono occupate pei lavori del nuovo castello. Giovanni da Siena confermò la supplica: « Bartholomio parolaro m' à apportado et hame aduto una soa domanda in la quale se contene de doe soe case poste in la contrada de San Climento apresso la fortezza de Sancta Agnese de le quale se ne occupò una per legname che se messe dentro, che era de la fortezza in l'anno 1429 del mese di magio per insino de l' anno 1433 cum legname, ecc. Anchora se ne occupò l'altra casa et foge messo molto legname dentro che era de la dicta fortezza, et occuparse per stalla per li cavalli del nostro Ill. Signore quando lui vegneva ad la dicta fortezza, et foe ocupata in l'anno 1431 per insino in l' anno 1433 » (1). Esaudita nel '34 l' istanza di Bartolommeo, ne fu presto *avanzata* un' altra di *Apparuta d'Orio Apparuti*, il quale chiedeva d'essere a sua volta compensato, perchè con la ròcca si era occupata l'area di certe sue case bruciate nel 1425 e se n' erano presi poi i materiali per usarli nella costruzione della ròcca stessa (2).

Dai documenti riassunti o prodotti sembra che Castel nuovo o di S. Agnese cominciato nel 1427 fosse compiuto nel 1433. Altre notizie tratte dai libri dell'Archivio di Stato

(1) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati*, 1434-35, c. 26.

(2) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro per lo officio de la Exactoria*, 1426-39, c. 111.

di Modena mostrano come nel 1435 fossero fatti nuovi lavori di rinforzo o d' ampliamento o di riparo alla ròcca. Nicolò III scriveva da Copparo a' suoi fattori (21 agosto): « M.° Zohanne da Siena nostro inzignero ce ha scripto una lettera.... Volemo che mandati per dicto M.° et che da quello pigliati informazione del modo se ha ad tenere in havere el palame del quale lui ce scrive, advisandone che nostra intentione è che subito *et visis presentibus* mettati tale ordine che per vui non resti che non fazamo fare quelli fondamenti se bisognano fare al presente che sono le acque piccole ». A margine è la postilla: « *Pro palis fundamentorum ad Castelnovum* » (1). Durante quei lavori si ampliarono anche le fosse, con nuovo danno del povero Bartolommeo di Parolario, di cui abbiamo or ora veduta un' istanza. Egli si lamenta che certa sua casa (una delle due già ricordate) *in contrata Sancti Clementis iuxta foveas Castrinovj* minacci ruina *propter cavamentum noviter factum de dictis foveis*. Bartolommeo di Bonsignore e Nicolò del Cossa stimarono detta casa e conclusero: « Se convene butare zoso perchè la è a pè de le dicte fosse da on lado dentro » (2).

Il castello di Sant' Agnese è distrutto da un pezzo. Smantellato nel 1562, ruinato quasi interamente pel grande terremoto del 1571, il duca Alfonso II ordinò all' Aleotti di demolirlo. Questi s' accinse all' opera nel 1580 e finì nel 1584. Della grande ròcca non si ha disegno o descrizione (3).

---

(1) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati*, 1434-35, c. 133.

(2) Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati*, 1436-38, c. 9.

(3) CAMPORI, *Architetti e ingegneri degli Estensi*, 25 - CITTADELLA, *Op. cit.*, I, 235, e II, 277. - Per non venir meno all' abitudine di scrivere inesattamente, il Cittadella una volta dice che il terremoto fu del 1570; l' altra, del 1571!

XI.

ULTIME NOTIZIE SU GIOVANNI DA SIENA - QUANDO MORÌ ?

Raccogliamo in queste ultime pagine i documenti che ci restano intorno all' architetto senese.

Abbiamo veduto quale pittura egli facesse delle sue condizioni economiche nel 1434. In quel medesimo anno, in omaggio al suo signore, egli regalò cento lire per la *fausta* occasione delle nozze di Leonello con Margherita figlia di Giovanni Francesco Gonzaga marchese di Mantova (1). Ma molto probabilmente il Senese fu così splendido dopo aver ritirate per suo salario trecentoquarantotto lire di marchesini. Nello stesso libro ov' è registrato il suo dono *nunziale,* e precisamente ventisei carte prima, leggiamo:

« *mccccxxxiiij. Introitus denariorum exactorum a certis comunitatibus pro salario magistri Iohannis de Senis Ingeniarij* ». E sotto è l'ordine od elenco dei comuni che contribuirono. Modena è segnata per 96 lire di marchesini; Reggio per 60; Bondeno, Finale, San Felice, Nonantola, Ari (?), Comacchio, Argenta e Filo per 24 ciascuno (2).

Nel 1435 dovette anche applicarsi a diversi lavori idraulici. Il primo d' agosto informò il Marchese di certi lavori da eseguirsi nel porto di Magnavacca e negli argini del Po. « *Facta longa disputatione hinc inde et argumentatione deliberaverunt quod portus Magnavache debeat astringi et ageres padiverj alzari et fortificari et maxime ex informatione facta a magistro Iohane de Senis ingeniero* » (3). Nel novembre dello stesso anno diede un parere, insieme ad altri delegati, per giudicare di alcune « diferentie *d'acqua* » su cui non giova fermarsi (4).

(1) Arch. di Stato in Modena. Camera marchionale. *Libro Intrata et spexa*, segnato 8, a c. 99. CAMPORI, *Architetti e Ingegneri degli Estensi*, 25.

(2) *Libro Intrata et spexa cit.*, c. 73. Un piccolo mandato di pagamento a Giovanni da Siena (22 aprile 1435) è nel *Registro dei Mandati*, 434-35, a c. 100.

(3) CITTADELLA, *Op. cit.*, 538.

(4) Arch. di Stato in Modena, Cancelleria ducale, *Carteggio e Documenti di Rettori*, V, un altro doc. per un parere di Giovanni sul condotto delle acque di Modena, in CAMPORI, *Op. cit*, 53.

In tanta abbondanza di documenti, nulla poi abbiamo trovato che confermi l' ipotesi del Rio (1), raccolta dal Cittadella (2), che, cioè, Giovanni fosse l' architetto della villa di *Belriguardo* a circa sette chilometri da Ferrara.

L' ultimo documento che riguardi a Giovanni *vivo* è del 23 luglio 1438. Consiste in un mandato di quattro ducati d'oro perchè si rechi ad Assisi a sciogliere un voto in nome di Margherita moglie di Leonello: « *Mandato Illu. domini nostri, domini Marchionis Estensis etc. vos domini .... factores generales ipsius dari faciatis Iohannj de Senis ducatos quatuor aurj, pro eundo Assisium pro quodam voto pro solvendo nomine Illu. domine domine Margarite Estensis. Franciscus de Libanorijs scripsit xxiij iulij 1438* » (3).

Tornò Giovanni da Assisi? Morì per malattia o per qualche disgrazia nel lungo viaggio, lunghissimo pei tempi e per lui vecchio? Ammalò poco dopo il suo ritorno presso gli Estensi? Chi lo sa? Certo egli non sopravvisse di molto al luglio del 1438. Tutt' al più possiamo pensare ch' ei finisse la vita intorno al 1440. Del seguente anno abbiamo un documento che ci prova ch' egli era già morto: « 1441. M. Carlo de' dare per cagione de la spesa che andò a colare el ramo che se zellò in lo fornello et fo miara L. 36. Et de' dare per lo callo del dicto ramo ad Libre 10 per centenaro de ramo monta Libre 300 de ramo. Se dicto ramo se zellò fo deffecto de li magistri che dormì la nocte apresso al fornello perchè de dicta spesalo Ill. nostro Sign. non de' pagare niente. Et de' dare per la spesa di decto ramo che se messe ad collare al fornello che fe' fare *M. Zohanne da Siena* et volse che se colasse ad suo modo . non se posse colare . et poi se rope el fornello . et butò el ramo per casa e per la forma che se guastò soto terra .... L. 60. Et de' dare per lo callo de dicto ramo a libre 10 per cento del ramo che vene ll. 270. M.° piero

(1) A. F. Rio, *De l' art chrètien*, Parigi 1861, vol. III, p. 402.

(2) *Op. cit.*, I, 350.

(3) Arch. di Stato in Modena, Camera marchionale, *Registro di Mandati*, 1436-38, a c. 219.

non doveva fare ad senno de m. Zohanne da Siena *perchè dicto M. Zohanne non se intendeva de questo mestiero,* et chi ha facto il danno pagi le spese et perciò lo Illu. nostre Signore non de' pagare niente, etc. » (1). La testimonianza di Leonello che Giovanni non s' intendesse di far bombarde, avrebbe bisogno di conferma, prima di tutto, perchè, come ci dice lo stesso documento, non fu lui che condusse a fine la fusione; in secondo luogo, perchè abbiamo veduto ch' egli avea fatte (e con buon esito) altre bombarde pel Comune di Bologna sino dagli anni 1400 e 1401. Comunque sia, è chiaro che le parole del documento « *non se intendeva* » dimostrano che l'ingegnere senese era morto. In un' altra scrittura, di poco posteriore, del primo febbraio 1442 è scritto: « Quondam m. Iohannes de Senis » (2). Inutile, dunque, seguire più il Campori in quelle sue congetture dove s' affatica a provare che un Giovanni da Siena *ufficiale sopra le stalle* nel 1450 e un Giovanni da Siena *marangone* nel 1451 dovevano essere altre persone dal nostro architetto! Egli era certo morto da un buon decennio!

Firenze CORRADO RICCI

(1) Arch. di Stato in Modena, Camera marchionale, *Registro di Mandati*, 1441-42, c. 31.

(2) Arch. di Stato in Modena, Camera marchionale, *Registro di Mandati*, 1441-42, c. 172.

IL PALAZZO DEL COMUNE DI SIENA

Notizie storiche

I.

Il palazzo pubblico di Siena, edifizio insigne di stile gotico, è, fra i monumenti civili della città, il più caratteristico dell'architettura senese del Medio Evo, ed il più grandioso dei palazzi gotici della Toscana, del quale accrescono la magnificenza le molte e pregiate opere pittoriche ed ornamentali che l'arte vi profuse in ogni tempo pel corso di oltre sei secoli.



Fot. Falb

Di questo superbo palagio che porta impressi nelle vetuste sue mura, con lo splendore dell'arte, tanti ricordi municipali

e patriottici, non abbiamo ancora una storia che ci narri le vicende di esso ed illustri compiutamente i suoi tesori artistici nei quali pur si riflette non piccola parte della vita civile e politica del popolo senese. Contributo non inutile a una tale storia potran forse riuscire queste notizie che ho raccolto sulla origine e sulla costruzione del grande edifizio (1).

Sorge esso isolato a forma di fortilizio nella parte più bassa della celebre piazza del Campo, oggi Vittorio Emanuele, formando colla sua fronte come il fondo scenico, severo e pittoresco, di quel vasto anfiteatro ammirabile per la sua figura singolare di una conchiglia concava e per i sontuosi edifizi che gli fanno corona. A destra e a sinistra lo fiancheggiano due scoscese vie, dette anticamente, l'una di Malcucinato, oggi di Salicotto, l' altra di Malborghetto, oggi Giovanni Duprè, le quali lo separano dagli altri edifizi circostanti alla piazza: dietro di esso si stende la piazza del Mercato Vecchio, l' antico Foro Boario, sulla quale, essendo molto più bassa di quella del Campo, si aprono i magazzini sotterranei del palazzo, dov' erano in antico la dogana del sale e la zecca e più tardi le officine in cui si fondevano le artiglierie.

La prima origine di questo palazzo deve riportarsi all' anno 1194 quando, secondo una tradizione riferita dagli storici senesi, furono eseguiti i primi lavori per dare forma più regolare alla piazza, che poi si disse del Campo, sulla quale il palazzo doveva essere più tardi edificato. Quale fosse lo stato di questa celebre piazza in quei tempi lontani, non è possibile determinare. I documenti ricordano due piazze confinanti fra loro; l'una detta il *Campo di S. Paolo, o dietro S. Paolo,* (2) dal nome d' un' antica chiesa, situata presso quel

(1) Debbo ringraziare l' egregio amico comm. A. Lisini degli aiuti cortesemente prestatimi nel raccogliere queste notizie.

(2) La più antica memoria del Campo di S. Paolo trovasi in un atto dell' 11 marzo 1168 (stile comune 1169), col quale Abramo, Isac e Iacopo d' Uguccione e Bigotto e Orlando d' Antolino vendono ai

punto d' incontro delle tre principali vie della città, denominato la *Croce del Travaglio* (1); l' altra detta *Campus Fori.* La prima dovea occupare la parte superiore dell' attuale piazza e distendersi nelle vie dette oggi Ricasoli e Rinaldini; l' altra, la parte più bassa della piazza medesima. Il *Campus Fori* era separato da quello di S. Paolo forse da qualche edifizio, ma anche da sollevamenti del suolo che nei primi del secolo XIII andavano spianandosi (2), e così formavasi una sola grande piazza che seguitò a chiamarsi il *Campo* o *Campus Fori.* Pare che nel Campo di S. Paolo si tenesse il mercato del grano e vi si adunasse talvolta il popolo a parlamento (3), ma il Campus Fori fu sin dall' antico il luogo del mercato cittadino.

Consoli e Provveditori del Comune *terram quam habemus a via in viso de Campo Sancti Pauli, qua itur in vallem Muntonis pro viginti librarum pretio* (R. Archivio di Stato, Caleffo vecchio, c. 26). Per non fare inutili ripetizioni avverto che i documenti citati in nota, se non hanno altra indicazione, sono tutti del R. Archivio senese di Stato.

(1) In una provvisione del 31 gennaio 1447 (stile com. 1448) si ordina la ricostruzione, presso la loggia di Mercanzia, della chiesa di S. Paolo, *universal doctore de la Fede cristiana; de lo quale, per lo guastamento se fece de la Chiesa sua da la Croce al Travaglio, si può dire che quasi nulla, o pochissima memoria ne sia rimasa in Siena.* (Milanesi, *Documenti per la storia dell' Arte senese,* Siena, Porri 1854-56, II, 247).

(2) Infatti nel dicembre 1226 si pagano *XVII sol. et iij den. Berardego vinaiuolo pro operibus manualium .... quando laboraverunt in Campum post sanctum Paulum, aplanando Campum, secundum formam Constituti.* (Biccherna, ad annum vol. I, c. 37 v.); nel 1229 si pagano altri *XXX sol. Laurentio Pellipario pro se et Bandino zoppo et Russo Bandini, pro suo feudo, quia fecerunt explanari poggiarellos, secundum formam Constituti* (Ivi, vol. 2, c. 58, r.); e nel 1231 si pagano *vj sol. Bonalbergho de Burnecto custodi Campi post sanctum Paulum, quos solvit pro actatura Campi, et recepit pro eo Crescentius farsettarius* (Ivi, vol. 5, c. 57 v.).

(3) Si trova infatti che nel 1226 si pagano *ij sol. Paliaio et Parabuoi balitoribus, quando steterunt una die ad vendendum frumentum Comunis in Campo post sanctum Paulum, pro suo remuneramento* (Biccherna, ad ann., vol. I, c. 18 v.); e nel 1229 si pagano pure *ij.*

È infatti ragionevole congettura, suffragata dalla tradizione, che il Campo fosse il Foro della Colonia senese nell' età romana (1), del quale, nel secolo XII, serbava forse ancora la forma. Stendevasi il Campo da occidente ad oriente, tra la costa di porta Salaria, oggi Costarella dei Barbieri (2), e la contrada di Porione, come si chiamò per lungo tempo la via oggi detta di S. Martino, perchè la parte della piazza adiacente ad essa era quasi un emporio, per le molte botteghe che vi si tenevano delle cose da mangiare. A piè del Campo, verso mezzogiorno, aprivasi, fra due opposti declivi, una valle che metteva ad altra piazza inferiore, limitata dalle vicine mura di Val di Montone, le quali cingevano da quella parte la città. Il nome di *Forum boarium* dato a questa piazza nelle antiche scritture fa supporre che vi si tenessero nei tempi romani e nell' alto Medio Evo le fiere del bestiame: più tardi si disse, e si dice ancora, il *Mercato Vecchio* e ai tempi nostri fu ridotta a mercato delle vettovaglie dopo che questo cessò di tenersi sulla piazza del Campo.

---

sol. Percivello pro vectura duorum equorum quos equitaverunt trombatores ad parlamentum factum in campo S. Pauli de mense ianuari. (Ivi, vol. III, c. 24 r.).

(1) V. Pietro Rossi, *Siena colonia romana*, Siena 1897, p. 45 e seg.

(2) Di fatti nel dicembre del 1226 si pagano *xvii sol. den. Berardego vinaiuolo, pro operibus manualium, qui laboraverunt ad portam Salariam et aptaverunt ibi, ne aqua iret in Campum* ecc. (Biccherna, *ad ann.*, Vol. I, c. 37 v.). Dalla porta Salaria, situata nel punto occidentale della città, scendevasi nel Campo per una strada, come risulta da quest' altra nota di pagamento del dicembre 1229: *Item xv sol. et iiij den. Arrigo tentori, pro se et Ildibrandino Amirate, positis super custodiendo Campum fori, pro suo feudo et pro expensis quas fecit pro actanda via a porta Salaria.* (Ivi, *ad ann.*, vol. II, c. 59 r.). È probabile che questa strada fosse un marciapiede lastricato che attraversasse il Campo per tutta la sua lunghezza, seguendo forse la linea del *decumano* che divideva in mezzo l'antico Foro. Si ha infatti ricordo d'un marciapiede *(pedivia)* esistente sulla piazza, al cui mantenimento era preposto un operaio, come appare da una nota della Biccherna dell' anno 1274 riferita più sotto.

Sappiamo da un atto del 14 dicembre 1193 (1) che i Consoli della Repubblica comprarono da un tal Sisto di Ballione, per il prezzo di 160 lire, una casa con una piazza posta in *pede Campi Fori,* e confinata anteriormente dal Campo, e da un lato, da altra casa di proprietà del Comune. Ora, secondo la tradizione riferita dagli storici senesi, fu nel 1194 innalzata a piè del Campo una solida muraglia per sostenere una gran quantità di terra trasportata con molta fatica su di esso per innalzare la valle tra il poggio a ponente, su cui si stende il Terzo di Città, e quello a levante dov'è il Terzo di S. Martino, e dare al Campo una forma più regolare: sopra questa muraglia fu quindi fabbricato un edificio (2) per il quale il Campo rimase separato dall'inferiore piazza detta il Foro Boario. Quell'edifizio, nel quale verisimilmente debbono essere state incorporate la casa di Sisto di Ballione e l'altra che il Comune vi aveva a confine, fu il primitivo palazzo della Repubblica, al quale furono fatti nuovi riattamenti ed aggiunte tra il 1250 e il 1274, come appare dai libri della Biccherna (3). Qual fosse la mole di quest'edifizio non possiamo determinare, mancandoci le memorie, ma non vi è dubbio che esso formò la parte di mezzo del futuro palazzo, nè dovette innalzarsi sulla piazza del Campo molto sopra il primo piano da terra. In quest'edifizio ebbero stanza da prima la Dogana del sale e dell'olio ed i Signori della Zecca, detti del Bolgano, onde esso è appellato nelle scritture del sec. XIII la Dogana (4),

(1) Caleffo vecchio c. 26.

(2) MALAVOLTI, *Storia di Siena,* I, 38. TOMMASI, *Storia di Siena,* p. 173. GIGLI, *Diario Senese,* II, 187.

(3) 1250. *It. 44 sol. Griffolo castaldo pro arrecatura calcine ab opere sce. Marie in palatium.*

1257. *It. cc. lib. Henrigo domini Orlandi Gregorii recipienti a Comune ad faciendum palatium Comunis apud Doganam.*

1257. *It. xx. lib. Armino mantellato operaio palatii et pedivie Campi Fori ad facendum dictum opus.*

(Biccherna, *ad ann.*).

(4) La fondazione di questo palazzo per la Dogana è pure ricordata nelle « Cronache Senesi » che vanno sotto il nome degli Aldo-

oppure il Bolgano ed anche palazzo del Comune: più tardi venne anche detto volgarmente la montagna nera, forse dal colore grigio delle pietre ond' era rivestito.

II.

È certo però che in questo edifizio non tennero ufficio i Consoli del Comune, i quali continuarono a risiedere nella curia di S. Pellegrino, e, per molto tempo, nemmeno il Potestà succeduto ai Consoli nel supremo potere della Repubblica, nè vi si congregò il Consiglio generale. La Repubblica non ebbe per lungo tempo un vero e proprio palazzo per residenza dei suoi magistrati e delle sue assemblee. Il Consiglio generale, detto della Campana perchè si raccoglieva al suono della campana maggiore del Comune, teneva nei primi tempi, secondo il costume degli altri Comuni, le sue adunanze nelle chiese. Nel secolo XIII furono destinate ad accogliere queste popolari assemblee la chiesa di S. Vigilio e quella di S. Cristofano, nella quale il Consiglio continuò a congregarsi fino al 1271; ma nella ruina delle prossime case dei Salvani, fatta in quest' anno dai Guelfi ritornati in patria, avendo sofferto gravi danni anche la chiesa, il Consiglio dovette adunarsi nel 1272 nel palazzo degli Ugurgieri, situato sul Campo, poi, dal 1276 al 1281, in quello degli Alessi, e finalmente, dal 27 maggio 1282, adunossi per breve tempo nelle case dei Tolomei, nella via di Galgaria (1). In casi straordinari, come nell' occasione di solenni giuramenti, il popolo si riuniva nella piazza del Campo: è fra gli altri memorabile il gran parlamento quivi tenuto dinanzi al carroccio, il dì 8 settembre 1260, quattro giorni dopo la vittoria di Montaperti, per ricevere il giuramento di sottomissione alla Repubblica della città di Montalcino.

---

brandini, in cui si legge: *Anno 1194 si fè la Dogana delle Kabelle e l' uffitio da tenere ragione a' mercanti.* (BIBLIOTECA COMUNALE, Cod. A. III, 25, c. 20 v.).

(1) Via di Galgaria chiamavasi quel tratto della Via Umberto I, che dalla Costarella dei Barbieri giunge al vicolo di Mactasalaia.

Nella detta chiesa di S. Cristofano solea tenere le sue riunioni il Magistrato dei Ventiquattro, e poi quello dei Trentasei, che gli successe nel governo della città. Palazzi e torri di nobili famiglie furono, durante il secolo XIII e parte del XIV, tenute a pigione dalla Repubblica per sede dei suoi ufficiali e per altri pubblici servizi. Nella torre dell' Orsa (1), posseduta dai Gallerani, famiglia dell' ordine dei Grandi, era fin dal 1244 una prigione pei malefizi, al cui uso fu poi destinata la torre dei Caponsacchi, consorti dei Saracini, e poi quella dei Maconi, finchè una prigione fu aperta nelle stanze inferiori del ricordato palazzo degli Alessi, che fu poi dei Cerretani, edifizio grandioso situato sulla piazza del Campo tra il vicolo di Mactasalaia e la Costarella dei Barbieri. In questo palazzo era pure la Camera o armeria del Comune, e vi tennero per qualche tempo la loro residenza il Potestà e più tardi il Capitano del popolo. Nella detta torre dell' Orsa si tenevano pure le campane del pubblico, che poi furono poste in quella dei Mignanelli, dove stettero più d' un secolo, d' onde furono tolte nel 1344 e collocate nella torre dei Tolomei, e di qui finalmente trasportate nella torre detta del Mangia del palazzo del Comune, dopo che fu finita di fabbricare. Nel palazzo Guastelloni presso la via di Porione tennero dal 1282 il loro ufficio i Signori Quindici, succeduti nel governo ai Trentasei, e di qui passarono nel 1286 nelle case dei Saracini situate sul Campo a sinistra del palazzo della Dogana presso la via di Malborghetto, nelle quali tenne pure le sue adunanze ed ebbe alloggio il Magistrato dei Nove, succeduto a quello dei Quindici, e vi aveano stanza i berrovieri. La Repubblica teneva pure a pigione, fino dal 1278, una casa degli Arzocchi, detta di messer Nigi, situata anche essa sul Campo, verso la via di Malcucinato, a destra del

(1) La torre dell' Orsa, come le altre torri qui ricordate erano tutte in vicinanza della piazza del Campo. Sulle torri che furono in Siena nel Medio Evo, alcune delle quali rimangono ancora, quantunque diroccate e sbassate, è da vedersi un' interessante Memoria dell' erudito Giov. Antonio Pecci, pubblicata dal sig. F. Bandini Piccolomini nella *Miscellanea Storica Senese*, anno II, (1894) p. 17.

palazzo della Dogana. In questa casa andò ad abitare verso il 1284 il Potestà, al quale fu pure assegnata, non essendo quella sufficiente, una parte del detto palazzo della Dogana, ossia del Comune (1). Nel qual palazzo dovette pure adattarsi una sala per congregarvi il Consiglio della Campana, il quale dopo aver peregrinato per alcuni anni di casa in casa, sappiamo che cominciò a tenere le sue adunanze nel palazzo il 20 maggio del detto anno 1284. Nella sala in cui adunavasi il Consiglio maestro Mino dipingeva nel 1289 una Madonna con vari santi (2), e nel 1291 Diotisalvi pittore eseguì sotto la pittura un' iscrizione a lettere d' oro (3), ma l' una e l' altra andarono perdute nei riattamenti del palazzo, che cambiarono affatto la primitiva sua forma (4).

III.

Ma essendo la città cresciuta di popolo e di ricchezze, nacque nei Senesi il pensiero d' innalzare un palagio ampio e magnifico, in cui il governo della Repubblica potesse avere degna ed onorata sede. Questo pensiero s' andò maturando, mentre compievasi un' importante evoluzione nello stato po-

---

(1) *El conte Ghinolfo da Romena potestà tornò a stare nel palazzo della dogana, in sul Campo, del Comune; e fu il primo che vi stesse.* (Cronache Senesi all' anno 1284, in MURATORI, *Rer. Ital. Script.*, XV).

(2) 1289 agosto 12. *It. xviii lib. dicta die mgro. Mino pictori suo salario quia depinsit Virginem Mariam et alios sanctos in palatio Comunis in Consilio pro complemento xxii lib. quas debebat habere pro dicto opere* (Biccherna, *ad ann.*).

It. v lib. fr. Compangnio de heremitanis de sancto Agustino pro expensis quas fecit fieri pro picturis in Consilio Virginis Marie (Biccherna, *ad ann.*).

(3) 1291 giugno 17. *It. xx sol. dicta die Dietisalvi pictori qui pinxit, de litteris aureis ante Maiestatem sancte Marie in palatio Comunis* (Biccherna, *ad ann.*, c. 83).

(4) Si è creduto comunemente che in questo tempo il Consiglio si adunasse nella grande sala delle Balestre detta del Mappamondo, e che in essa appunto m. Mino dipingesse nel 1289 la sua figura della Vergine con vari Santi, ma è un errore, poichè quella sala allora non esisteva.

litico della città. Nell' anno 1240 erasi riformato il reggimento del Comune colla istituzione del Magistrato dei Ventiquattro: con questa riforma il popolo aveva ottenuto una parte più larga nel governo rimasto fino allora quasi intieramente nelle mani dei Nobili Grandi. Sotto il governo dei Ventiquattro, Siena devota all' Impero, potè difendere la propria indipendenza contro la parte guelfa, risorta a maggior furore in Toscana dopo la morte di Federico II, e riportare, coll' aiuto del re Manfredi, la memorabile vittoria di Montaperti. Ma le industrie fiorenti e gli estesi commerci avevano di molto accresciuto, insieme col benessere pubblico, l'ardire del popolo. Contro l' antica aristocrazia che vantava, insieme colle ricchezze, la nobiltà dei natali, lottava una borghesia non meno potente e doviziosa ed emula di quella nelle ardite imprese mercantili, la quale agognava di strappare all' odiata classe dei Nobili Grandi quel primato che ancor teneva nel governo della città.

La morte del re Manfredi e la conquista Angioina dei regni di Puglia e di Sicilia produssero grande costernazione in Siena, e nuovi semi di discordie gettarono fra i cittadini. Poichè alle antiche gelosie di primato si aggiunsero le tendenze guelfe del popolo e le minacce dei Guelfi fuorusciti i quali assaltavano le terre del contado; quindi feroci violenze del governo contro il popolo, le quali destarono le ire del papa Clemente IV che fulminò la scomunica contro la città. Perciò la Repubblica per placare il pontefice ed abbonire il popolo, dovette venire a patti con questo e far pace coi guelfi fuorusciti (1). Siena tuttavia si mantiene ghibellina, e

(1) L' atto di concordia è del 13 maggio 1267. In questo documento sembra ravvisarsi la prima manifestazione della forma democratica della Repubblica senese. Ma gli ordinamenti in esso convenuti non furono eseguiti, e solo furono promessi per appagare il papa, che conosciute le mene dei Senesi per la venuta di Corradino, chiedeva imperiosamente la riconciliazione coi fuorusciti. Ma alla notizia dello arrivo di Corradino in Italia, si cacciarono di nuovo non solo gli antichi fuorusciti guelfi, ma altri di sentimenti moderati, e dalla fazione di Provenzano Salvani fu espulso il Potestà Gherardo Lambertazzi e si confiscarono i beni di tutti i fuorusciti.

la vediamo accogliere festante entro le sue mura il giovinetto Corradino, venuto in Italia per riconquistare il regno dei padri suoi. Ma la rotta di Tagliacozzo, e la misera fine di quell' ultimo e generoso rampollo di Casa Sveva, troncarono le speranze dei Ghibellini. E la nostra città fu la prima a risentire gli effetti di quella ruina; poichè Provenzano Salvani, andato con valorosa schiera di senesi e d' alemanni sotto Colle per ritoglierla ai Guelfi, fu vinto, con grande strage dei suoi, nel 1269, dalle milizie di Carlo d' Angiò e dei fiorentini, e, per mano d' un guelfo fuoruscito, proditoriamente ucciso. Egli era il più grande e autorevole cittadino di Siena, e l'anima del governo dei Ventiquattro: colla morte sua la Nobiltà e la parte ghibellina perdevano il loro più forte campione. Dopo l' eccidio di Colle i guelfi fuorusciti rientrarono in città, i ghibellini furono oppressi, e le case dei Salvani a furia di popolo abbattute: nel 1270 cadeva il governo dei Ventiquattro, e in luogo di essi veniva eletto un nuovo magistrato detto dei Trentasei, misto di nobili e di popolani, ma con prevalenza di questi, e tutti guelfi.

I Nobili Grandi per non perdere del tutto ogni potere avevano dovuto acconciarsi a questo mutamento guelfo, ma in fatto i più di loro seguivano la parte ghibellina, e per la smania di primeggiare nella Repubblica, turbavano cogl' intrighi e le violenze la quiete interna ed esterna. Questa condotta dei Nobili accese vie più contro di loro gli animi del popolo e ne accelerò il completo trionfo. Sette anni dopo l'istituzione dei Trentasei, i Grandi furono in perpetuo esclusi dalla suprema Magistratura ed il Comune riformavasi completamente a popolo. Nel Consiglio generale della Campana, il 28 maggio 1277, veniva proposto e vinto che i Trentasei dovevano essere *de bonis et legalibus mercatoribus et amatoribus partis guelfe,* e che tra loro non potesse esservi *aliquis de Casatis* (1), cioè dei Nobili. Con questa riforma il governo della Repubblica passava dunque nella doviziosa borghesia mercantile. Altre riforme seguivano nei successivi anni intese a

(1) Consiglio generale della Campana, *Deliberaz. ad ann.*

dare stabile assetto al nuovo governo. Così nel 1282 si abolivano i Trentasei, e, confermata la legge d' esclusione dei Nobili, s' istituiva un nuovo Magistrato di Quindici che verso la fine del 1287 furono ridotti a Nove. E questo Magistrato dei Nove, da cui poi trasse nome l' ordine di cittadini del ceto medio, resse la Repubblica fin' oltre la metà del secolo XIV.

Coll' istituzione del governo dei Nove comincia per Siena un periodo nuovo di floridezza, il maggiore di tutta la sua storia. La città, forte all' interno, potè allargare di molto il suo dominio, costringendo colle armi e coi trattati le terre del contado a sottomettersi alla sua signoria, ed obbligando i grandi feudatari a cedere i loro castelli ed a riconoscersi sudditi senesi. Sotto la savia amministrazione dei Nove si migliorarono gli ordini interni, prosperarono le industrie, si allargarono i commerci, che accrebbero grandemente la ricchezza pubblica e privata. Delle accumulate ricchezze si valsero i senesi per provvedere la città d' importanti opere pubbliche, per abbellirla d' insigni palagi, fra i quali quello del Comune, mentre continuavano con grande dispendio la fabbrica del Duomo: le arti secondate dal favore popolare vennero in grandissima fiora, onde non è da credersi l' abbondanza dei pittori, degli scultori, degli orafi e d'ogni altra maniera d' artefici, che col principiare del secolo XIV ebbe la nostra città, molti dei quali onorarono anche fuori della patria le arti nostre (1).

IV.

Mentre andavasi affermando il governo della borghesia, nacque dunque spontaneo il desiderio di provvedere la città d' un pubblico palazzo per sede della Signoria, il quale fosse degno della magnificenza del popolo senese e baluardo di difesa contro i Nobili. La proposta della costruzione di questo palazzo trovasi la prima volta presentata al Consiglio gene-

(1) V. Milanesi G. *Sulla storia dell' arte toscana*, Siena 1873. p. 18.

rale della Campana il 3 gennaio 1281, (stile comune 1282) (1), ed è concepita in questa forma: *quomodo habeatur palatium pro Comuni senensi, et in quo loco morentur dominus Potestas et omnes officiales Comunis sen., quod sit et esse debeat proprium Comunis.* La proposta era stata presentata in una precedente adunanza, ma non essendovi stato accordo nel Consiglio, il Potestà aveva ordinato di soprassedere: ora il Potestà la presentava di nuovo d' accordo col Camarlingo e coi Quattro Provveditori della Biccherna, ed invitava il Consiglio a deliberare *quidquid sit utilius pro Comuni, et si vultis quod dictum palatium habeatur vel fiat, quod proprium sit Comunis.* Ed il Consiglio affidava ai signori Quindici il mandato di stabilire *unde et quomodo potest haberi pecuniam pro ipso habendo palatio et faciendo, et quomodo potest haberi et fieri, et sicut eis videbitur, fiat* (2). Il 21 dicembre 1282 era convocato una seconda volta dal nuovo Potestà, conte Guido da Romena, per provvedere *quomodo habeatur palatium pro Comuni senensi:* trattavasi di scegliere il luogo su cui il palazzo avrebbe dovuto sorgere, su di che eravi dissenso fra i cittadini. Lunga ed animata fu la discussione: alcuno voleva che si sospendesse qualunque decisione, e che si rimettesse ai Signori Quindici di stabilire se il palazzo doveva farsi subito, o in altro tempo, ma i più volevano la immediata costruzione; e circa al luogo più acconcio, alcuno proponeva che il nuovo palazzo dovesse sorgere sulla via presso il Travaglio, *super stratam in contrata de latere al travallelio, quod est locus comunis;* altri volevano che in nessun modo si facesse presso la Dogana del Comune, ma in altro *loco comuni.* Finalmente il Consiglio, accogliendo la proposta d' Orlando Orlandini notaio, stabiliva concordemente che il Potestà e i Signori Quindici eleggessero una Commissione di buoni e savi uomini, quattro per ogni Terzo, *qui bene et diligenter debeant*

(1) È noto che l' anno nella Repubblica senese cominciava *ab incarnatione*, cioè il 25 di marzo: quest' uso continuò anche sotto il principato Mediceo.

(2) Consiglio della Campana, *Deliberaz. ad ann.* vol. 24, c. 12.

invenire et ordinare locum et modum et formam, quomodo et qualiter palatium pro Comuni habeatur et fiat melius et utilius, et pro minoribus expensis (1). Si dava tempo fino al dì 8 dell' entrante gennaio a questi buoni e savi uomini per compiere il proprio mandato, ordinandosi che dentro questo termine il Consiglio fosse di nuovo convocato per votare le loro proposte.

Ma queste deliberazioni non ebbero per allora nessun effetto, nè del nuovo palazzo si trova più fatta menzione nei documenti pubblici fino all' anno 1288. Forse il disaccordo dei cittadini sulla scelta del luogo su cui dovesse il palazzo essere costruito, o piuttosto le difficoltà di provvedere all' ingente spesa di quest' opera, debbono avere indotto a sospendere per allora qualunque decisione.

Finalmente il 12 gennaio 1287 (stile comune 1288), adunatisi i Signori Nove, i quattro Provveditori della Biccherna, i Consoli dei Militi e i Consoli dei Mercanti, colla presenza del Potestà, conte Guido Salvatico, dando esecuzione a quanto era stato già deliberato dal Consiglio della Campana il 15 dicembre precedente (2), ordinavano solennemente, *Christi nomine invocato, quod palatium in quo nunc moratur dominus comes predictus sen. Potestas, quod dici consuevit Bulganum, sit et esse debeat proprium et perpetuale palatium Comunis sen., in quo morari debeant potestates et dominationes que pro tempore erunt in civitate sen.* Deliberavano quindi che si comprassero tutte le case esistenti presso il detto palazzo, a lato alla via che conduceva alla chiesa di S. Salvadore, le quali dovevano essere riattate ed unite a quello così da formare un solo e nuovo palazzo (3).

Gli storici senesi, fondandosi su questa deliberazione, affermano che dal detto anno 1288 si cominciarono i lavori per l' edificazione del palazzo pubblico, ma credo che siano

(1) Consiglio detto, Vol. 27, c. 6-7.

(2) Questa deliberazione del 15 dicembre 1287 non trovasi registrata negli atti del Consiglio.

(3) Consiglio d. Deliberaz. vol. 35, c. 25.

in errore. Il palazzo del Bolgano o della Dogana fu infatti da questo tempo dichiarato ufficialmente come proprio del Comune, e destinato ad essere ingrandito e trasformato per divenire la sede del Governo, ma non risulta che si pagasse allora alcuna somma per l'acquisto delle case da incorporarsi nel nuovo edifizio, nè per opere di costruzione. Fu nel 1293 che i Signori Nove intendendo a diminuire le spese delle pigioni (1), e il denaro del Comune *in utilitate et honore Comunis ejusdem convertere,* proposero, il 4 dicembre, al Consiglio generale della Campana, la compra delle case di Bartolomeo Saracini e di Tuccio d' Alessio per il prezzo di tremilaseicento lire di denari senesi, secondo la stima fattane da molti perspicaci e prudenti maestri di pietra e di legname: la proposta di tale compra mandata a partito, veniva approvata con 103 voti, nonostante 64 contrari (2), ed in altra adunanza del dì 20 dello stesso mese il Consiglio approvava con 185 voti, nonostante 49 contrari la spesa occorrente (3); onde nei successivi giorni 21 e 22 dicembre venivano conclusi i contratti di compra (4). Queste case di Bartolomeo Saracini e di Tuccio d' Alessio, fino allora tenute a pigione della Repubblica per residenza dei Signori Nove, erano situate nel popolo di S. Paolo, e confinate anteriormente dalla piazza del Campo, ai lati, dal palazzo del Comune e dalla contrada di Malborghetto (oggi via Giovanni Duprè), che dalla piazza conduceva alla chiesa di S. Salvadore, e posteriormente dalla via di Val di Montone per la quale si andava alla chiesa di S. Luca. Altre case in prossimità del palazzo acquistava poco appresso la Repubblica: con atto del dì 8 marzo del detto anno 1293 (stile comune 1294) comprava da messer Nigi e Vieri degli Arzocchi e da Cecco e Vieruccio figli di esso Nigi, per il

(1) Risulta dai registri della Biccherna che la Repubblica pagava per pigione di case private tenute in affitto lire 270 e 5 soldi ogni sei mesi, somma per quei tempi molto considerevole (Biccherna, ann. 1289. Vol. 60, c. 117).

(2) Consiglio detto, vol. 46, c. 83.

(3) Ivi, c. 91.

(4) Sono registrati nel Caleffo vecchio a c. 642 e 646.

prezzo di 4600 lire, il palazzo da loro posseduto presso il Campo, tra la chiesa di S. Paolo e quella di S. Pietro alle Scale (1), sulla via che conduceva alla chiesa di S. Luca, due case ed una piazza presso la via di Malcucinato ed altre minori case e piazze che gli Arzocchi possedevano dietro il palazzo del Comune.

Anche queste case degli Arzocchi erano in quel tempo tenute a pigione dal Comune, e vi abitava la famiglia del Potestà (2) al quale, come sappiamo, fino dal 1284 era stato assegnato per residenza anche il palazzo della Dogana. Un capitolo dello Statuto disponeva infatti che il Potestà non potesse avere per abitazione sua, dei suoi giudici e dei suoi familiari altro che il palazzo della Dogana, ossia del Comune, e le dette case degli Arzocchi. Ma, considerato che il numero dei giudici dipendenti dal Potestà, che prima erano cinque, erano cresciuti fino a sette, e dovendo, a forma dello Statuto,

---

(1) L' atto di vendita, riportato nel Caleffo vecchio a c. 614, dice che questo palazzo degli Arzocchi era situato *juxta Campum Fori in populo sancti Pauli, vel sancti Petri scalarum* per significare che trovavasi in mezzo alle due parrocchie di S. Paolo e di S. Pietro. Sappiamo infatti che la chiesa di S. Paolo era presso l'attuale vicolo omonimo a destra della loggia del Casino degli Uniti; quella di S. Pietro alle Scale, detta volgarmente S. Pietro Buio, una delle più antiche chiese di Siena, era in via dei Banchi, oggi Ricasoli, all' angolo della via di Calzoleria: pare che in questo tempo la piazza del Campo si stendesse fino alla detta chiesa, cui doveva accedersi per una scalinata. Dicesi che la chiesa di S. Pietro in Banchi o S. Pietro Buio fosse in origine un tempio pagano dedicato a Giove e consacrato al culto cristiano nel quinto secolo. Questa chiesa soppressa nel 1786, e venduta ai Sansedoni, fu demolita nella prima metà del sec. XIX.

(2) Di fatti poco dopo l' acquisto di queste case, cioè nell' aprile 1294, si paga ai venditori un residuo di pigione: *It. xxvii lib. ij sol. vj den. dno. Nigio et Verio dni. luncte pro pensione eorum domorum quas tenet Potestas et sua familia, scilicet pro domo magna que est retro palatium, et pro pensione palatii quod est ante Campum fori, unius cellarii quod est subtus dictum palatium.* (Biccherna *ad ann.*). Si trovano pure registrati al 27 marzo e nell' aprile del detto anno alcuni pagamenti a maestro Guccio Orlandi per restauri di queste case degli Arzocchi (Ivi).

i giudici forestieri al servizio del Comune essere da questo provvisti d'alloggio senza masserizia; il Consiglio della Campana approvava il 12 febbraio 1294 (stile comune 1295) che si prendessero a pigione i piani superiori d'una casa di Vieri Ulivieri e di Tura di Ciampolo, posta nella contrada di Malcucinato, per dimora della famiglia del Potestà [1]. Nel 1294, con atto del 13 settembre, acquistavasi anche, per il prezzo di 80 lire, da Basinio del fu Azzolino un edifizio posto nel popolo di S. Salvadore, dietro al palazzo del Comune, confinato da una piazza, dalla Casa della Misericordia e dalle mura antiche della città [2]. Questi edifizi acquistati dal Comune venivano fin d' allora decorati con alcuni ornamenti pittorici. Così nel 5 aprile 1294 si paga certa somma a maestro Iacopo per una pittura da lui fatta nel palazzo che fu già di messer Nigi Arzocchi [3]; nel 1295 si trovano registrati più pagamenti a Guido pittore per aver eseguito nella casa dei Nove, già dei Saracini, una nostra Donna con 102 lettere d'oro e le figure di S. Pietro e S. Paolo [4], e nel 1296 si pagano 6 lire a Bindo di Diotisalvi per aver dipinto nella detta casa la figura d' un S. Cristofano [5].

Intanto la Repubblica provvedeva al riattamento degli edifizi acquistati ed alla costruzione del nuovo palazzo. Con una disposizione del maggio 1297, riferita nello Statuto, si stabiliva che, *pro honore Comunis senensis et pulchritudine civitatis,* si spendesse dai Provveditori della Biccherna fino alla somma di 2000 lire ogni sei mesi *in constructione, hedificatione et reparatione domorum et palatii Comunis senensis,*

[1] Consiglio della Campana, *ad ann.*, vol. 47, c. 60.

[2] Caleffo vecchio, c. 654.

[3] 1294 apr. 5. *It. v lib. viij sol. vi den. Iacobo pictori pro pictura palatii Comunis quod fuit domini Nigii, computatis aliis expensis prodicto opere* (Biccherna, *ad an.*).

[4] Si pagarono in tutto a m.° Guido 41 lira e 10 soldi nei mesi di luglio, ottobre e novembre 1295 (Ivi, *ad an.* c. 93, 97 v. e 128 v.).

[5] 1296 dic. 28. *Item vj lib. Bindo Diotisalvi quos habuit pro eis expendendis in una pictura imaginis beati christofani facienda in domo Comunis sen. in curia dominorum Novem* (Ivi, *ad an.*, c. 234).

in quibus dominus Potestas et alii offitiales dicti Comunis debeant commorari (1). Ed il 4 luglio, adunatosi il Consiglio della Campana ordinava ai Signori Nove di eleggere dodici buoni e savi uomini e mercanti, cioè quattro per Terzo, i quali dovessero *deliberare et providere quomodo et qualiter dictum palatium, seu opus palatii incipiatur, et ex qua parte, pro utilitate et honore Comunis sen., et hoc proviso et deliberato per eos, postea incontinenti domini Novem et dicti xii^im homines, simul cum eis deliberent et provideant quomodo dictum opus incipiatur et fiat in nomine Iesu Christi, et quidquid ipsi providerint in predictis, fiat et executioni mandetur* (2).

V.

Nel 1297 dovette dunque essere già fatto il disegno, e nell' anno stesso, o nei primi del 1298 si cominciarono i lavori di riattamento e di costruzione del grande edifizio. E volendosi che tutte le case che d' ora innanzi si costruissero attorno alla piazza del Campo, stessero in armonia col nuovo palazzo del Comune, fu il 10 di maggio del 1297 statuito ed ordinato, *che se mai avverrà che alcuna casa o vero casamento d' intorno al Campo del Mercato si edificassero di nuovo, che tutte e ciascuna finestra di cotale casamento e casa, le quali avessero aspetto nel Campo del Mercato, si debbono fare a colonnelli, e senza alcuni ballatoi fare. Et questo la Potestà far fare sia tenuto. Et qualunque il quale cotali case ovvero casamenti edificasse, e le predette cose tutte non servasse, sia condannato per misser la Potestà di Siena in xxv libre di denari. Et se misser la Potestà li contrafacenti non condannasse, perda del suo salario in simil modo xxv lib. di denari* (3).

Del cominciamento dell' opera ci hanno lasciato ricordo i nostri cronisti: *In quest' anno* (1298) *si cominciò a fare il palazzo del Comune, grande* (4). Il primo lavoro fu il corpo cen-

(1) Questa disposizione del maggio 1297, confermata nel maggio del 1299, trovasi inserita anche nel Constituto volgare del 1310. Dist. I.

(2) Consiglio della Campana, *Deliberaz. ad ann.*, vol. 52, c. 25.

(3) Costituto del Comune di Siena volgariz. nel 1310. Distinz. II.

(4) *Cronache senesi ad ann.* in MURATORI l. c.

trale del palazzo, cioè il torrione che si formò innalzando il palazzo della Dogana con un'aggiunta di mattoni dal mezzo in su (1). Quest' aggiunta si sarebbe compiuta, secondo le cronache, in un solo anno, il che non pare credibile, considerata la grandezza di quella mole, e vi si fece il coronamento di merli i quali, come ancora si vede, sono nove per lato, per ricordare, dice lo storico Sigismondo Tizio, che l' opera fu condotta a perfezione al tempo dei Signori Nove (2). Alla direzione dei lavori trovasi preposto nel 1298 Conte di Rinfredo (3), e nel 1299 maestro Giovanni (4), abitante nel popolo di S. Pietro a Ovile, il quale rimase in quell' ufficio alcuni anni, trovandosi ricordato come operaio della fabbrica anche nel 1302 (5). Non è improbabile che questo maestro Giovanni il quale fu anche abile miniatore e calligrafo, e come tale adoperato più volte dal Comune (6), abbia dato il disegno del nuovo palazzo.

---

(1) *Nel 1298 si fece l' aggiunta del Palazzo di mattoni dal mezzo in su, e fu finita l' aggiunta l' anno 1299.* (*Cronaca senese ad ann.* ms. della Bibl. com. A. III, 25).

(2) 1299. *Publicum palatium, quod in medio est, olim inchoatum ad sal, oleum pleraque urbi necessaria conservanda, super fenestris dolati lapidis, opere lateritio, anno ab hinc secundo, ampliari ceptum, alte est levatum ad fenestras secundas, tum usque ad apicem novem propugnaculis, quoniam Nonariorum tempore perfectum est, quod prius inchoatum fuerat....* (Sigismundi Titii *Hist. Sen.*, II, 197. Ms. nella Biblioteca Comunale).

(3) 1298. *Item ccl lib. Conti Rinfredi hoperario palatii Comunis pro expendendo in hoperibus dicti palatii* (Biccherna, ann. 1298 da Luglio, c. 114). Al medesimo si pagano altre 300 lire l' 8 settembre, 200 il 26 detto, 150 il 15 ottobre e 200 il 31 detto (Ivi, c. 162, 167, 179, 184).

(4) 1299. *Die vi Iunii. Magister Iohannes olim Vannis pop. S. Petri de Ovile operarius ad facendum fieri et actari domus Com. Sen.* (Misture di Biccherna, ad ann.).

1299. *Item cxxxj lib. xiij sol. x den. Iohanni miniatori operaio Comunis sen. ad facendum attari domos Comunis, quos expendit in tegulis plombi et alii rebus necessariis* (Biccherna, *ad ann.*).

(5) 1302 luglio. *Anco xxx lib. a sere Giovanni miniatore, operaio del palazo e de le case del Comune di Siena.* (Biccherna, *ad ann.* c. 256).

(6) V. Borghesi e Banchi, *Nuovi Documenti per la storia dell'Arte senese*, p. 208.

Mentre si costruiva il torrione, si scoprirono nel palazzo alcune vecchie crepature che davano serio timore di pericolo; perciò molti cittadini rivolsero preghiera ai Nove Governatori onde provvedessero secondo il bisogno. Fu allora chiesto il parere d' alcuni savi maestri i quali proposero che per maggiore sicurezza e per togliere ogni sospetto, si facesse *certum opus ad reparationem palatii et pro aviamento novi operis quod fieri intenditur per Comunem senen.* Ed il Consiglio della Campana, il 22 dicembre 1300, approvò la proposta, ordinando che si spendessero per quel lavoro 800 lire (1). Si comprava quindi dal priore di S. Martino la chiesa e piazza di S. Luca situata dietro la casa che fu già di messer Nigi degli Arzocchi, per costruire sull' area di esse dei puntoni o contrafforti i i quali consolidassero quella parte del palazzo che sembrava pericolare (2). Fu operaio di questo lavoro Bico Marchesi il quale fu assistito dall'operaio ordinario del palazzo maestro Giovanni miniatore.

Nel 1304 si approvavano dal Consiglio della Campana nuove spese per una fabbrica da costruirsi dietro il palazzo (3) e per un altro puntone che fortificasse da quella parte il palazzo stesso (4), e per l'esecuzione di questi lavori si dovette acquistare un' altra casa che un tal Venturello di Pallia possedeva lì presso (5). Perciò il palazzo si accrebbe dalla parte

(1) Consiglio della Campana, *ad ann.*, vol. 58, c. 106.

(2) Consiglio detto, vol. 61, c. 62.

(3) *Expendantur lib. V.c pro expensis fiendis occasione domorum fiendorum pro Comuni retro palatium dicti Comunis, et lib. cc pro voltis fiendis retro palatium olim domini Nigii.* (Cons della Campana, Deliberaz. del 28 maggio 1304).

(4) *Concorditer ordinatum quod per Cam. et iiij.or provisores Comunis expendantur in quodam pontone fiendo retro palatium dicti Comunis pro fortificando palatio supradicto lib. ccc.* (Id. Deliber. del 3 giugno 1304).

(5) *Ordinatum quod expendantur lib. ccccxxx videl lib. cxxx den. in quadam domo posita post palatium dicti Comunis que est Venturelle de Pallia, et lib. ccc in dominibus Comunis sen. in quibus morantur berrovarii* (Id. Delib. del 25 giugno 1304).

di Mercato Vecchio, dove nel detto anno 1304 si cominciarono le fondamenta delle poderose volte che sorreggono tutto l'edifizio posteriore, il quale finisce in alto colla grande loggia dietro il torrione.

Sappiamo dallo storico Sigismondo Tizio che nel febbraio 1307 si acquistava dal Comune la casa degli Ulivieri sulla via di Malcucinato (1), già presa a pigione nel 1295 per dimora della famiglia del Potestà. Questa casa fu riunita a quella già degli Arzocchi per mezzo d' un cavalcavia coperto da una tettoia (2). Nel detto anno 1307 il dì 8 aprile si ordina al Camarlingo di Biccherna di spendere 200 lire per *l' uopara de la logia che si deve far fare dinanzi al palazo* (3). È questa la loggia detta delle Sentenze, perchè da essa leggevansi al pubblico le sentenze capitali pronunziate dal Potestà ed era situata sopra una delle porte dell'ala destra del palazzo: questa loggia fu di nuovo costruita o restaurata nel 1321 (4). Onde appare che nel 1307 mentre si costruiva la fabbrica posteriore al corpo centrale, doveva essere già cominciata la costruzione del laterale destro in cui dovettero in parte essere incluse le case degli Arzocchi, nella contrada di Malcucinato, nelle quali abitava il Potestà. Ed è poi certo che in quest'anno 1307 si costruiva anche il laterale sinistro, dalla parte di Malborghetto, riattando e congiungendo al corpo centrale le case dei Saracini e di Tuccio Alessi, dove risiedevano i Signori Nove. Una deliberazione del Consiglio della Campana del mese di maggio 1307 ordina infatti ai Signori Nove di fare la casa di loro residenza onorevole e

(1) Sigism. Titii, l. c. III, 28.

(2) 1307 febb. 27. *Lire xviii all' operaio del Comune spese in una tettoia e in uno ponte el quale va da casa de figliuoli Pelachani a chasa dei figliuoli di mess. Nigi in Malchucinato* (Biccherna, *ad ann.*, vol. 79, c. 41 v).

(3) Biccherna, *ad ann.*, vol. 79, c. 76

(4) 1321 apr. 28. *Item jjj^c. xx lib. iij sol. ser Nerio Agnoli operaio Comunis sen. supra operibus palazii Comunis et logie, quas trecentas viginti lib. et iij sol. expendit in palatio potestatis et in'logia ante palatium* (Biccherna, *ad ann.*, c. 164).

buona; si fa quindi obbligo ai Signori che fossero in ufficio, a cominciare dal bimestre di settembre e ottobre, di levare dalla cassa della Biccherna, ogni due mesi, 500 lire e di riporle nel cassone della sagrestia di S. Domenico fino a che la fabbrica del palazzo non fosse compita, sotto la pena di 100 lire per ciascuno dei Signori, se fossero stati negligenti nell'adempimento di quest'ordine (1). Il dì 8 d'ottobre 1307 si cominciò a depositare il danaro nel cassone dei frati Predicatori, dove, fino al giugno 1311, risulta che si depositarono 10,500 lire; ma i libri della Biccherna dal 1308 al 1311 sono in molta parte mancanti; onde non si può precisare la somma molto ingente che si spese in questo periodo di tempo. Dal libro di Biccherna del primo semestre 1308-1309 si rileva che, oltre ai denari depositati nel cassone di S. Domenico, si pagarono agli operai della fabbrica altre 6400 lire straordinarie, e così è probabile che si ripetesse negli anni successivi.

Per la costruzione del palazzo dei Nove si riattarono le case dov' essi abitavano, le quali furono demolite nella parte anteriore che si avanzava sulla piazza, per metterle in linea col resto dell'edifizio, ed ingrandite nel rimanente con costruzioni nuove. Per causa di questi lavori di riattamento non essendo più possibile ai Signori Nove d'esercitare il loro ufficio in quelle case, nè di dimorarvi, com'eran tenuti a forma dello Statuto (2), fu ordinato dal Consiglio della Campana, il 1.° maggio 1308, che si prendessero a pigione *domus compe-*

(1) Questa provvisione è anche riferita nel Costituto del Comune volgarizzato nel 1810. Distinz. I.

(2) Fino dal 14 gennaio 1289 (stile com. 1290) fu proposto al Consiglio generale della Campana che i Governatori della Repubblica, per esercitare meglio il loro ufficio, dovessero stare tanto di giorno che di notte riuniti, e potessero mangiare e bere a spese del pubblico. La proposta, respinta allora, dovette però essere approvata non molto tempo dopo, perchè sappiamo che già nell'agosto del 1296 i Nove vivevano in comune, con un assegno di 5 soldi al giorno per ciascuno, e di lire 3 al mese per il cuoco, portiere e messi. (Biccherna, *ad ann.*, c. 165).

tentes, dove i Signori dimorassero provvisoriamente fino a che il lavoro del palazzo, *jam inceptum,* non fosse condotto a termine (1). I Nove andarono allora ad abitare nel vicino palazzo degli Alessi, posseduto in quel tempo dalla Compagnia mercantile dei Peruzzi di Firenze (2): in questo palazzo, il più vasto di quanti ne fossero allora attorno al Campo, erano come già sappiamo le pubbliche prigioni e la Camera o armeria del Comune, e vi dimorava il Capitano di popolo. Grande era in questi anni l' attività dei Senesi nella costruzione di opere pubbliche. Sappiamo che i Consoli della Mercanzia compravano nel 1309 per il prezzo di 1800 lire da

(1) Consiglio della Campana, *ad ann.,* vol. 72, c. 164.

(2) Era in quel tempo socio e procuratore dei Peruzzi il cronista Giovanni Villani il quale fu due volte a Siena negli anni 1309 e 1310 per ricevere dal Comune il pagamento della pigione di quel palazzo (V. Milanesi G., *Giovanni Villani e il palazzo degli Alessi in Siena,* in Archivio Storico Ital. Nuova Serie, IV, 3). Ai documenti pubblicati dal Milanesi aggiungiamo la seguente nota di pagamento fatto a Giovanni Villani, quale risulta dai Registri di Biccherna dell'anno 1310, vol. 84, c. 270 v. *Ancho cxij lib. e x sol. a Giovanni Villani chompagno de' Peruzi da Fiorenza per pigione del palazo che fu degli Alessi là due istano el chapitano del Chomune et del popolo di Siena et per la pregione del Chomune di Siena, là due stanno e pregioni per maleficio, et per la chamara del Comune per sei mesi presenti, et detti den. demo a sere Luigi prochuratore del detto Giovanni et feciene charta per mano di sere Mino Ghezzi not. di Biccherna.* — Questo palazzo degli Alessi era stato comprato il 18 aprile 1297 da Musciatto Franzesi signore di Staggia e da madonna Tessa sua moglie e figliuola di Bernardino Piccolo dei Renaldini da Siena, e fu dai Franzesi abitato fino al 1308. Nel 1309 lo troviamo nelle mani dei Peruzzi che durarono a possederlo dieci anni, non per compra, ma in pegno della somma di cinquemila lire loro dovuta dai Franzesi, i quali, estinti i loro debiti ne ritornarono in possesso nel 1318. Infatti nel libro della Lira del detto anno si legge: *Muciatto di m. Nicolò Franzesi àne uno palazzo posto sul Champo, detto de' Cirretani, stimato fiorini 20333 lire 6 d. 8.* — Questo antico palazzo, il più grandioso che fosse sulla piazza del Campo, prima che si costruisse quello del Comune, passò verso il 1326 nella famiglia Cerretani, a cui pare che altra volta avesse appartenuto.

messer Ciampolo di Iacopo Gallerani (1) le case situate tra la chiesa di S. Paolo e la Croce del Travaglio e su di esse cominciavasi a costruire, dinanzi a quello del Comune, il palazzo degli Ufficiali di Mercanzia, dal quale la piazza del Campo dovea ricevere nuovo ornamento.

Procedeva intanto molto attivamente la costruzione del palazzo dei Nove. Fu preposto a quest'opera nel 1307 Pietro Sabolini, al quale successero tre nuovi maestri, Pietro Centoni, Lolo Fabri e Lando da Monteacuto (2): per la muratura della facciata servirono le pietre d'un' antica torre de' Bisdomini, che furono comprate dal Comune (3). Tra il 1308 e il 1309 costruivasi per i Signori Nove la cappella della quale fu operaio Paolo di Giovanni di Guido (4); ma un' altra cap-

(1) V. A. Lisini, Palazzo di Mercanzia, in *Miscellanea Storica Senese*, III, 27.

(2) 1307. *Mense junio palatium Nonariorum juxta vicum Malborghetti, Petro Sabolini operi prefecto, ceptum est* (Sigism. Titii l. c. *ad ann.*).

(3) 1307. *Calendis Dicembris Petrus Centonis et Lolus Fabri ac Landus ex Monteacuto operi fundationis palatii Nonariorum preficiuntur, emptis lapidibus turrium Bisdominorum et Antolinorum septingentis libris* (Id. *ivi*).

(4) Così il Tizio (*Hist. Sen.*, II, 356); però i Nove avevano già nelle loro case una cappella, sapendosi che Duccio dipinse nel dicembre del 1302 la tavola dell' altare (Milanesi, *Documenti*, I, 168). Sappiamo poi che nel 1306, il 6 aprile, Massarello di Gilio pittore ricevè lire 6 *pro una cruce picta pro altare Dominorum Novem* (Borghesi e Banchi, *Nuovi Documenti*, 8). Varie pitture fece posteriormente per l' altare dei Nove Simone Martini come appare da questi pagamenti: Nel 1321, il 31 dicembre gli si pagano 20 fiorini d' oro per suo salario e dei suoi discepoli *per dipegnitura del Crocefisso al muro dietro et a capo l' atare di casa dei Signori Nove;* nel 1329 l' 11 agosto gli si paga 1 lira e 5 sol. *pro pictura duorum angelectorum qui stant ad altare dominorum Novem;* ed in fine nel 1332 gli si pagano tre fiorini d' oro *pro uno pedistallo crucis et aliis rebus quas fecit pro ornamento altaris dominorum Novem* (Milanesi, l. c. I, 217, 218). Queste pitture andarono perdute. Rimane soltanto la tavola con la Croce e con Gesù Crocifisso, dipinta da Massarello di Gilio, la quale oggi si vede nella Galleria dell' Istituto di Belle Arti, nella Sala I. N. 36.

pella pare che esistesse allora nel palazzo, per uso del Potestà. Continuandosi molto attivamente i lavori il palazzo dei Nove fu terminato nell' anno 1310 (1), e così l' intiero edifizio ebbe il suo primo compimento. Esso componevasi allora del corpo centrale o torrione, e dei due laterali, coronati come quello di merlatura, ambedue d' uguale larghezza e ad un sol piano. La facciata aveva quindi soltanto dieci porte archiacute, forse intieramente aperte così da formare come un gran porticato, dieci trifore al primo piano (quattro in mezzo, tre a destra e tre a sinistra), quattro al secondo e tre (2) bifore nell' alto del torrione, e sulla cima di questo all' angolo sinistro una torricella merlata, in cui stava una campana detta d' allarme, perchè suonavasi per chiamare a raccolta le milizie in caso di pericolo della città o di sommosse popolari (3). Aveva il palazzo due cortili interni, l' uno a destra, che è l' elegante cortile detto del Potestà, l' altro a sinistra, il quale fu chiuso in tempi moderni: di qui s' innnalzava una scala di pietra che conduceva ai due piani del palazzo, fino alla grande

(1) *Si fece l' acrescimento dal lato alla via di Malborghetto, cioè di S. Salvadore, e fecesi con molta solecitudine, per tale e si fatto modo, che nel anno MCCCX fu fatto: delle muraglie e del tetto, e usci e finestre, e molte altre dipinture e altri assettimi si sono fatti di giorno in giorno, per talle modo che pochi se ne trovano simiglianti a questo. (Cronache Senesi,* ms. nella Biblioteca comunale, segnato A, III, 26, c. 42 r.).

(2) Quella di mezzo fu coperta nel secolo XV col gran disco azzurro che ha scolpito nel campo il nome di Gesù in lettere dorate.

(3) Essendo rincarato il grano, alcuni malvagi e ricchi uomini non volevano venderlo, sperando con questo mezzo di ridurre la città e popolo nelle loro mani; perciò *veduto e' Nove come costoro volevano ordinare d' afamare Siena e mandare lo stato a terra, di subito fero uno conseglio e ordinaro per bene e utile de la città e buon governo el quale si faceva al presente tempo, e per levar via ogni disegnio e ogni pericolo della città, chiamaro per ogni Terzo cccc uomini a la guardia de la città, e quando sonasse* LA CAMPANA DELL' ARME LA QUALE È POSTA A CAPO AL PALAZO, *ognuno el quale è scritto nel detto numero de' cccc per Terzo, immediate nanti che la campana sia ristata di sonare, ogniuno sia à pie' al palazo.* (Bibliot. com. *Cronaca senese citata,* c. 32).

loggia dietro il torrione, la quale pare che fin d'allora coperta da una tettoia. Questa loggia aveva al cen porta che mette nella grande sala superiore del torrio ai lati di essa le quattro eleganti trifore oggi rimesse luce dai recenti restauri. Quattro grandi lupe marmoree sporgevano in fuori dagli angoli della facciata, le quali servivano allo scolo dell'acqua piovana che esse gettavano dalla bocca (1). Altri lavori di rifinimento del palazzo furono fatti alcuni anni appresso. Così troviamo che nel 1324 si copriva di volte la sala della Biccherna, la quale era coperta di legname (2): fu preposto a questo lavoro Bettino Salvucci, maestro di pietra, che nel medesimo anno costruiva, a spese del Comune, le nuove vasche di Fontebranda (3).

VII.

Mentre compievasi la costruzione, pensavano i Senesi ad abbellire il loro palazzo cogli ornamenti della pittura. Appartengono infatti ai primi decenni del sec. XIV i più celebrati affreschi che ancora vi si ammirano, quantunque guasti in parte e maculati dal tempo. Nella grande sala delle

(1) Ciò apprendiamo anche dallo storico Sigismondo Tizio, il quale dice: *A posteriore parte versus Mercatum dilatare palatium decrevere, eoque anno completum fuit: propugnacula vero a fronte constructa, lupis marmoreis quatuor in angulis ad pluviam aquam evomendam constitutis: a tergo constructa porticus, tecto adoperta ornatissimo ad quam ea tempestate gradibus lapidibus ascendebatur, quorum initium anteriori angulo iuxta telonei portam per directum surgentibus usque ad portici pavimentum erat facilis adscensio, ita ut scalarum summitas ad ipsius portici januam terminaretur. Ex ipsa vero porticu ingressum in palatium alia janua patebat, et primum in aula que secundis adjacet fenestris, que aula magna ea tempestate vocabatur.* (Sigism. Titii, l. c. c. 197).

(2) 1324. *Le volte del palazo dov' è la Biccherna del Comune di Siena si fero in questo tempo, chè v' era i palchi. E il maestro, che le fè, fu m. Bettino maestro di pietra.* (*Cronache senesi*, mss citate, c. 301 r.).

(3) 1324. *Lacuna potoria cum lotoria Fontis Blandi hoc anno constitute sunt, Bettino Salvucci peritissimo fabro. Testudines quoque Biccherne in publico palatio facte sunt.* (Sigism. Titii, l. c. II, 361).

Balestre, detta del Mappamondo, allora come oggi la più vasta del palazzo, nella quale si tenevano i Consigli della Repubblica, erano dipinti i castelli dello Stato senese, come appare da una provvisione del 30 marzo 1314, colla quale si ordinò di dipingervi quello di Giuncarico, venuto allora in soggezione della Repubblica (1): nella parete di fondo di questa sala Simone Martini cominciava l'anno 1315 il suo celebre affresco della Maestà (2), opera di grandiosa invenzione e di squisita bellezza, e nella parete opposta dipingeva nel 1318 il castello di Montemassi assediato dai Senesi ai quali erasi ribellato: nel 1337 Ambrogio Lorenzetti ornava delle sue mirabili allegorie la sala detta della Pace o dei Nove. Ma altre pitture in fresco e in tavola si ricordano dei primi del secolo XIV oggi scomparse. Di una pittura particolarmente insigne abbiamo speciale ricordo in un documento del tempo, la quale era stata fatta fare nel 1316 dal Potestà messer Giovanni degli Atti da Sassoferrato nella sala dov' egli abitava e rendeva ragione. Questa sala era divenuta luridissima ed annerita dal fumo, essendo uso dei Potestà di accendervi il fuoco ed anche di mangiarvi. Perciò alcuni cittadini, lieti di vedere la sede del Potestà ridotta ora bella e ornata, avanzarono il 28 ottobre 1316 una petizione ai Signori Nove onde provvedessero *ad conservationem et pro conservatione dicte picture ita pul-*

(1) Consiglio della Campana *ad ann.*, c. 119.

(2) Fu creduto da alcuni che quest' opera del Martini non sia originale, ma un restauro della figura della « Maestà » dipinta, come sappiamo, nel 1289 nella sala del Consiglio da maestro Mino. Il Milanesi (*Documenti*, I, 219) rivendica al Martini il merito di quell' insigne dipinto, osservando che « quando anche fosse vero che egli avesse restaurato l' opera di maestro Mino, debba averla ingrandita e rifatta in tanta parte che di quella nulla rimanesse ». Ma il fatto che dirime ogni controversia si è, che la sala detta del Mappamondo non esisteva nel sec. XIII, e quindi non può maestro Mino avervi dipinto nel 1289. Questa sala trovasi nella parte posteriore del palazzo, la quale si cominciò a fabbricare nel 1304, mentre l' antica sala del Consiglio, dove dipinse maestro Mino, era certamente nella parte anteriore, e dovette andare in rovina nei lavori d'ingrandimento che trasformarono affatto l' antico edifizio.

cerrime, pro honore Comunis et rectorum ipsius, la qual pittura, aggiungono, *multo costat Comuni senensi secundum qualitatem suam.* Ed il Consiglio della Campana ordinava che nessun Potestà presente o futuro potesse mai più accendere o permettere che altri accendesse nella predetta sala fuoco di legna o di paglia, sotto pena di cento lire (1).

Sebbene molto semplici fossero i costumi di quei lontani tempi, nè quei nostri arcavoli sentissero come noi il bisogno di tante comodità nell' interno delle abitazioni private e pubbliche, fa tuttavia meraviglia che il primo magistrato della Repubblica, qual' era il Potestà, fosse solito, come appare dal curioso documento sopra riferito, mangiare, far fuoco e forse anco cucinare nella sala medesima in cui amministrava la giustizia. Ciò dimostra che egli doveva disporre nel palazzo di una sede molto angusta per l' esercizio del suo ufficio. Volendosi dunque provvedere il Potestà e la sua corte d' una sede più ampia e più comoda, si pensò d' accrescere l' ala

(1) MILANESI, *Documenti*, I, 180. Fu creduto dal De Angelis e dal Gaye e da altri, che la bella pittura di cui si parla in questo documento del 28 ottobre 1316 altro non sia che il ricordato affresco della « Maestà » di Simone Martini nella Sala del Mappamondo, supponendo costoro che in questa sala fosse la residenza del Potestà. Ma il Milanesi (l. c. p. 219) osserva che l' abitazione del Potestà era nel pubblico palazzo affatto separata da quella degli altri ufficiali del Comune. Infatti il Potestà abitava nell' ala destra del Palazzo, dov'è oggi la Sala monumentale, sapendosi che ivi era l' ingresso al suo ufficio, e vi si accedeva dalla piazza per una scala marmorea esterna, a capo della quale era la loggia da cui si leggevano al pubblico, in presenza dei condannati, le sentenze capitali pronunziate dallo stesso Potestà: questa scala fu tolta nel 1462 e costruita nel cortile interno (V. MALAVOLTI l. c. III, 56). Il Potestà aveva in palazzo per proprio uso anche una cappella. Si trova infatti che il 5 ottobre 1321 si pagano *xiii lib. frati Luche pro una tabula cum Crucifisso et cum Domina nostra pro altari quod est in palatio Potestatis, et fuit empta ad petitionem comitis Simonis* (Simone da Battifoile potestà). (Biccherna, *ad ann.*). L' avere una propria cappella, mentre in palazzo ve n' era un' altra pei Signori Nove, è una ragione di più per ritenere che la sua abitazione fosse affatto separata da quella degli altri ufficiali del Comune.

destra del palazzo, dalla parte di Malcucinato, coll'aggiungervi un nuovo edifizio che si disse il palazzo del Potestà. La fondazione di quest' edifizio si cominciò nel 1325, come sappiamo da un cronista, e messer Gherardo degli Abbruciati da Brescia, che era Potestà in quell'anno, *misse per memoria la prima pietra nel fondamento, e questo fece come per autorità data a lui del deto palazo e farne vero padrone, e fu concesso che si chiamasse el palazzo del Potestà* (1). Poche notizie rimangono della sua costruzione. Sappiamo che nel 1329 ne era operaio Minuccio di Tura Bonichi (2), e che nel 1331 maestro Agostino e maestro Agnolo, architetti e scultori famosi, ne prendevano a fare le volte, insieme con maestro Rosso, per il prezzo di 300 lire (3). Quanto durasse la costruzione s' ignora, ma è certo che dovette essere terminata prima del 1338. Con questa nuova fabbrica l' ala destra del palazzo ebbe un notevole ingrandimento, tanto da contenere nella facciata due porte e due finestre di più dell' ala sinistra.

Sulla fronte di questo palazzo del Potestà, nella via di Malcucinato, erano sotto le finestre alcune curiose pitture di cui oggi non rimangono che pochi avanzi di scialbo. Quivi si solevano rappresentare i cittadini ribelli alla Repubblica, i quali vi erano dipinti col capo volto a terra, ed avevano sotto iscrizioni poetiche ricordanti i loro nomi e i loro delitti, molte delle quali ci furono tramandate dai nostri cronisti (4). Questa pena ignominiosa fu inflitta la prima volta nel 1390 ad Orlando Malavolti e ad altri della stessa famiglia. In quell' anno la parte ghibellina, di cui stava a capo la potente famiglia dei Salimbeni, aveva offerto la signoria della città a Giovanni Galeazzo Visconti, che già

(1) Biblioteca com., *Cronaca senese*, Cod. A. III, 26, c. 84.

(2) 1329 dic. 31. *Item xxx lib. Minuccio Ture Bonichi operaio novi palatii Comunis pro salario sex mensium* (Biccherna, *ad ann.*).

(3) 1331. Die x Junii. *It. ccc lib. quas dedimus magistro Rosso Gratie, magistro Augustino, magistro Angelo pro eorum salario pro perficiendo vultas palatii Comunis, in quo solitum est curiam retinere, et pro dicto pretio debent facere dictas vultas, omnibus eorum expensis.* (Ivi, *ad annum*).

(4) Sono riferite dal Tizio, l. c. III. 735.

grande potenza andava acquistando nell' alta e media Italia: opponendosi a questo partito i Guelfi, capitanati dai Tolomei e dai Malavolti, fu suscitato contro di loro un moto popolare, per opera dei Salimbeni, nel quale molti guelfi furono uccisi o fatti prigioni, e tra essi messer Niccolò Malavolti, cittadino di molta riputazione, caduto in mano dei nemici suoi, fu fatto decapitare. Allora Orlando Malavolti, che era dei primi di quella famiglia ed alcuni suoi nipoti, fuggiti dalla città, dettero i loro castelli e fortezze, che possedevano nella Maremma, in potere del Comune di Firenze, e rinunziando alla patria loro, chiesero ed ottennero la cittadinanza fiorentina (1). Per questo fatto dichiarati ribelli, si ebbero incendiate le case che possedevano sul Poggio Malavolti, e confiscate le loro terre, e furono essi dipinti come traditori sulle mura del palazzo pubblico. Molti altri cittadini ebbero in seguito questa pena infamante: ultimo di essi fu Antonio di Checco Rosso Petrucci, ardito capitano, ma uomo di spiriti inquieti ed ambiziosi, il quale nel 1456 tentò, con altri cittadini, di rovesciare il governo offrendo la signoria della città ad Alfonso d' Aragona re di Napoli, e l' anno appresso, riuscito vano quel tentativo, si unì segretamente con Iacopo Piccinino ai danni della Repubblica.

VIII.

Mentre si fondava il palazzo del Potestà, si gettavano pure i fondamenti della torre, che fin d'allora si pensava dai Senesi di costruire a fianco del loro palazzo sul canto della via di Malcucinato. Apprendiamo dal citato cronista che il 12 ottobre 1325, essendo giorno di sabato si compiè con religiosa cerimonia il collocamento della prima pietra, e l' operaio del Duomo messer Ugo de' Fabbri *misse in fondo di detta torre alquanta moneta per memoria di detta torre, e fuvvi messa in ogni canto una pietra co' lettare ebraiche greche e latine, perchè non fosse percossa nè da tuono, nè da saetta nè da tempesta* (2). Però la costruzione della torre, cioè l' in-

(1) MALAVOLTI, l. c. II, 171.

(2) *Cronache Senesi*, ms. cit. c. 83.

nalzamento di essa sopra le mura del palazzo, cominciò nel 1338, come è accertato dai documenti pubblicati dal comm. Alessandro Lisini (1), e questo lavoro durò circa dieci anni. Otto furono i maestri che successivamente furono preposti alla sorveglianza di questa grandiosa e ardita opera. Fra costoro trovasi pure il famoso scultore m.° Agostino di m.° Giovanni, che tenne l'ufficio di capomaestro della torre tre mesi del 1339, e nel 1344 fu anche chiamato, con altri maestri di pietra, a consigliare *circa facta turris, quod facenda fuisset,* ma non è affatto vero, come si è affermato e si afferma comunemente, che m.° Agostino e il compagno suo m.° Agnolo siano stati gli architetti della torre. In vero gli architetti ed insieme costruttori di questa mirabile opera furono due maestri perugini, Muccio o Minuccio di Rinaldo e Francesco suo fratello, i quali s' impegnarono colla Repubblica di costruirla a tutto loro rischio: fu mediatore di questo accordo, a quanto pare, m.° Ugolino di Vieri, famoso orafo senese, l'autore del magnifico reliquiario del Corporale, che si conserva nel duomo d'Orvieto (2). Si ebbe forse in animo da prima di costruire una torre di semplice forma quadrata, com'erano le altre torri magnatizie, richiedendo soltanto che non desse dubbio di perfetta solidità; ma quando il muramento era alquanto inoltrato, si pensò di dare all' edifizio un. coronamento grandioso ed elegante, affinchè la nuova torre superasse in altezza e vincesse in bellezza tutte le altre torri che sorgevano nelle vie della città. Perciò nell' anno 1341 fu commesso al noto pittore Lippo Memmi di fare il disegno per il coronamento della torre, ed egli fece, insieme col disegno, anche un modello in legno. Ad invigilare la costruzione, oltre all'operaio, stavano altri cittadini col nome di ufficiali sopra la torre. Erano ordinariamente tre i quali, come pare dal ricordo che se ne fa nei libri pubblici, costituirono poi un ufficio permanente (3).

Pare che la torre fosse condotta a compimento nel 1344,

(1) A. Lisini, *Chi fu l' Architetto della Torre del Mangia* in *Miscellanea stor. sen.*, 1894 p. 128 e 146.

(2) A. Lisini, l. c.

(3) Id. ivi.

poichè in quell'anno vi fu posta la prima campana, come sappiamo dalla Cronaca d'Andrea Dei: *E in quest'anno* (1344) *a' dì 18 dicembre la campana che venne da Grossèto si pose in su la torre del palazzo del Comune, nuovamente fatta et compita la detta torre, che fu tenuta delle più belle torri che si trovi in Italia* (1). Però siccome si trovano ricordate fino al 1348 (2) altre spese per l'opera della torre, è da ritenersi che in quest' anno veramente fosse condotta all' ultima sua perfezione. Fu allora stabilito di fondere una nuova campana per collocarvela (3), ed il Consiglio generale ordinava il 29 maggio 1349, che la torre fosse terminata in modo da potervisi adattare tutte le campane del Comune, destinando, per provvedere alla spesa necessaria, la rendita della gabella della carne; ed a quest' ordine fu dato subito esecuzione (4). Nell' anno 1360 si collocò nella torre per comodo del pubblico, il primo orologio il quale fu fabbricato da un certo maestro Bartolomeo Guidi (5). Quest' orologio fu poi aggiustato nel 1379 da Bertino di Pietro da Roma (6), e di nuovo nel 1401

(1) Cronaca senese in MURATORI *l. c.* vol. XV, ad ann. Nei libri della Biccherna trovasi infatti notato, sotto il dì 16 aprile 1345 questo pagamento: *Item Michaeli ser Memi* (orafo) *unum flor. auri quod expendit in actatione campane grosse in turri nova, habuimus apodixam dominorum Novem* (Biccherna, *ad ann.*, c. 127).

(2) V. A. LISINI, *l. c.*, p. 145 e seg.

(3) IVI, *ivi.* A proposito di questa campana, tolgo da una cronaca senese (Biblioteca comunale Cod. B, III, 2, c. 236) questa memoria: *1348. La campana grossa del Comune di Siena fu fatta in quest' anno: feciela m. Ricciardo di Tingo, pesa libb. 17,777. Ebe di fattura del migliaro fior. 25. El batachio fè Ristoro di Lottino frabo, e costò el detto batachio l. 78, 15. Fu operaio a far fare detta campana Tuccio di Maffeo. E stè sul Campo la detta campana più tempo e poi si pose su la torre. El detto m. Ricciardo morì, come ebe fatta detta campana.*

(4) A. LISINI, *l. c.*

(5) *Anno interea trecentesimo sexagesimo supra millesimum horologium publicum est conflatum, et publice locatum palatii turre sumptu publico libr. octingentarum quinquaginta octo. Illi enim operi Bartolomeus Guidius fuerat prefectus.* (SIGISM. TITII, *l. c.* III, 256).

(6) 1379 agosto 4. *A maiestro Bertino di Pietro maiestro degli ariuogli nove fiorini per suo salario di tre mesi serviti a chonciare e li ariuogli a ragione di trentasette fiorini, sono per la pagha di luglio d' aghosto e setembre* (Biccherna *ad ann.*).

da don Guasparre degli Ubaldini (1), e finalmente nel 1425 da m.° Giovanni da Milano, frate gesuato, il quale ne rifece tutto il meccanismo (2). Sulla torre presso la campana maggiore stava una figura d'uomo, che fu da prima di legno (3) e poi d' ottone dorato (4), la quale per forza di certi ingegni

(1) Questo Don Guasparre degli Ubaldini, che si crede di Città di Castello, fu un valente maestro d' orologi, come appare da questa curiosa lettera che il 24 marzo 1399 scriveva da quella città ai Signori della Repubblica:.... *I' ò intexo molte volte per alquni di vostri zitadini, che voi avite grande bixogno de uno sofitiente magistro per achonzare lo vosstro oriolo el quale è molto lograto. Io mi proferischo a voi Signori mei con tuti quanti i mei sentimenti. Fazove sapere, chome i' ò fato l' oriolo de Rialto de Venexia, el quale sona con du' homini, e inanzi che quegli du' homini sona le ore, e 'l vene fora un galo el quale canta tre volte per ora. Ancora ò fato del prexente a Orveto a lo oriolo del chomune lo chorso del sole e quelo de la luna, el quale fa so chorso chome fa quelo del celo. Adeso de presente fazo uno oriolo al chomune de la Cita di Chastelo, el quale ve fazo uno homo di metalo: sarà fato de qui a uno mexe. Le me operatione sono chognosute per ogna terra. Dichovi per certo, che tuto quanto lo mio desiderio è de servire a uno tanto chomune e vivere e morire con voi; e no' voglio guadagnare con voi altro che l' onore e la fama* ecc. (MILANESI *l. c.* I. 326). Venuto egli a Siena, il Consiglio generale, il 6 marzo 1400, dava piena autorità ai Priori di convenire con lui *tam de faciendo novum opus horologiorum, quam etiam pro temperando et faciendo pulsari ipsum horologium, sicut melius poterit.* (Consiglio della Campana, *ad ann.*). Egli morì poi in Siena nell' agosto del 1401.

(2) 1425 dic. 5. *Deliberaverunt quod Operarius Camere solvat fratri Ioanni de Mediolano Ordinis Iesuatorum qui construxit et fabricavit totum artificium horologii existentis supra turri Comunis, flor. centum octuaginta.* (Delib. del Concistoro, *ad ann.*).

(3) Il 30 settembre 1396 si pagano dodici fiorini d' oro a M. Niccolò di Bartolomeo da Viterbo, abitante in Siena, *per fattura d' uno martello di ferro inacciarito da l' una de le teste, peso lib. 190 e più, col quale si suonano le ore;* e si pattuisce con m. Domenico da Castiglione, salariato dal Comune per temperare gli orologi, la somma di fiorini otto d' oro, *perchè consolasse el detto martello ategiante a sonare a tutta sua fadigha e spese di manicho e di piastre bisognevole a fortificare* L' UOMO DI LEGNO *per lo magior peso del martello.* (Memoriale dei Camarl. di Biccherna c. 17).

(4) Il 21 marzo 1424 (st. com. 1425) il Concistoro dà autorità all' Operaio della Camera del Comune di *locare Dello Nicholai de Flo-*

andava suonando le ore con un martello che teneva in mano. I cittadini chiamavanla il *Mangia* dal sopranome d' un vecchio campanaro del Comune (1) onde la torre fu poi sempre detta *Torre del Mangia.*

La Torre del Mangia si eleva da terra, slanciata ed elegante, fino all'altezza di metri 86,66, non compreso il castello di ferro sopra di essa, in cui è fermato il campanone (2).

---

rentia et Daniello et Lazaro olim Leonardi de Senis ad facendum quemdam hominem de actone pro pulsando horas: item ad facendum et pingendum unam speram in turri que designet horas diei. E nel 28 dicembre 1445 ordina al Camarlingo di Biccherna di pagare *Magistro Martino Bartholomei pictori flor. 45 ad libr. 4 pro flor. quos habere debet pro factura spere et auratura* MANGIE *qui pulsat horas.* (Delib. del Concist. *ad ann.*).

(1) Fu costui un tal Giovanni di Balduccio sopra nominato *Mangiaguadagni* e più brevemente *Mangia*, com'è provato dai documenti che lo ricordano. Quest' uomo, prima che si ponesse in Siena il pubblico orologio, aveva l' incarico di suonare in determinate ore alcune campane, per avvisare i cittadini delle varie parti della giornata. Da lui probabilmente, insieme col quasi identico ufficio, ricevè anche il nome il fantoccio collocato sulla torre. (V. *Miscellanea Stor. Senese*, ann. I, 1893, p. 26).

(2) Il Campanone fu collocato sulla torre nel 1665. La campana maggiore del Comune fatta da m.° Riccardo di Tingo, e collocata sulla torre nel 1348, era divenuta verso l' anno 1633 difettosa e di suono così noioso, che il popolo solea chiamarla il *Campanaccio.* Perciò fu dalla Balìa deliberato di farla rifondere, e ne allogò il lavoro a m.° Antonio Ceranini da Novara. Ma la nuova campana che fu innalzata sulla torre nel febbraio del 1634, si ruppe dopo un anno, onde fu ordinato che non si suonasse più, e così restò fino al 1664 Il 16 marzo di quest' anno il Collegio di Balìa risolveva di far rifondere la detta campana e ridurla sonante. La fusione della nuova campana fu allogata a m.° Girolamo Santoni da Fano e a Gio. Batta. Salvini da Siena. Questa campana molto più grande delle precedenti, detta poi il *Campanone*, fu innalzata nella rocca dove sono le altre campane nel novembre del 1665. Mentre si facevano i preparativi per adattarla nella cella campanaria, venne in pensiero di collocarla sulla cima della torre. Fu allora ideato e quindi costruito il castello di ferro sul quale il campanone fu innalzato e fermato nel settembre del 1666. L' innalzamento del campanone sulla torre ed il suo collocamento fu diretto da m.° Pietro Giambelli da Pisa. Questo campanone fu giudicato in quel tempo la campana più grande che fosse in

Colpita molte volte dalla folgore, scossa da spaventevoli terremoti, fatta bersaglio delle artiglierie nemiche al tempo dell' assedio di Siena, essa è rimasta incrollabile contro tante ingiurie. Vero è che grandi furono le cure che in ogni tempo ebbero i senesi per la sua conservazione, cui sopraintendeva uno speciale consiglio di cittadini a ciò deputati. Gravi guasti aveva essa sofferto per effetto della folgore, specialmente dopo quella cadutavi la notte del 6 aprile 1460, della quale ci hanno lasciato ricordo i nostri cronisti (1). Fu allora proposto di levare dalla torre e mettere a terra le campane, per salvarla dalla rovina che sembrava minacciare, e di collocarle in una nuova torre da costruirsi insieme con un' aggiunta al laterale sinistro del palazzo. In un ricordo presentato alla Signoria il 30 settembre 1463 i deputati sopra la torre, considerato essere necessario *provvedere dove si mettano le dette campane per honore et comodo della S. V., et non sarebbe bene che in altro luogo che nel palazzo della M. S. V. stassero,* avuto il parere *di più e più ciptadini intendenti della Città,* consigliano *che sia et essere s' intenda solennemente deliberato di fare una adgionta al palazzo da lato verso il Casato, con una torre da lato in modo che in tutto s' accrescha due finestre, si che siano finestre cinque per lato, oltre il palazo di mezzo, come sta di verso Porrione, et come apare per un disegnio già facto e presentato alla M. S. V., salvo che la detta torre da farsi sia per ogni faccia braccia xiiij, facendola di quella grossezza et perfezzione e modo sarà ordinato per li M.ci S. et Capitano di popolo et Gonfalonieri Maestri che per li tempi saranno et per li operai a ciò deputati : et simile l' adgiunta si farà al detto palazo, com' è detto, si faccia con quelle habitationi sarà ordinato per*

Italia, e pesò circa 20000 libbre. (Bibliot. Comunale - *Relazione e disegni della torre di Siena* ms. E. III. 23).

(1) An. 1460. *Huius preterea mensis Aprilis die sexta, ventorum rabies et tempestas imbrium et tonitruorum, noctis hora quinta, ita insevit, ut multos deterreret: propugnacula quedam turris ictu fulminis dejecta. Ferreus insuper homo qui malleo campanam pulsitat ad horas, loco motus ad propugnacula vi fulminis suspenditur.* (Sigis. Titii, V, 13).

li sopradecti ecc. (1). Ma questo progetto, che doveva essere eseguito dentro sei anni, e pel quale si prevedeva la spesa dai diciotto ai ventimila fiorini, non ebbe nessun principio d' esecuzione: quei buoni cittadini dovettero forse convincersi che i loro timori per la solidità della torre erano affatto infondati.

IX.

Mentre si lavorava per la costruzione del palazzo del Potestà, si cominciava nel 1327 a fabbricare dietro di esso, lungo la via di Malcucinato, il palazzo delle carceri, sopra le quali fu poi edificata la nuova sala del gran Consiglio della Repubblica. La prigione pei malefizi era in quel tempo, come sappiamo, nel palazzo dei Cerretani, già degli Alessi, sulla piazza del Campo; ma questa prigione era insufficiente pel cresciuto numero dei carcerati, e tanto malsana che molti di essi vi morivano. Perciò fu presentato nel 1326 da certi cittadini al Consiglio della Campana una petizione colla quale, considerando, che *carceres Comunis, qui secundum jura debent esse ad custodiam, non ad penam, sunt nedum penales, sed pestiferas,* si chiedeva che fosse trovato alle dette carceri un luogo migliore (2). Le nuove carceri furono terminate nel corso di tre anni, onde nel 1330 poterono esservi trasferiti i prigionieri, come ci hanno lasciato memoria i nostri cronisti (3). Successivamente fu continuato il lavorìo di questo palazzo, per edificare sopra le carceri la nuova sala del Consiglio della Repubblica: sappiamo che nell'aprile del 1339 ne era operaio un maestro Ghino di Giovanni, al quale si pagano lire mille

(1) Borghesi e Banchi, *Nuovi documenti,* p. 217.

(2) Consiglio della Campana *ad ann.*, vol. 104 c. 43.

(3) *Essendo nel palazzo Cerretani la prigione del Comune, et eranvi tanti pregioni che non vi potevano stare, el Comune fece fare el palazzo di Malcucinato el quale si chiama oggi la sala del Consiglio, e ine sotto feceno la prigione come voi vedette. E tutti e prigioni e quali erano ne la prigione del palazo Ceretani e' misengli ne la prigione nuova, chome era ordinato per li operai del Comune. E questo si fece anni Domini MCCCXXX à dì 28 di luglio.* (Cronache sen. ms. citato, c 94).

da spendere nell' acconciamento del detto palazzo (1), e nel successivo gennaio 1339 (stile comune 1340) si pagano per lo stesso titolo cinquecento lire a un altro M.° Ghino di Ser Nello succeduto, come pare, al primo, nell' ufficio d' operaio (2). Questo palazzo era terminato nel 1342, e il 14 di giugno il Consiglio della Campana si adunava per la prima volta nella grande sala (3). Altra importante opera si compiè in Siena in quello stesso anno, con grande dispendio della Repubblica: maestro Iacopo di Vanni portava a termine il bottino che conduce l' acqua nella piazza del Campo, e il 5 di gennaio 1342 (stile comune 1343) la Fonte Gaia cominciava a versare sulla piazza abbondante vena d' acqua lungamente aspettata con grande desiderio dal popolo senese, il quale fu preso per quell' avvenimento da tanta allegrezza, che quindici giorni continui non attese che a giuochi e a pubblici tripudi (4).

Questo palazzo, dove rimasero fino ai giorni nostri le prigioni, è un vasto edifizio di forma rettangolare, che si stende dietro l' ala destra del palazzo pubblico, fra la via di Salicotto e la piazza del Mercato Vecchio. Era però separato dal palazzo dal quale si accedeva ad esso per mezzo d' un ponte di cui vedonsi le traccie nella muraglia che oggi congiunge le facciate dei due edifizi nella predetta via. Sotto il ponte era una scalinata, ed altra era al lato opposto, dov'è oggi la pescheria, per le quali si scendeva da Salicotto nella piazza del Mercato. L' edifizio è della stessa architettura del palazzo principale; aveva tutta attorno una fila di finestre trifore (oggi in parte assai guaste) in linea con quelle del primo

(1) 1339 aprile 29. *Anco a Ghino di Giovanni operaio del nuovo palazo del Comune, nel quale ene la prigione, e quagli demo a lui per spendere nell' acconciamento del detto palazzo, M. lib.* (Biccherna, *ad ann.*, vol. 151, c. 48).

(2) 1339-40 genn. 24. *Ghino ser Nelli operaio palazi Comunis quingentas libras, ut faceret fieri offitium suum, sicut apparet per apodixam dominorum Novem V.e lib.* (Ivi, *ad ann.*).

(3) 1342. *E nel mese di giugno essendo fornito el palazzo a capo la prigione per fare li Consigli, a' dì 14 del detto mese si fece el primo Consiglio della Campana nel detto palazzo nuovo a capo la prigione del Comune.* (*Cronache senesi, ad ann.*, in MURATORI *l. c.*).

(4) Cronaca d' Andrea Dei, *ad ann.*, in MURATORI *l. c.*

piano del palazzo, ed un coronamento merlato, di cui oggi non rimane quasi che il cornicione ad archetti semicircolari. Le prigioni stavano nella parte inferiore dell' edifizio; superiormente, al piano delle finestre, era la gran sala del Consiglio del popolo. Questa sala veniva ornata di pitture fino dal 1344 (1), e successivamente vi dipingevano vari maestri, cioè: nel 1359 Lippo di Vanni e Tuccio di Betto (2), nel 1361 Bartolo di M.° Fredi, il quale ebbe poi nel 1390 l' incarico di dipingervi *rebelles Comunis senen.* (3) ed infine, nel 1429, Martino di Bartolomeo (4), quegli che nel 1407 prese a dipingere insieme con Spinello Aretino la sala di Balìa. Ma, dopo la caduta della Repubblica, la grande sala del Consiglio fu nel 1560 ridotta a teatro, col disegno di Bartolommeo Neroni, detto il Riccio, architetto e pittore senese, ed allora le antiche pitture che l'adornavano andarono perdute.

X.

Era da poco tempo condotta a termine la torre del Mangia, quando si cominciò a costruire a piè di essa sul Campo la Cappella, per voto fatto dai senesi alla Vergine nel 1348 al tempo della grande pestilenza (5). Nel luglio del 1352 si gettarono i fondamenti di questa cappella (6) la quale fu fabbricata a spese dell' Opera del Duomo e colle elargizioni di

(1) 1344-45 febbr. 16. *C. lib. Coltino Bonfigli operaio Comunis pro expendendis in picturis et ornamento novi palatii* (Biccherna, *ad ann.*, c. 103).

(2) MILANESI, *Documenti*, I, 34.

(3) *Ivi*, II, 36, 37.

(4) 1428-29 febbr. 26. *Operarius Cam. solvat magistro Martino Bartolomei pictoris XXV grossos pro suo labore certarum figurarum sale Consilii generalis per ipsum rinfreschatarum.* (Deliberaz. del Concistoro, *ad ann.*).

(5) 1348. *E in quest' anno per certo miracolo che la Nostra Donna Vergine Maria fece, si cominciò la Cappella del Campo sotto la torre* (*Cronache senesi, ad ann.*, in MURATORI *l. c.*)

(6) *La Cappella del Campo a piè la torre, si comincioro e' fondamenti del mese di luglio* (1352), *e li Signori Nove missero fiorini due d' oro ne' fondamenti, e quando si fondò, stèrovi accesi li doppieri, e fu titolata a Madonna S. Maria di Settembre* (MURATORI *l. c.*).

pietosi cittadini: è probabile che ne abbia dato il primo disegno Domenico d' Agostino, maestro di pietra e architetto, che nel 1352 era capomaestro dell' Opera del Duomo. Nei primi del 1354 la Cappella già esisteva (1), ma pare che non riuscisse di pubblica soddisfazione; sappiamo infatti che nel corso di ventiquattro anni, dal 1352 al 1376, le more o pilastri di essa cappella furono rifatte quattro volte. Onde il Consiglio della Campana con una provvisione del 18 giugno 1369 ordinava al rettore dell' Opera del Duomo di spendere ogni anno, a cominciare dal 1.° di luglio, cento fiorini d' oro dei denari dell' Opera, oltre le rendite della detta cappella, fino a che questa non fosse compiuta (2). Perciò nel 1376 si cominciarono, col disegno di Giovanni di Cecco maestro di pietra, le nuove more di marmo, fatto venire da Carrara (3), nelle cui facce esterne furono costruiti dodici tabernacoli per collocarvi le statue degli Apostoli. Ma pare che di queste statue non se ne facessero che otto tra il 1375 e il 1427. Bartolomeo di Tommè e Mariano d' Agnolo orafi presero a fare le figure di S. Pietro e di S. Paolo, di S. Iacopo maggiore e di S. Iacopo minore; Giovanni di Cecco lavorò il

(1) Con suo testamento del 23 febbraio 1353 (stile com. 1354) Tofo del fu Maghinardo Salimbeni lascia fra le sue disposizioni *quod residuum convertatur in Cappella noviter facta iuxta palatium in quo moratur d. Potestas civitatis sen.* (Pergamene dell' Opera del Duomo n. 874).

(2) MILANESI, *Documenti*, I, 267.

(3) 1375. *Andamo a Pisa e Luccha M. Pavolo di Nicholuccio e io chamarlengho, e stemo diece dì chon due ronzini: e la detta andata faciemo per avere del marmo da Charrara per le fighure della Chappella si chome deliberò maestro Giovanni di Cieccho nostro capo maestro.* (Arch. dell' Opera del Duomo, Entrate e Uscite della Cappella del Campo n. 3, c. 38).

1375. *A Giorgio di Lolo speziale 23 sol. per sei once di spognia... e per due quaderni di sfogli reali da straccio: volseli maestro Giovannino per fare stelle per le pietre e per fare disegnamenti, per otto sol. el quaderno.* (*Ivi*, filza I, c. 29).

1376 aprile. *Le more della Cappella a pie' della torre del Campo di Siena si cominciorno a murare, che prima erano state guaste quattro volte in 24 anni, che si erano cominciate in più modi di marmo, e questo fu d' aprile.* (*Cronaca senese, ad ann.*, in MURATORI *l. c.*)

S. Matteo, Lando di Stefano il S. Bartolomeo e Matteo di Ambrogio, detto Sappa, il S. Andrea; e finalmente una figura d' apostolo ebbe a fare il valente orafo Giovanni Turini, ma andò perduta (1). Di queste statue soltanto sei ne rimangono oggi, le quali mostrano come la scultura in Siena fosse in quel tempo condotta a molto misero stato. Innalzate le more fu la Cappella coperta da una semplice tettoia. Non risulta che si rifacessero, insieme colle more, anche i parapetti e i cancelli ai lati della cappella, i quali rimasero probabilmente, come vi erano stati posti nella prima costruzione (2). In questa cappella Cristoforo di maestro Bindoccio e Meo dipintori facevano nel 1392 una figura del Salvatore, e lo stesso maestro Cristoforo dipingeva nel medesimo anno per diciotto fiorini d' oro una tavola per l' altare (3).

La Cappella non giungeva allora all' altezza del primo piano del palazzo, onde ne lasciava libere le finestre. E così rimase per molti anni, ma sembrando ancora imperfetta, fu nel 1465 decretato dai Savi dell' Opera del Duomo che il Rettore la facesse finire *con quello degno modo li parrà* (4). Onde nel 1468 si cominciò l' innalzamento di questa cappella, costruendo sopra le more le volte e gli archi (5) coll' elegante fregio ornato di bassorilievi e col cornicione, che danno alla

(1) MILANESI, *l. c.*, I, 279-287.

(2) I due parapetti a destra e a sinistra sono coperti da lastre di marmo che hanno all'esterno sculture ornative di un' età molto anteriore alla costruzione della Cappella: certamente furono tolte da altro monumento più antico di cui facevano parte. Le sculture del parapetto anteriore, appartenenti al secolo XIV, furono rifatte nel 1846 da Enea Becheroni. I due cancelli a destra e a sinistra sono pure anteriori alla costruzione della Cappella. Si leggono in essi queste iscrizioni in caratteri gotici: in quello a sinistra PETRUCCIO: BETTI ME FECE; in quello a destra, CHONTE LELLI ME FECIT. È questi m.° Conte di Lello Orlandi, chiavaro senese, di cui pure si ricorda altro cancello di ferro tuttora esistente nel Duomo d' Orvieto. Egli morì verso il 1343 (V. MILANESI, I, 385).

(3) MILANESI, I, 33.

(4) Archivio dell' Opera del Duomo. *Deliberaz.*, E, IX, c. 20.

(5) 1468. *E in questo tempo si scoperse e levossi il tetto della Cappella del Campo per fare le volte su le more o vero colonne di marmo che vi son fatte.* (*Allegretti Diario*, in MURATORI XXIII, 768).

Cappella l' aspetto d' un portico romano. Quest' opera non fu condotta a termine prima del 1470 (1), e ne fu l' autore, come ci attesta lo storico Sigismondo Tizio, il valente scultore ed architetto senese Antonio Federighi che era in quel tempo capo maestro dell' opera del Duomo (2). Con quest' innalzamento della Cappella rimase coperta la prima finestra a destra del palazzo e parte della seconda. Nel 1527 fu proposto dalla Balìa di restaurare le pitture che trovavansi allora nella cappella, spendendovi fino a trenta ducati d' oro di sole (3), ma tale proposta non ebbe effetto che dieci anni dopo. Nel 1537 il 6 di marzo veniva allogata a Gio. Antonio Bazzi detto il Sodoma la pittura a fresco dell'altare per il prezzo di 60 scudi e coll' obbligo di *dipegnarvi una Nostra Donna in mezzo, e da' lati li quattro Advocati de la città, e da capo dov' è il frontespitio un Dio Padre, e tutte bellissime fighure con perfetti colori da provvedersi a spese di esso Giovannantonio* (4). Egli obbligavasi di darla finita per la prossima festa di S. Maria d' Agosto, ma la condusse a termine più d' un anno dopo. Questa bella pittura è oggi assai male ridotta dalle intemperie e da cattivi restauri.

Dal lato opposto a quello della Cappella, presso l' angolo sinistro del palazzo, dov' era l' antica porta d' ingresso alle sale della Signoria, s' innalza su di un piedistallo marmoreo una colonna di granito orientale, sormontata da un bel capitello corinzio, su cui posa la lupa coi gemelli, pregevole opera di bronzo dorato. È quella colonna un avanzo d' antico tempio pagano, la quale fu trasportata con altre colonne nel 1459 dalle rovine dell' antica Ansidonia città del territorio senese. La porta principale del palazzo mancava d' un' insegna

(1) Infatti nell' agosto 1470 si pagano 10 lire a Guidoccio Cozzarelli, *le quali sonno per sei armi dipense alla Cappella del Campo e al davanzale rifece a detta cappella;* e lire 14 pagansi a maestro Giusto da Foiano *per carratura di una pietra rechò, misesi alla Cappella del Campo in uno dei fianchi dove sono intagliate le ghirlande.* (Archivio dell' Opera. *Libro delle due Rose,* c. 117 e 135).

(2) Sig. Titii *l. c.* V, 61.

(3) Borghesi e Banchi *l. c.* 471.

(4) Milanesi III, 126 e 186.

che la distinguesse dalle altre, *unde accidit* (dicono i Signori nella loro deliberazione del 18 maggio 1359) [1] *quod plures forenses venientes ad hanc urbem et cupientes Palatium conspicere, tendunt ad portam palatii Potestatis, putantes illum esse, quia est eminentior et ornatior, precipuum introitum*, perciò deliberarono d' innalzare come insegna a lato della porta principale la colonna colla lupa. Il bel capitello corinzio fu scolpito probabilmente da Urbano di Pietro da Cortona, che in quello stesso anno 1459 faceva anche la cornice sopra le scale del palazzo [2], ma la lupa di bronzo dorato è senza dubbio quella eseguita fino dal 1430 da Giovanni e Lorenzo Turini orafi senesi, la quale già esisteva sopra altra colonna dinanzi al palazzo [3]. La porta fu ornata in appresso dei fogliami di marmo intorno all' arco, dell' elegante statuetta di S. Ansano sulla cuspide e dello stemma col leone rampante in mezzo a due lupe dentro il timpano [4], i quali ornamenti veggonsi oggi sull'attuale porta d'ingresso al palazzo, dove furono trasportati, quando quella prima fu chiusa.

Nell' alto del torrione, in mezzo alle due bifore, vedesi un gran disco azzurro, dentro il quale è scolpito il monogramma latino di Cristo a lettere di rame dorato, con una raggiera all' intorno. È questa la nota insegna del famoso predicatore frate Bernardino Albizzeschi; fu innalzata per

[1] V.[1] *Miscellanea Stor. Sen.* I, (An. 1893) p. 171.

[2] Milanesi, *Documenti*, II, 461.

[3] 1430. *Gio. di Turino et Lorenezo dieno dare lire treciento ebe contanti da Giovanni di Pietro di Baldo per parte di den. della fattura della Lupa come apare a libro d' un Balestro a c. 213, dnne dati lire seicento sonno perchè fecie la Lupa la quale è in su la cholonna dinanzi al palazzo, la quale è d' atone e di rame dorato a oro di Chomuno, chome apare uscita di me Franciescho di Tuccio di Simone hoparaio a f. 68.* (Lib. dei Cred. e Deb. del Comune *ad ann.*, c. 166). La Signoria, con deliberazione del 3 luglio, aveva ordinato a Giovanni di Turino di dorare la Lupa e che questa, così dorata, fosse posta sulla colonna per la prossima festa di S. Maria d'agosto. (Borghesi e Banchi, *Nuovi Doc.*, p. 94).

[4] Però questo stemma e le due lupe pare che vi fossero fino dal 1372: *A dì 27 giugno* (1372) *e Signori e il Capitano di Popolo fero porre a capo la porta del palazzo due lupe con un lione in mezzo.* Così la *Cronaca Sen. ad ann.* in Muratori *l. c.*

pubblico decreto (1) sulla fronte del palazzo, in memoria dell' illustre cittadino, l' anno 1425 nel quale, per consiglio di lui, si adottarono dalla Repubblica alcune riforme degli Statuti, intese a correggere i mali costumi del tempo (2). L'insegna fu lavorata dal valente orafo senese Turino di Sano e dal figlio suo Giovanni sopra ricordato, secondo il disegno fattone da Battista di Niccolò da Padova, il quale dipinse nelle stesse proporzioni l'insegna medesima che è nella sala del Mappamondo (3). Ed in fine, le armi di pietra tufacea che si vedono più in basso sulla facciata ricordano la caduta della libertà senese e il cominciamento del principato. Furono allogate per ordine del Governatore generale di Siena pel duca Cosimo de' Medici, il 13 febbraio 1560, a Bernardino di Giacomo scalpellino, il quale le eseguì sul disegno di Bartolomeo Ammannati scultore e architetto fiorentino (4): le due laterali sono le armi della città, in mezzo è quella ducale, cui sta sotto l' arme del Governatore messer Agnolo Niccolini. Due storiche memorie incise in marmo, sono inferiormente nel mezzo della facciata. L'una si riferisce alle prime riforme del governo Lorenese in Toscana: è il decreto del granduca Francesco II del 20 novembre 1749, col quale, abolite le varie consuetudini ancora esistenti nei luoghi della Toscana sul modo di computare l' anno civile, d' onde derivavano continue confusioni ed inconvenienti nei rapporti fra paese e paese, fu statuito, che dal 1750 la decorrenza dell' anno dovesse cominciare in tutto il Granducato dal 1 di gennaio (5). L' altra memoria ricorda il solenne plebiscito to-

(1) Deliberaz. del Consiglio della Campana dei dì 11 e 16 giugno 1425, in MILANESI *Documenti,* II, 130-131.

(2) Con queste riforme, che furono dette le *Riformagioni di frate Bernardino*, approvate il dì 8 giugno 1425, si limitavano le doti di maritaggio, le quali, per essere troppo alte, rendevano rari i matrimoni, s'istituiva il Capitano di Giustizia per l' esecuzione delle leggi, si colpiva rigorosamente l' usura ecc. (V. MENGOZZI. *Il Monte dei Paschi,* I, 111).

(3) MILANESI, *l. c.* p. 129-131.

(4) *Ivi l. c.* III.

(5) L' epigrafe, composta dal dotto fiorentino Giovanni Lami, oggi

scano del 20 marzo 1860 per l'unione alla monarchia di Vittorio Emanuele II, che fu auspicato preludio alla costituzione del nuovo Regno d' Italia e all' unità nazionale.

Dopo la caduta della Repubblica la sala del Gran Consiglio nel palazzo delle carceri fu, com' è noto, ridotta a teatro nel 1560, secondo il disegno di Bartolomeo Neroni detto il Riccio, pittore e architetto. Questo teatro fu poi dal principe Mattias de' Medici Governatore di Siena pel Gran Duca Ferdinando II, ceduto nel 1647 all' Accademia dei Filomati, la quale nel 1654 si fuse in quell'antica degl' Intronati. Nel 1670 gl' Intronati fecero fabbricare di materiale i palchetti del teatro, i quali erano di legname, e lo fecero ridurre in forma più grandiosa col disegno e la direzione di Gio. Batta. Piccolomini, erudito gentiluomo senese, e molto intelligente dell' architettura; perciò dovettero andare perdute, insieme colla sala, le decorazioni pittoriche ond' era adorna. Il teatro rimasto nel 1742 danneggiato da un incendio, fu riedificato col disegno di Antonio Donnini bolognese, ed essendo incendiato di nuovo il 31 di luglio del 1745, fu restaurato e ridotto nella forma che ha al presente dall'architetto Antonio Galli Bibiena.

I riattamenti e le modificazioni che si fecero nel corso dei tempi nel pubblico palazzo non ne alterarono l' aspetto esteriore, che conservò l' originale sua forma sin verso il terminare del secolo XVII. Ma nel 1680 volendosi dare

---

annerita dal tempo e perciò difficilmente leggibile, è la seguente:

IMP. CAES. FRANCISCVS · PIVS FELIX . AVG. | LOTHARINGIAE . BARRI · ET . MAGNVS · ETRVRIAE DVX · | BONO · REIP · NATVS . CVSTOS · LIBERTATIS . | AMPLIFICATOR · PACIS · CONCORDIAE · VINDEX . | SAECVLI RESTITUTOR HVMANAE . SALVTIS . EPOCHAM . ANNOSQ · AB · TVSCIAE | POPVLIS · DIVERSO · INITIO . COMPVTARI . SOLITIS . | AD · OMNEM · CONFVSIONEM . ET · DISCERNENDAE AETATIS · DIFFICVLTATEM . AMOLIENDAM . VNA EADEMQ . | FORMA · ET · COMMVNIBVS . AVSPICIIS · AB . VNIVERSIS | LEGE · LATA . XII . KL · DECEMBRIS · ANNO . MDCCXXXXVIIII . | INCHOARI · ITA · IVSSIT · VT NON · QVEMADMODVM · PRAETER · | ROMANI · IMPERII · MOREM · HACTENVS . SERVATVM · | FUERAT · SED VERTENTE · ANNO · MDCCL AC · DEINCEPS . | IN . PERPETVVM · KALENDAE . IANVARIAE · QVAE · NOVVM · ANNVM · APERIVNT CETERIS GENTIBVS · VNANIMI . ETIAM · | TVSCORVM · IN · CONSIGNANDIS · TEMPORIBVS, CONSENSIONE CELEBRARENTVR.

una più comoda sede ai Magistrati della città, e provvedere alla residenza del Magistrato delle strade, il collegio di Balìa deliberava il 30 d' aprile, che si facessero nuovi ampliamenti e riattamenti del palazzo e si ricostruisse la scala d'accesso, che aveva bisogno d' essere rifatta (1). Fu allora innalzato sui due laterali del palazzo il secondo piano con tre finestre per lato, e, chiusa l' antica porta d' ingresso e il cortile interno, fu demolita la scala d' accesso, e costruito il nuovo atrio e la nuova scala come oggi si vede. Queste nuove opere si compierono fra il 1680 e il 1681, e furono dirette dal ricordato architetto ed erudito Giov. Batta. Piccolomini (2) al quale va dato merito di non aver alterato, nell' innalzamento dei due laterali, il carattere architettonico dell' edifizio, sebbene quelle due aggiunte molto tolgano all' originalità ed all' eleganza di esso. Il gusto depravato del seicento e del settecento recò in vero all' edifizio altri ben più gravi deturpamenti, a molti dei quali fu però riparato con giudiziosi restauri; onde la facciata del palazzo, se ne togli i due innalzamenti laterali, è oggi restituita alla sua pristina forma, come fu recentemente rimesso nel suo primiero stato l'elegante cortile del Potestà. Rimane ancora sulla facciata una stonatura, ed è il campaniletto costruito sui primi del settecento nell' angolo destro del torrione, come per far riscontro all' altro esistente fino dall' antico nell' angolo sinistro, sul quale stava, come si è detto, la campana per chiamare a raccolta le milizie cittadine.

Pongo termine a queste brevi e disadorne notizie sulle vicende del nostro palazzo pubblico, augurando che altri prenda a narrare una compiuta storia illustrativa di quest' insigne monumento e delle opere d' arte che esso racchiude.

Siena, F. DONATI

(1) Deliberazioni di Balìa *ad ann.*, 1680, 1681, 1682.

(2) GIGLI, *Diario* I, 463. ROMAGNOLI *Bell' artisti senesi*, ms. nella Bibliot. com. vol. XI, p. 81.

L' ARTE SENESE A PISA

PARTE PRIMA

Lo studio delle fonti di storia artistica pisana, fatto da vari eruditi dalla fine del secolo XVIII ai giorni nostri, e il ripetuto esame critico de' monumenti d' arte, quasi tutti medioevali, di cui Pisa può andare superba, sia pel numero, sia per la loro importanza, ci hanno portato a conoscere tanti artisti d' ogni regione italiana e a togliere tanti e tali errori sulla assegnazione delle singole opere e sulla determinazione delle singole scuole, da farci sperare che poco più resti oramai da aggiungere o da cambiare.

In ogni modo, siccome a trovare cose nuove o a rendere più esatte quelle vecchie occorrono indagini ulteriori, lunghe e faticose assai, non sarà inutile una breve sosta, tanto per volgersi indietro a misurare coll' occhio il cammino percorso e, fatta una rassegna de' risultati ottenuti, prender lena a procurarsene altri.

Questo ufficio mi sono assunto io per ciò che riguarda gli artisti senesi, i quali per più o meno tempo furono a Pisa e vi eseguirono (e talora vi mandarono) lavori, e per le opere che vi lasciarono o vi siano pervenute per qualunque via e rimaste fino ad ora o passate in terra straniera, e anche per altre che ci furono già e ora sono smarrite o distrutte. Sarà poco più che una lista di nomi e di lavori, ma basterà a dimostrare la notevole operosità e spesso anche la singolare eccellenza degli artisti senesi, anche per ciò che si riferisce

alla sola Pisa, in un corso di tempo che va dalla fine del secolo XIII a quella del XVII e specialmente nel XIV, nel quale il magistero degli scultori pisani sugli scultori senesi fu poi contrappesato ad usura dal magistero dei pittori di Siena e di Firenze su quelli di Pisa. Ho costatato che la scuola senese a Pisa per la quantità de' suoi prodotti viene subito dopo la pisana e la fiorentina; e se qualcuno le ne venga tolto da nuovi documenti e da nuovi esami critici (1), potrà essere compensata da altri prodotti, che oggi, in mancanza di determinazioni più precise, vanno sotto il titolo generico di toscani.

Io non ho fatto nè ho inteso di fare altro che un compendio di ciò che sugli artisti e sulle opere senesi in Pisa è stato scritto in parecchi opuscoli, commentari e volumi (2),

(1) Non è da escludere che quadri attribuiti alla Scuola Senese e anche determinatamente alla scuola di Simone di Martino, Lippo Memmi, Taddeo di Bartolo e Luca Tomè siano di pittori pisani mediocri, che seguirono i loro maestri (SUPINO I. B., *Arte pisana*, p. 299).

(2) Di una bibliografia storico-artistica pisana, la quale riguarda spesso anche l'Arte senese, si può fare a meno qui, dopo quella alfabetica recentissima che il prof. I. B. Supino ha posto in fondo al suo ricco volume *Arte pisana;* e basterà aggiungere per ordine di tempo quelle pubblicazioni, che egli in parte ha creduto bene omettere e in parte ha forse dimenticate, avvertendo il lettore, se pure ve n'è bisogno, che in questo genere di cose nessuno può pretendere, ed io meno degli altri, di comporre note complete.

1814. CIAMPI S. - *I simboli di sette scienze*, ecc. Pisa.

1837. POLLONI. - *Catalogo delle opere di pittura, modelli in gesso ed in legno ed altri oggetti ricevuti nella I. e R. Accademia di Belle Arti in Pisa* (È poco sicuro nelle assegnazioni).

È anteriore a questo, ma ignoro se sia edito, l'Inventario della collezione del canonico Sebastiano Zucchetti.

1881. TANFANI-CENTOFANTI L. - *Notizie di artisti ecc per servire alla storia delle arti del disegno*, in *Provincia di Pisa*, n. 33.

Un altro scritto del medesimo, dell'anno 1882, è in *Provincia di Pisa*, n. 17.

1888. ANONIMO - *Cappella del Carmine*, in *Archivio storico dell'Arte*. Anno I, p. 421.

aggiungendo qualche notizia intorno a certi maestri di pietre meno noti e qualche documento capitatomi sott' occhio in questi giorni o fornitomi da persone cortesi. Alle notizie verrà

1888. CAROTTI GIULIO - *La chiesa di S. Francesco a Pisa*, in *Arch. st.* cit., p. 87. (È un articoletto scritto per deplorare le difficoltà di accesso e di esame di quella chiesa, quando vi era il deposito de'carri d' artiglieria).

1889. SUPINO I. B. - *Le porte del Duomo di Pisa*, in *Arch. st.* cit. II, p. 373 e ss.

1892. SUPINO I. B. - *Il pergamo di Giovanni pisano nel duomo di Pisa*, in *Arch. st.* cit., V, p. 65 e ss.

1892. TRENTA GIORGIO - *L' inferno di Andrea Orgagna nel Camposanto di Pisa.* Pisa.

1893. SUPINO I. B. - *I maestri d' intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa*, in *Arch. st.* cit., VI, p. 153 e ss.

1893. SUPINO I. B. - *La lampada di Galileo nel duomo di Pisa*, in *Arch. st.* cit., VI, p. 215 e ss.

1893. SUPINO I. B. - *Due Madonne attribuite a Giovanni pisano*, in *Arch. st.* cit., VI, p. 325 e ss.

1893. SUPINO I. B. - *Gli Angioli di Giovanni Bologna nel duomo di Pisa*, in *Arch. st.* cit., VI, p. 372 e ss.

1893. SUPINO I. B. - *I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa*, in *Arch. st.* cit., VI, p. 419 e ss.

1893. ANONIMO. *Cronaca contemporanea* nell' *Arch. st.* cit. VI (Vi ha qualche notizia di cose artistiche pisane).

1894. SUPINO I. B. - *Il Trionfo della Morte e il Giudizio universale nel Camposanto di Pisa*, in *Arch. st.* cit., VII, p. 21 e ss.

1894 SUPINO I. B. - *Catalogo del Museo civico di Pisa.* Pisa.

1894. SUPINO I. B. - *Relazione sul Museo civico di Pisa*, in *Galleria nazionale italiana*, p. 1022 (Vedine l' annunzio in *Arch. st.* cit., 1895, p. 224).

1894. TRENTA G. - *L' Inferno e gli altri affreschi del Camposanto di Pisa attribuiti all' Orgagna, a Buffammalco, al Lorenzetti e a Giotto, con documenti inediti.* Pisa.

1895. SUPINO I. B. - *Giovanni pisano*, in *Arch. st.* cit. ad annum, p. 43 e ss.

1895. SUPINO I. B. - *Tino di Camaino*, in *Arch. st.* cit. ad annum.

1895. IACOBSEN I. - *Das neue Museo civico zu Pisa* (Vedine l' annunzio e il giudizio sommario in *Arch. st.* cit. 1895, p. 224).

1896. SUPINO I. B. - *Nino e Tommaso pisano*, in *Arch. st.* cit., S. II, an. I.

dietro un elenco più o meno descrittivo delle opere di scultura, pittura e miniatura riconosciute o giudicate di mano senese, cioè tanto e quanto giovi a identificarle, affinchè non vengano confuse tra loro o con quelle di artisti non senesi (1), e sarà

1896. SUPINO I. B. - *La scultura in Pisa nel sec. XIV.* Roma.

1896. SUPINO I. B. - *Il Camposanto di Pisa.* Firenze.

1896. TRENTA G. - *I Mosaici del Duomo di Pisa e i loro autori.* Firenze.

RICCI. - Recensione del libro di I. B. Supino « il Camposanto di Pisa, » in *Corriere della Sera*, anno XXI, 311.

1897. TRENTA G. - *Alcune osservazioni sopra « il Camposanto di Pisa » di I. Benvenuto Supino, con documenti inediti.* Firenze.

1898. SUPINO I B. - *Beato Angelico,* trad. dall' ital. da J. De Crozals. Florence.

1902. SIMONESCHI LUIGI - *Ebbe Pisa una scuola pittorica nel Trecento?* Conferenza letta nel Museo civico di Pisa e pubblicata in *Ponte di Pisa*, n. 14, 6 aprile.

1903. *Rassegna d' Arte*, anno III, n. 5 (Vi si parla delle pitture di S. Piero a Grado).

1903. JUSTI L. - *Giovanni Pisano und die toskanische Sculpturen des XIV Jahrh. in Berliner Museum.*

1904. SUPINO I. B. - *Arte pisana.* Firenze (Quivi l' autore ha compendiato e arricchito di nuove osservazioni e notizie documentate e talora ha modificato sostanzialmente alcuni dei suoi lavori indicati sopra).

1904. VENTURI A. - *La scuola di Niccola d' Apulia,* in *Arte* di A. V., anno VII.

(In corso di stampa): SIMONESCHI L. - *Catalogo del Museo civico di Pisa.*

Accenno finalmente come consultabili con maggiore o minor frutto gli scritti che in tempi diversi, ma tutti recenti, hanno pubblicato i signori Carmichael, Douglas, Gardner, Goffin, Heywood, Lafenestre, Reber e Bayersdorfer, Rio e De Rossi, non che quelli dei signori Bertaux, Reymond, De Rossi e Schubring da aggiungersi agli altri di questi ultimi, che sono registrati nella bibliografia del Supino.

(1) Per una descrizione più particolareggiata rimando a SUPINO - *Tino di Camaino,* rispetto alle sculture, e in generale alla sua *Arte pisana,* al suo *Catalogo del Museo civico* e a quello in corso di stampa di L. SIMONESCHI. — Quanto alle pitture fuori del Museo o fuori della città di Pisa, indicherò volta per volta, le opere dove si descrivono, o vi supplirò da me.

dato un accenno alle loro vicende. Mi terrò contento se questo elenco potrà formare appendice non inutile al catalogo del Ricci per la grande esposizione di Siena e a quello del Douglas per la mostra di quadri ed altre cose senesi fatta dal *Burlington Fine Arts Club* a Londra.

È dunque un lavoretto arido e modesto, ma proporzionato alla mia cultura storico-artistica e, se si vuole, anche alla ristrettezza del tempo; e servirà a risparmiare fatica (chè una certa fatica mi è costato) a chi desidera avere in poche pagine la sostanza di molte o la indicazione di cose, che possano agevolargli uno studio più ampio e profondo.

Mi preme avvertire finalmente che, quanto alle assegnazioni delle opere d'arte ai vari autori, io mi sono tenuto pedissequamente al giudizio altrui, non trascurando però di accennare alle questioni relative e alle risoluzioni più recenti, quando una risoluzione si è potuta avere. Entrare in tali controversie non è da me; e poi debbo confessare che l'esperienza mi ha reso (come già rese altri) (1) un po' diffidente, avendo veduto che anche le conclusioni di critici sottili ed autorevoli sono svanite più d'una volta davanti alla testimonianza d'un qualche documento, che al più umile erudito sia venuto fatto di mettere in luce.

I.

MAESTRI DI PIETRE E SCULTORI

I primi nomi di senesi che abbiano lavorato a Pisa, per ciò che a tutt'oggi si è ricavato dai documenti, sono quelli di maestri di pietre, sebbene anche i pittori compariscano a sì breve distanza (meno di tre anni) da potersi dire che gli uni e gli altri furono a Pisa nello stesso tempo.

(1) Il BONAINI, *Memorie inedite intorno a Francesco Traini* ecc. in *Annali delle Università toscane*, riporta e fa sua questa massima d'un altro scrittore: « Il darsi a indovinare il nome di un pittore senz'altro sussidio che i propri occhi è professione più incerta e più soggetta ad errare d'ogni altra, eccettuata la Medicina ».

Naturalmente, come osserva bene a proposito il Supino [1], non tutti i maestri di pietre, siano senesi o pisani o fiorentini o lombardi, siano d'altri luoghi (chè a Pisa ne convennero da varie parti dell' Italia superiore e media), debbono tenersi artisti di merito; molti anzi sono mediocri od ignoti. Ma nel loro insieme, le opere, che questi discepoli di Giovanni pisano lasciarono nell' Italia superiore e nella inferiore, ebbero per effetto di educare alle nuove forme anche gli artisti locali.

1. La serie dei maestri di pietra senesi, secondo i registri dell' Opera del Duomo di Pisa pervenuti sino a noi, si apre col nome di **Nuto** e col suo nome si chiude nel periodo che abbracciano i detti registri prima della grande lacuna che si ha in essi dal 1319 al 1343.

L' opera di Nuto a Pisa è accertata dai documenti superstiti (e può quindi essere anche anteriore) dalla prima settimana di maggio 1299 [2] fino al 25 febbraio 1318.

Al principio di dicembre del 1301 ricomparisce in qualità di « famulus magistri Iohannis », qualifica che gli vien data una volta soltanto [3], e rimane addetto ai lavori dell' Opera a tutto aprile 1305, con varie interruzioni, che poterono derivare da cause diverse, non esclusa però quella di lavoro fatto per l'Opera stessa a conto proprio, come quando stette a cavar pietre al Monte pisano, le quali poi vendè all' Opera predetta [4]. Nè v' ha ragione di dubitare che non lavorasse nel 1306, sebbene ci manchino i documenti di quel tempo, perchè si ritrova subito nel registro del 1307 ai primi di maggio; dopo il qual tempo sparisce. E siccome dopo il marzo 1308 siamo di nuovo senza documenti, nulla perciò si conosce nè di lui nè di altri; ma appena i documenti riparlano, cioè dal gennaio 1315 al febbraio 1316 e (dopo una terza lacuna) dalla fine del 1317 fino al 5 gennaio 1319, anche il suo nome,

---

(1) *Arte pisana*, p. 183.

(2) *Archivio di Stato in Pisa, Opera del Duomo*, 77, Entrata e Uscita, c. 28 t.

(3) *Arch. e Op. cit.*, 79, c. 99.ᵗ

(4) *Arch. e Op. cit.*, 83, c. 83.ᵗ

unito una volta a quello del padre [1]), si legge fino al 25 febbraio 1318.

È dunque un periodo di 20 anni, nel quale Nuto, a intervalli più o meno lunghi, lavora all' Opera, da prima col salario di 3 soldi e mezzo al giorno e di 4 soldi, secondo che sta in Pisa o a cavar pietre al Monte, guadagnando cioè nè più nè meno degli altri maestri migliori; salario, che nel 1307 è portato a 5 soldi e nel 1315 a 5 $^1/_2$, vale a dire superiore a quello degli altri o eguale a qualcheduno dei maestri più valenti, eccetto Tino di Camaino che ne guadagna otto. Ed è il periodo, nel quale Giovanni pisano eseguisce, fra le altre opere, il pergamo, che forse lasciò in qualche parte incompiuto [2]), Tino di Camaino fa il sepolcro d'Arrigo VII, e Lupo di Francesco prepara quello per i morti alla battaglia di Montecatini [3]).

([1]) « Nutus Nerii » è detto a c. 8 del reg. 86 dell' Opera citata.

([2]) Il 12 febbraio 1315 lo stesso Nuto riceve dall'Opera soldi 4 e den. 10 « pro pretio piumiciarum pro puliendo pervium ». (*Arch. e op. cit.*, 85, c. 31). E al tempo stesso si ha un Giovanni *pulitor*, con 3 soldi e mezzo al giorno (*ivi*). Nella seconda metà d'aprile 1315 e nel maggio Nuto era « ad laborerium » del Camposanto (*ivi*, c. 38^t 39, 40, 41^t).

Mi sia lecito poi prendere occasione dalla pulitura del pergamo per osservare in genere che essa può tenersi come argomento applicabile a qualunque lavoro di marmo, a dimostrare che è stato compiuto di poco e a stabilire il tempo. Io me ne sono valso anche rispetto alla tomba di Arrigo VII, della quale avrò a parlare più sotto, e me ne valgo per affermare che il Crocifisso, che era sulla porta del Camposanto e pel quale nel 26 marzo 1368 si spesero 6 soldi in spugna e pomici per lustrarlo (Trenta G., *Alcune osservazioni sopra il Camposanto di Pisa di* J. Benvenuto Supino, p. 11), fu scolpito in quel torno e che perciò non deve attribuirsi a Giovanni pisano, e nemmeno credersi opera di verso la fine del sec. XIV.

([3]) Non voglio mancare alla diligenza di notare (senza però farne alcuna deduzione) che nel 1318 si trova fra i maestri dell' Opera un « Lapus Nuti » detto una volta « Lapus Nuccii », che guadagna 4 soldi, come molti altri, e poi 4 e mezzo e se lavora al Monte, anche 5. Veda chi vuole se fosse questo Nuto il padre di Meo e di Niccola scultore, viventi nella prima metà del sec. XIV (Milanesi, *Doc. cit.*, I, pp. 186, 199 e 200).

2. Secondo per ordine di tempo e forse inferiore anche per arte è un **Tura**, addetto all' Opera fino dai primi di dicembre 1299 (1), ma saltuariamente e per pochi mesi, che dopo una assenza ricomparisce nel dicembre 1301 (2), ora col semplice nome di *Tura senensis,* ora di *Tura Riccius* e anche di *Riccius* soltanto e dura fino ai primi mesi del 1302 (3). Il suo salario varia da soldi 3 e mezzo a s. 3. e den. 10 fino a 4 soldi.

3. Fra i più antichi e più costanti maestri dell' Opera è **Tano**. Dalla seconda settimana di gennaio del 1299 lavora, con varie e più o meno lunghe interruzioni, in tutti gli anni rappresentati dai registri pervenutici, sino ai primi di febbraio del 1316 (4). Forse si trattenne anche dopo, ma almeno dagli ultimi del 1317 in poi il suo nome non si trova più (5). La sua giornata variante da soldi 4 a 3 e den. 6 ed anche 10 e a soldi 4 di nuovo, salì nel 1307 a 5 soldi e ridiscese a 4 nel 1315; e questa, confrontata con quella di altri, ci dà la misura della sua perizia, che non era straordinaria.

4. **Cecco** pure è fra i più antichi; ma, almeno per l' Opera, la sua comparsa è breve e lungamente interrotta, cioè dagli ultimi di giugno alla seconda metà d' agosto del 1299 (6) e dalla seconda settimana di novembre 1303 alla seconda metà di marzo (con un intervallo) del 1304 (7), e sempre col salario giornaliero di 3 soldi e mezzo.

---

(1) *Arch. e Op. cit.*, 77, c. 91.

(2) *Arch. e Op. cit.*, 79, c. 98t. Nel 1301 si rammenta anche un *Tura florentinus (ivi,* c. 96). Però quanto alle determinazioni di patria bisogna stare in guardia anche contro queste note di maestri, come vedremo meglio fra poco. Cfr. poi anche *Tura Paganiscii* in MILANESI *cit.*, I, pp. 176 e 182.

(3) *Arch. e Op. cit.*, 79, c. 151t.

(4) *Arch. e Op. cit.*, 77, c. 101t e 85, c. 58 ecc. Nel luglio del 1301 (1302 p.) lavorò con altri alla costruzione d' una casa dell' Opera, nella quale si doveva colare il piombo per fare le piastre del Duomo (*Arch. e Op. cit.*, 79, c. 50. Cfr. TANFANI ec. *Not. d' art. cit.*, p. 94 e SUPINO, *Arte cit.*, pp. 165 e 193).

(5) Mancano i registri dai primi del 1319 in poi.

(6) *Arch. e Op. cit.*, 77, c. 44t e 58t.

(7) *Arch. e Op. cit.*, 81, c. 86t e 117t. Fra i varî Cecchi di pater-

5. Non posso affermare che fosse senese un **Ciolo**, che lavorò per l' Opera oltre 8 mesi del 1300 (1), a soldi 3 e mezzo il giorno, mancando l' indicazione della patria. Ma un « Ciolus senensis » una volta indicato, come Nuto, colla qualità di « famulus magistri Ioannis » si ha, con qualche interruzione, fra i maestri dell' Opera nel 1301 colla paga di 3 soldi e mezzo, che presto è portata a 4 soldi (2); e séguita nel 1302 e 1303 (3). Sembra che fosse stimato più di Nuto, vedendosi il suo nome subito dopo quello di Giovanni pisano. In assenza di esso, ne fa le veci colla qualifica di « magister » premessa al nome, che non è data agli altri; e una volta (sempre in assenza di Giovanni) con quella maggiore di « caput magistrorum » che Nuto non ebbe mai, sebbene conservi la paga di 4 soldi (4). Nel 1304 sembra certo che lavorasse specialmente al pulpito di Giovanni, pel quale provvede trapani e i loro fornimenti (5); ed è probabile che continuasse l' opera sua negli anni 1305 e 1306, di cui mancano i registri, perchè nel 1307 è ancora a Pisa con 4 soldi e poi 4 e mezzo al giorno e vi rimane sino a' primi d' agosto (6). Nel 1309 un *Ciolo del fu Neri* senese dimorante a Pisa dava formale incarico a un senese di prendergli per discepolo (coll' impegno di insegnargli l' arte delle pietre) un Tieri *(Terium)* di Castelfiorentino, che allora era a Siena (7). Noi non conosciamo dai registri pisani la paternità del nostro (8); ma se i due fanno uno solo, avremo dal-

nità determinata, ricordati in MILANESI, *Doc. cit.*, non si potrebbe supporvi il nostro che in *Cecco del fu Pietro*, o di *Leopardo* o di *Ricevuto* (I., pp. 176 e 182).

(1) *Arch. e Op. cit.*, 77, c. 13 e 87t.

(2) *Ivi*, 79, c. 99t ec. fino a c. 119, e c. 126 fino a c. 154.

(3) *Ivi*, 80 e 81 (in tutte le note dei maestri)

(4) *Ivi*, 81, c. 66t-70.

(5) « Ciolus senensis pro pretio unius corii de cevio *(sic)* ad faciendum Corrigias trapanis, qui operantur ad laborerium pervii, et pro pretio trapanorum et eorum fornimentorum, L. iij (*Arch. e Op. cit.*, 84, c. 101t).

(6) *Arch. e Op. cit.*, 84, c. 26t sino a c. 94t.

(7) MILANESI, *Doc. cit.*, I, p. 174-75, 1310, 16 sett., ind. 7, st. pis.

(8) Nello stesso tempo viveva anche un *Ciolo di Maffeo* (MILANESI *cit.*, I, p. 176).

l' ultimo fatto la conferma che egli era capace nell' arte sua e che a Pisa trovava molto lavoro.

6. Merita appena una menzione (e la faccio soltanto per non omettere alcun nome di maestri senesi) un **Gianni**, che lavora l' ultima settimana d' aprile 1301 a soldi 3 e mezzo al giorno (1).

7. Parimente per non fare omissioni ricordo **Vanni**, il quale cominciò a lavorare nella stessa settimana di Gianni e colla stessa paga (2), che poi gli viene diminuita di un soldo, e seguitò fino a' primi di luglio (3); ma sospetto un errore nella indicazione di *senensis*, perchè alcuni mesi dopo comparisce un *Vannes Simonis* e anche *ser Simonis* col medesimo piccolo salario di soldi 2 e mezzo (4) e più perchè una volta il nome di *Vannes de Senis* è corretto in *Simonis* (5), onde non accade occuparsene più oltre.

8. Senese di sicuro e de' maestri più abili è **Tofano.** Fu all' Opera per la prima volta la seconda settimana di maggio 1301, colla paga ordinaria d' un manovale, cioè di 2 soldi al giorno perchè forse era giovanissimo (6). Ma quasi subito gli venne accresciuta a 2 e mezzo, a 2 e 10 denari e a 3 soldi (7). Nel 1302 e 1303 non si registra più il suo nome. Nel 1304 però torna agli ultimi di marzo con 4 soldi al giorno e, dopo una settimana, con 4 e mezzo, vale a dire guadagnando mezzo soldo più di tutti gli altri maestri (8) ad eccezione del suo compaesano Andrea, che aveva 5 soldi (9). Ma presto egli pure

(1) *Arch. e Op. cit.*, 78, c. 125.

(2) *Ivi*, ivi.

(3) *Ivi*, 79, c. 29 fino a 40.

(4) *Ivi*, 79, c. 119t.

(5) *Ivi*, c. 122t. Tuttavia non dimenticherei un raffronto con *Vanni di Bentivegna* o con *Vanni di Palmiero* ricordati in MILANESI, *Doc. cit.*, I, pp. 176 e 185.

(6) *Ivi*, c. 25. Era quel *Tofano di Manno*, di cui in MILANESI, *Doc. cit.*, I. p. 176 ?

(7) *Ivi*, 79, c. 29, (dove per manifesto errore è indicato come *de Florentia*), 49t, 51t.

(8) *Ivi*, 81, c. 118t e 120.

(9) *Ivi*, 83, c. 26.

sale a 5 (1). Lavora con qualche intervallo tutto il 1305. Che continuasse anche nel 1306 non si può dire, mancando i documenti; ma quelli del maggio 1307 in poi non portano più il suo nome.

9. Di un **Ristorio** registrato come senese e addetto all'Opera per qualche mese del 1301 è da ripetere quanto si è detto di Vanni; stante che nei mesi stessi un nome eguale e con eguale salario s' intreccia (ma non mai in una stessa nota) ora senza indicazione di patria ed ora colla qualifica di fiorentino (2).

10. **Marco** fa una comparsa di pochi giorni la terza settimana di giugno del 1301 (3) a 3 soldi il giorno, torna a 3 e mezzo circa due anni dopo (4), alternando questo salario con quello di 4 soldi (secondo il luogo del lavoro) e si trattiene anche nel 1304; ma dopo la seconda settimana di giugno (5) sparisce e non si ritrova nemmeno nei registri superstiti degli anni 1307 e seguenti.

11. **Benevenni** lavora da' primi a poco dopo la metà di dicembre 1302 a 4 soldi il giorno (6). Dopo, non se ne ha più traccia.

12. **Iacopo** fu addetto all' Opera per vari anni; ma dall'insieme apparisce maestro mediocre.

Cominciò la terza settimana di febbraio del 1303 e con frequenti interruzioni continuò nel 1304 e 1305 e presumibilmente nel 1306, sebbene manchino i registri di quel tempo, ritrovandosi nel 1307 fino a tutta la terza settimana di settembre che è probabile segnasse la fine del suo lavoro (7).

(1) *Ivi*, c. 44t.

(2) *Arch. e Op. cit.*, 79, c. 87 ec. fino a 108t Cfr. c. 95t e 99.

(3) *Ivi*, c. 40t.

(4) *Ivi*, 81, c. 23t e 42t e da c. 89 a 120.

(5) *Ivi*, 83, c. 34t.

(6) *Ivi*, 80, da c. 114 a 118t.

(7) *Ivi*, 80, c. 140t fino a 144; 81, c. 24 fino a 127t; 83, c. 27 fino a c. 48t e 96' fino a 110; 84, c. 19 a 60. — Nel 1307 vi era anche un Iacopo da Certaldo (*Ivi*, 84, c. 19t, ec. ec.); ma non ne teniamo conto.

La sua paga ebbe gradi svariati e strane oscillazioni. Infatti da 10 denari al giorno salì a 12, 15 e poi a soldi 2 e mezzo per tornare a 2, a 3 e mezzo, a 3 soltanto, a 4 e di nuovo a 3. Nel 1307 poi guadagnò fino a 5 soldi, ma subito discese a 3 soldi e 4 denari, a soldi 3. 7 e a 3 4 alternativamente.

13. Dagli ultimi d' ottobre a quelli di novembre 1303 era all' opera anche un **Bettino** senese, a 3 soldi il giorno (1).

14-15. **Dino** a 4 soldi il giorno e **Stefano** a 3 compariscono nel mese di maggio 1304 (2); ma siccome nelle carte successive gli stessi nomi si registrano colla qualifica di fiorentini e (quanto a Stefano) anche di pistoiesi, io non vedo quì che un errore del notaro, e di loro perciò non aggiungo altro.

16. Un **Bartalino** lavorò per l' Opera la terza settimana di maggio del 1304 (3) a soldi 3 e mezzo il giorno.

17. **Andrea** dovette esser maestro di conto, vedendolo il meglio pagato di tutti (5 soldi al giorno); ma all' Opera si trattenne soltanto da' primi di giugno 1304 alla metà di luglio (4) e nella seconda metà di giugno non lavorò (5).

18. Nella seconda settimana di giugno e non oltre lavora anche un **Pannocchia,** col salario di 4 soldi (6).

E qui parmi non dover tralasciare un fatto che riguarda i maestri senesi e tutti gli altri addetti all' Opera nel 1304. Nella terza e quarta settimana di giugno si avverte una specie di sciopero generale. Nella prima di queste settimane manca perfino il capomaestro Giovanni e non rimane che un lombardo di nome Andreolo. Nella seconda torna Giovanni, e Andreolo se ne va (7). In tale circostanza si resero assenti anche i senesi Ciolo, Andrea, Tofano, Nuto, Pannocchia, Tano

(1) *Ivi*, 81, da c. 81 a 89^t.
(2) *Ivi*, 83, c. 26 a 28.
(3) *Ivi*, c. 30.
(4) *Ivi*, 83, c. 32^t a c. 39^t. Sarebbe forse *Andrea di Ventura* (MILANESI, *Doc. cit.*, I, p. 176) o *di Ristoro* (*ivi*, p. 206)?
(5) *Ivi*, c. 38 e 39.
(6) *Ivi*, c. 34.
(7) *Ivi*, c. 36 e 37.

e Marco, che aveano lavorato la prima settimana di giugno [1]; e tutti, eccetto Pannocchia e Marco, tornarono la prima settimana di luglio; ma vuolsi notare che Ciolo e Nuto ebbero un aumento di 4 denari al giorno e Tofano lo ebbe di 6 non molti giorni dopo [2]. Era questione di salario? Forse a questo fatto è da ravvicinare l' altro d' una causa che Giovanni, almeno nell' aprile precedente, aveva coll' Operaio [3].

19. Il mio novero cronologico dei maestri di pietra senesi, che lavorarono all'Opera dentro le prime due decadi del sec. XIV, termina col nome di uno che li avanzò tutti d' assai. Questi è **Tino** (di Camaino), scultore e architetto ben noto. L' opera sua a Pisa è attestata da' monumenti anteriori al 1311; ma non si hanno più i registri, che ne serbavano il ricordo.

Sembra che il suo primo lavoro fosse l' ornamento marmoreo e l' altare della cappella di S. Ranieri [4]. Nel 1311 eseguì o compiè il fonte battesimale del Duomo, nelle cui storie s' ispirò forse a quelle scolpite nell' architrave della porta principale del Battistero [5]; ma credo che al posto destinatogli lo mettesse nell'anno successivo [6].

Non possiamo sapere, per la mancanza di registri più volte indicata, se Tino fosse condotto straordinariamente dall'Operaio per questi lavori o se li eseguisse a giornata. La prima memoria scritta che di lui rimanga è del 25 gennaio 1315, e ce lo mostra addetto all' Opera colla semplice qualifica di *magister lapidum*, comune a tutti gli altri, e di lavorante alla *taglia* dei marmi, salvo che (e ciò importa a conoscere il va-

---

(1) *Ivi*, c. 34 e 34t.

(2) *Ivi*. c. 37t 38 e 44t.

(3) *Ivi*, c. 107t e SUPINO, *Arte*, *cit.*, p. 152.

(4) Vedi sotto all' elenco delle sculture.

(5) Vedi, su questo architrave, SUPINO, *Arte*, p. 56 e 57 che ne dà anche la figura sotto i n. 36, 37 e 38. Cfr. MARTINI, *Theatrum cit.* p. 91, 2 e l'incisione imperfetta, che ne fornisce in App. a p. 38 c. Cfr. anche le riproduzioni (chiare, ma di proporzioni minime) in VENTURI A., *Storia dell' arte ital.*, III, pp. 949 e 950, figg. 847 e 848.

(6) Vedi sotto nelle notizie dei pittori, al nome *Piastra* (IV, n. 3).

lore che gli si attribuiva) guadagna 8 soldi al giorno, ossia poco meno di quello che guadagnava Giovanni pisano, quando lavorava all'Opera come capomaestro, mentre il migliore degli altri maestri che sono con lui non passa i soldi 5 e mezzo (1).

Ma il 12 e il 17 febbraio il suo nome è registrato colla aggiunta di « caput magister Opere » e collo stesso salario (2). Quando precisamente avesse l'incarico di costruire la tomba di Arrigo VII non apparisce. Non mi sembra da mettere in dubbio che la carta de' patti « cum magistro Tino », copiata da Leopardo da Morrona cancelliere del Comune (3), non si riferisca (oltre all'ufficio di capomaestro in generale, come era stato fatto con Giovanni pisano) anche al lavoro della tomba. E poichè la copia di quell'atto fu pagata il 12 febbraio, è ragionevole pensare che l'incarico della tomba venisse dato poco innanzi. Suppongo altresì che verso la metà di marzo ponesse mano all'opera (4), e così avrebbe avuto lo spazio di circa un mese a provvedere i marmi (5). Il prezzo fissato fu di 400 lire, 200 delle quali gli vennero pagate nel corso di quattro settimane, benchè segnato in una partita sola (6), e il resto a rate, le più volte settimanali, di

(1) *Arch. e Op. cit*, 85, c. 29.

(2) *Ivi* c. 31^t e 33.

(3) *Ivi*, c. 31. La copia costò 10 soldi. Cfr. SUPINO, *Tino* cit., p. 8, e *Arte* cit., p. 92, dove è da correggere qualche inesattezza. Si noti altresì che il cancelliere, il quale a c. 31 è chiamato Leopardo, a c. 41.^{t} è detto Ranieri.

(4) Vedi nota 6.

(5) Può darsi che abbia rapporto con questi il pagamento di 3 soldi fatto ad un manovale di Pistoia il 12 febbraio o poco dopo « pro una die qua stetit ad iuvandum discharicari marmores » (*Arch. e Op. cit.*, 85, c. 31).

(6) Giova riferire il passo nelle parti essenziali: « Tinus - habuit - de summa l. cccc., quas habere debet pro constructura monumenti domini Imperatoris, inter quatuor edomadas .... l. ducentas ». Riconnetto (e allora mi risultano chiare) con « habuit » le parole « inter quatuor edomadas », e dalla data di questa partita, che è del 10 aprile (il TRENTA l'ha posta erroneamente al 17 febbraio), venendo indietro 4 settimane, giungo al 14 marzo.

lire 25, una delle quali o non venne pagata altrimenti o non fu registrata (1).

Al 19 aprile una parte della tomba era compiuta, come parmi poter dedurre dalla spesa di pomici per lustrarne i marmi (2), e Tino ebbe il tempo di eseguire in que' giorni un altro lavoretto (3).

La qualità di capomaestro gli è mantenuta fino al 10 aprile. D' allora in poi è ricordato semplicemente colle parole « magister Tinus », cui si aggiunge talora l' appellativo di « scultor lapidum » o l' indicazione « qui facit tumbam domini Imperatoris » (4); e dopo quasi 5 mesi, nei quali l'Opera non ebbe capomaestro, facendone sempre le veci Nuto ricordato sopra, è chiamato a quell' ufficio Iacopo di Francesco.

L' ultima menzione di Tino nel 1315 è del 26 luglio, quando cioè la tomba era terminata, colorita e (sembra) anche messa al posto (5).

Ma è da notare che, mentre tutti gli altri, pittori, legnaioli e manovali, che ebbero mano alla finitura del monumento e de' suoi accessorii, ricevono la respettiva mercede, quella dovuta a Tino per 5 giornate è lasciata in bianco (6). Fu per omissione o per altra causa? Inclino per la seconda ipotesi, la quale è avvalorata da una notizia affatto nuova e

(1) I pagamenti rateali sono del 19 e 26 aprile, del 10, 17, 24 e 31 maggio e del 5 luglio (*Arch. e Op. cit.*, 85, c. 34, 39', 41, 42' 44, 47). Cfr. TRENTA, *La tomba cit.*, pp. 86-88).

(2) Fra le spese rimborsate il 19 aprile a Masino converso dell' Opera ho trovato anche quella fatta « pro piumici pro tergendo marmores tumbe » (*Ivi*, c. 38).

(3) Sotto il 26 aprile 1316, a c. 39' del reg. 85, dopo il pagamento di l. 25 fatto a Tino si legge: « Et in alia parte pro certo laborerio Opere, s. sedecim, denarios novem ».

(4) *Arch. e Op. cit.*, 85, c. 39', 41, 44 e 47.

(5) Tutto questo credo si possa ricavare dalle spese varie segnate nel Reg. cit., a c. 48 e pubblicate dal TRENTA (*op. cit.*, pp. 88-90), e non contrasta coll' opinione del SUPINO (*Arte cit.*, p. 192) che Tino non eseguisse altrimenti la parte architettonica e decorativa.

(6) TRENTA, *La tomba cit.* p. 88 e n. 2.

curiosa su Tino stesso, fornitami in questi giorni dal signor Trenta e sfuggita, non so come, ad altri, del resto diligentissimi.

Tino probabilmente se ne partì da Pisa senza riscuotere l' ultima paga, per arruolarsi nell' esercito fiorentino o, meglio, per unirsi al contingente che Siena, al pari di altre città toscane, avea mandato nello stesso mese di luglio nella Val di Nievole in aiuto di Firenze, a fine di costringere Uguccione della Faggiuola, ossia i Pisani, a togliere l' assedio a Montecatini. Certo è che Tino prese parte alla famosa battaglia del 29 agosto, che finì con una grande sconfitta de' Fiorentini e de' loro alleati.

Tino adunque fu tra i vinti. Però questo suo fatto dovè rimanere nascosto ai Pisani; dacchè tornato egli fra loro, non si sa quando precisamente per la mancanza di registri più volte lamentata, ma certo non nel 1318 in cui lavorava col padre a Siena, non nel 1319 e 20, essendo allora capomaestro dell' Opera del Duomo in patria, e nemmeno nel 1321 in cui faceva a Firenze il monumento sepolcrale al vescovo Antonio Orso [1], bensì nella prima metà del 1322, venne posto di nuovo a capo de' maestri dell' Opera. Se non che, scopertasi la cosa poco dopo e segnatamente nei primi di luglio del 1322, gli Anziani il 9 di quel mese vollero destituito Tino perchè guelfo e per aver combattuto contro Pisa, aggiungendo che per l'avvenire nessun guelfo dovesse ammettersi a quell' ufficio [2].

[1] MILANESI G., *Documenti* cit., I, pp. 183-85.

[2] Credo di far cosa gradita al lettore riportando testualmente la provvisione degli Anziani, che il prelodato sig. Trenta mi ha data trascritta:

« Suprascripto die (septimo idus Iulii 1323 p.).

« Providerunt suprascripti Antiani *ecc.*, quod *ecc.*

« Et Tinus capomagister Opere sancte Marie pisane maioris ecclesie omnino de dicto officio removeatur, cum sit guelfus et in exercitu et prelio de Montecatino fuerit contra Pisanos; ita quod de cetero ipse vel aliquis alius guelfus ad dictum officium non admictatur nec sit vel esse possit vel valeat ullo modo ». In margine « Contra Tinum Capomagistrum Opere S. Marie » (*R. Archivio di Stato in Pisa*, Comune, A, 89, *Provvisioni degli Anziani*, 9, c. 102', 1323 p.)

Tino allora ricorse a Firenze guelfa e là fu condotto pei lavori dell'Opera di S. Giovanni (1).

Tornando ora alla tomba di Arrigo, è da lodare l'intendimento, che hanno avuto due moderni cultori di Storia dell'Arte, di ricomporla quale era in origine (2); ma questi tentativi hanno dimostrato più che altro la difficoltà che in fatto di ricomposizioni si sogliono incontrare da tutti. Mi guarderò bene dall'intromettermi in siffatta questione e non dirò nemmeno qual conto si debba fare di un codice dell'Archivio di Coblenza descritto dal Gar, dove si ha una figura « che mostra l'Imperatore colla veste imperiale, giacente in un sarcofago di marmo sostenuto da leoni e coperto da un baldacchino, i cui lembi vengono sollevati da due angeli, mentre un terzo incensa il cadavere » (3). Assegnare alla tomba queste o quelle figure col solo criterio artistico, sia pure aiutato dai confronti con altri lavori congeneri, dalla conoscenza del gusto del tempo o di una scuola e da una più o meno ragionevole interpetrazione del significato delle figure stesse (4) è come volere indovinare il concetto dell'autore o di coloro che gli dettero per avventura de' suggerimenti. Pure qualche cosa la storia dell'Arte ci ha guadagnato, cioè che Tino che scolpì la figura d'Arrigo e disegnò l'insieme del monumento, era e vi si dimostra un artista di valore e che il resto così disarmonizzante col suo stile e così inferiore alla sua maestria,

(1) MILANESI, *Doc. cit.*, I, p. 184.

(2) SUPINO, *Tino di Camaino cit.*, 1895 e *Arte cit.*, pp. 190-95, 1904 e BERTAUX E., *Le mausolée de l'imp. Henri VII à Pise*, 1902.

(3) Cfr. TRENTA, *La tomba cit.*, p. 66.

(4) Non sono nemmeno persuaso molto che le onoranze solenni, il monumento e gli anniversari funebri ad Arrigo si abbiano a tenere come prova d'una particolare affezione dei Pisani alla memoria di quell'imperatore. A buon conto, si ha testimonianza esplicita che l'anniversario del 1315 fu celebrato per ordine del Vicario imperiale, come risulta dalla partita seguente: « Pierus Quarti de S. Michaele de Burgo, pro pretio libr. centum triginta cere ad opus Anualis domini Imperatoris, mandato domini Iacobi Vicarii..... libr. quadraginta tres, s. decem octo » (*Arch. e Op. cit.*, 85, c. 51, 1316, ag. 31, p.).

se anche appartenne al monumento, non fu opera sua. Resta poi a decidere se in un lavoro complesso si abbia a pretendere eccellenza in ogni parte, come se tutte fossero uscite dallo scalpello d'un solo artista, o non si debba supporvici almeno la esecuzione di compagni inferiori o di scolari.

Frattanto, per non fare assegnazioni oppugnate o che si possono dimostrare erronee domani, io mi astengo dal mettere nell' elenco, non pure il gruppo rappresentante un imperatore (che può essere Arrigo VII) con due figure (forse di consiglieri) a ciascuno de' suoi lati, che si conserva in Camposanto sotto il perduto affresco di Benozzo ov' era dipinto il passaggio del Mar Rosso, gruppo che al Bertaux piace (e al Supino piace poco) di riunire alla tomba d' Arrigo; ma anche le altre che sono ora ai lati della tomba, e quelle che si vedono nello stesso Camposanto sul piano del monumento al Card. Ricci, non che alcune statuette, che adornano esternamente la chiesetta della Spina e qualunque altra attribuita momentaneamente a Tino, ma che nessuno gli concede volentieri o può affermare con fondamento che siano opera sua.

Lo stesso dicasi della Tavola di marmo, ov' è figurata Nostra Donna, che nella città di Tiro apparisce a S. Ranieri, esistente oggi nella cappella di S. Guido in Duomo, lavoro che il Supino riconosce posteriore di due secoli al supposto autore (1).

20-21. Gli scultori **Agostino** ed **Agnolo** furono adoperati (scrive il Vasari (2) da Giovanni pisano in molti lavori a Pisa e in altri luoghi. Ma se a Pisa non furono nel 1307 o nel 1310-14 o dal 1319 in poi, cioè negli anni di cui son perduti i registri dell' Opera, è certo che in quelli conservatici non compariscono mai i loro nomi.

22. Qui la serie dei maestri senesi a Pisa ha una lacuna, perchè una lacuna fino al 1343 è ne' registri dell' Opera, ed altri ne mancano in alcuni degli anni posteriori. In conseguenza di che non si conosce quanta e quale opera prestò

(1) *Tino cit.*, p. 6 e *Arte cit.*, pp. 187 e 188.
(2) I, p. 431.

maestro **Niccolò** da Siena, al quale gli Anziani di Pisa, con decreto de' 31 maggio 1359, diedero licenza di recarsi a Pisa e nel suo distretto « pro laborando in laborerio opere maioris ecclesie » e di rimanervi per tutto il tempo in cui dovesse stare a detto lavoro, nonostante certe rappresaglie date o concesse dal Comune pisano (1). Resta inoltre il dubbio se Niccolò, che dovette essere artista di qualche conto, fosse chiamato dall' operaio Bonagiunta (che la chiamata fosse fatta da lui si comprende dal suo nome scritto nel decreto stesso, benchè cancellato) a qualche lavoro in marmo o in pittura. La voce « laborerium » si vede applicata indistintamente alle due cose nei documenti pisani. Solamente la qualifica di *magister* è esclusiva o quasi dei lavoranti di pietra, di mura e di legname; e anche quando è data a' pittori, l' appellativo di *pictor* o di *dipintore* suole tener dietro al nome (2).

22. Per l' ultimo ventennio del sec. XIV abbiamo da registrare pochi nomi e per giunta molto modesti. Si ha **Cecco di Giovanni**, che nel gennaio del 1386 lavorava con altri alla petraia o cava del Monte pisano (3),

23. **Sano di Marco**, che nello stesso anno è addetto esso pure all' Opera come lavorante di marmi (4),

24. **Simone** lapicida, ricordato come testimone ad un atto del 1394 (5).

25. Finalmente nel 1401 comparisce un intagliatore di

---

(1) TANFANI ec., *op. cit.*, p. 389, nota 1, da *Provv.* 51, c. 29.

(2) « Magister Cecchus Pieri pictor », « maestro Ceccho di Piero dipintore », in documenti del 1379 p. riferiti dal TRENTA (*L' Inferno e gli altri affreschi cit.*, p. 54). — Mi sembra non doversi pensare a maestro Niccolò di maestro Magno, che nel 1370 inventò e scrisse versi e altre cose negli affreschi del Camposanto (TRENTA, *loc. cit.*, p. 37), ignorandosi di questo la patria ed essendo i due lavori distanti fra loro oltre un decennio.

(3) TANFANI ec., *op. cit.*, p. 213. Lo rammenta anche il MILANESI, *Doc. cit.*, I, p. 177.

(4) *Op. cit.*, p. 439, nota 2. Di costui pure, vedi MILANESI, *Doc. cit.*, I, pp. 133 e 176.

(5) *Op. cit.*, p. 405.

marmi in **Nanni di Iacopo**, ma solamente come testimone in un atto del 18 febbraio fra l' Opera del Duomo e un intagliatore di marmi fiorentino (1).

II.

OREFICI E SCULTORI IN METALLO

Anche l' arte dell' orafo è rappresentata, sebbene un po' tardi, da senesi.

1. Il primo, che si conosca di loro, è **Andrea di Naddo di Guidarello**, e la prima notizia, che si abbia di lui, è del 1363, anno in cui con più altri orefici andò in qualità di balestriere nell' esercito pisano, che fece scorrerie nel territorio fiorentino e saccheggiò il castello di Figline. Nel 1406 vegliò come sopraguardia alcune notti ad una porta della città, e nel 1407 fu mandato dai fiorentini padroni allora di Pisa in esilio a Firenze. Nel 1416 era già morto, ma da quanto tempo non apparisce.

Ebbe due mogli e vari figliuoli, due de' quali tornarono e dimorarono a Siena.

Di lavori suoi, che non dovettero esser pochi nè poco lucrosi, avendo Andrea possessioni in Pisa e nel contado, non si ha ricordo; se pure non deve riferirsi a lui il restauro della cintola argentea del Duomo fatto nel 1394 da un **Andrea** orefice di Siena (2), che è forse una persona sola con quell'Andrea da Siena che nel 1380 aveva la bottega nella parrocchia di S. Felice accanto a quella dell' orefice Niccolò di Ser Coscio (3).

2. Il figliuolo suo di primo letto, di nome **Iacopo**, orafo come il padre, ma di cui non si conosce lavoro alcuno, fu il solo che rimanesse a Pisa, dove si ammogliò ad una benestante, Bernarda di Lupo pellicciaio. Ma non ebbe fortuna

(1) *Op. cit.*, p. 122.
(2) *Op. cit.*, pp. 25-27.
(3) *Op. cit.*, p. 399.

o non ne seppe usare, perchè nel 1416 trovavasi in carcere a Siena, forse per gravezze non pagate, come non le pagava a Pisa. Infatti nel 1423 i Priori di questa città, per non metterlo nella necessità di star lontano da essa e dal suo territorio o di finire in carcere i suoi giorni, considerando altresì che egli era diviso dai fratelli, lo esonerarono dalla parte delle taglie gravante su i beni della matrigna e dei fratelli che stavano a Siena, e ratizzarono in 10 soldi mensili la sua quota. Ma nemmeno questa agevolezza gli valse a rimediare al suo disordine economico, dacchè dal 1426 al 1429, quando egli e la moglie erano ammalati, dovette più volte toglier danari in prestito e vendere finalmente, benchè con patto resolutivo, una casa della moglie (1).

3. Scarse, ma importanti dal lato artistico, sono le notizie intorno all' orafo e scultore **Turino di Sano di Cino** da Siena (2).

Egli era in Pisa almeno fino dal 1393 (3) e già noto o per dimora assai lunga o certo per la sua sperimentata abilità, essendogli stato commesso un lavoro, che non si sarebbe affidato ad un artista mediocre.

Era il tempo, in cui la fabbrica del Battistero stava per avere il suo compimento, pel quale Domenico di Ser Neri orefice ed operaio di S. Giovanni, oltre la quarta parte de' suoi beni assegnata in eredità all' Opera, aveva legato nel testamento del 1387 immobili e denari (4). Domenico stesso avea pensato a coronare la cupola colla statua di S. Giovanni in

(1) *Op. cit.* pp. 26-27.

(2) Di Turino di Sano diede notizia per il primo il BONAINI, *Memorie* cit, in *Annali* cit. pp. 570 e 571. Ctr. MILANESI in VASARI cit., III, pp. 304 e 307.

(3) In quest' anno (1394 allo st. pis.) comprò del vino dall' Operaio di S. Giovanni, come resulta dalla seguente partita d' entrata: « Ancho ebi da maestro Turino di Sano da Siena, pe' barili quatro e mezo di vino da Salviana (podere dell' Opera di S. Giovanni) — — lib. 10 (*Arch. di St. in Pisa*, Opera del Duomo, reg. 1082, *Entr.* e *Usc.* di S. Giovanni, c. 5'). Questa partita fu omessa dal BONAINI nelle sue *Memorie* che citerò fra poco.

(4) TANFANI ecc., *Not. di art. cit.*, p. 148.

rame dorato, e già era stata posta mano, (non resulta da chi) al lavoro; ma colto da infermità e poi da morte, che avvenne nel 1394, non potè dare effetto al suo disegno.

Il successore di lui, che fu Iacopo di ser Dato, orefice anch' esso, mentre curava zelantemente, anche in mezzo alle contrarietà, la costruzione e gli ornamenti marmorei della cupola (1), non dimenticò la statua di S. Giovanni; e fino dal 1393 o poco dopo (2) ne commise a Turino, se pure non gli era stata commessa già dall' Operaio precedente (3), la esecuzione o la prosecuzione.

L'Operaio aveva già speso una discreta somma nel lavoro; ma gli mancavano i denari per compierlo. Gli Anziani però, che non lo volevano mandato in lungo, obbligarono Iacopo a prendere a mutuo 50 fiorini d' oro; cosa che egli fece di consenso di due canonici e per la quale ebbe disgusto da essi, che non volevano riconoscere la spesa del mutuo (4).

Stando al Martini (5) sarebbe da dubitare se la statua di S. Giovanni fatta da Turino sia veramente quella, che oggi si vede in cima alla cupola del Battistero; poichè egli (benchè senza darcene, secondo il suo costume, testimonianza alcuna) asserisce che è opera di Giambologna (6). Per il Da

(1) *Op. cit.*, p. 149.

(2) L' anno non si può determinare con precisione, perchè Iacopo registrava le singole partite senza le singole date, e tutte vanno dal 1394 pis. al 1396 pis. Però, siccome, la prima delle nostre è segnata a c. 21t, ossia in mezzo circa alle altre, propendo per il 1395 o per una data molto vicina. Il Bonaini, che nelle sue *Memorie cit.*, I, p. 471, pubblica (con varie inesattezze ortografiche) i documenti relativi a questo lavoro, pone la data del 1395 st. pis.

(3) Dò il testo d' una partita, perchè di interpretazione un poco dubbia: « Anco diedi a Turino di Sano da Siena pe' lavorare lo santo Giovanni de ramo, lo quale avea (*sic*) precipiare messer Domenicho i più votte.... fiorini 25 ». Il Bonaini, *Mem.* ecc. *cit.*, p. 571, alla parola *avea* aggiunge *fatto*, come se fosse nell' originale; ed invero il testo diviene così semplice e chiaro.

(4) Documenti in Bonaini, *Mem. cit.*, p. 572.

(5) *Theatrum Basilicae pisanae.* Romae, MDCCV, p. 91, 1.

(6) « Loco pilae in cuspide erigitur pulcherrimum aeneum Divi Ioannis simulacrum palm. 15 ab egregio viro Ioanne Bologna expressum ».

Morrona, che pur cita il Martini, l'autore di essa è incerto (1).

Io considero prima di tutto che la spesa di circa 160 fiorini, non piccola per quei tempi, in cui la valuta commerciale della moneta potè essere da 15 a quasi 20 volte superiore alla nostra, e il fatto che perfino gli Anziani, cioè il governo d'allora, si diedero premura che la statua fosse compiuta, ci dà ragione di pensare ad un'opera importante. Non poteva infatti esser questione (come pensa il Bonaini) (2) d'una statuetta da collocarsi sopra il fonte battesimale, dentro il tabernacolo, che stava sul detto fonte e che proprio in quel tempo fu dipinto e messo ad oro per meno di 16 lire da Turino di Vanni (3), ed alla quale nel 1480 furono dipinte le stelle e acconciato il mantello (4), mentre la doratura di questa statua costò più di fiorini 21. In secondo luogo mi parrebbe un po' singolare che d'un artista relativamente moderno, come Giambologna, di cui sappiamo molti particolari e altri ne sono stati fatti conoscere, intorno a' suoi lavori a Pisa, in tempo recentissimo (5) e d'un'opera così vistosa non avessimo trovato ancora nessuna memoria, mentre si ha, e ce l'ha procurata il Martini stesso, della statuetta, che sul medesimo fonte battesimale fu posta nel 1520 p. dal can. Lorenzo D'Ancroia, governatore di quel tempio (6).

(1) *Pisa illustrata* ecc., Pisa, 1811, I, pp. 381-82.

(2) *Mem. cit.*, p. 510.

(3) « Ancho diedi a Turino dipitore pe' dipigere lo trabernachulo e metere a oro, lo quale istae sopra la fotte di sa' Giovanni; e a questo patto fue Filipo orafo, e ghostoe, lb. 15, s. 15 (*Arch.* e *Op. cit.*, 1082, c. 21, 1394-96).

(4) TANFANI ecc. *cit.*, pp. 147-48.

(5) *Op. cit.*, di cui vedi l'Indice all'art. *Bologna Giovanni.*

(6) MARTINI *cit.*, pp. 101, 2 e 102. Cfr. DA MORRONA, *Pisa cit.*, I, pp. 389-390 e BONAINI, *Mem. cit.*, p. 512.

III.

MAESTRI DI VETRO

L'unico dei senesi che si conosca come autore di finestre invetriate e istoriate a Pisa è maestro **Giovanni di Castello,** che nel 1391 (forse allo st. pis.) eseguì per donna Datuccia Sardi nella sua cappella della sagrestia di S. Francesco una Vergine assunta e vari Santi, come risultava dall' iscrizione letta dal Da Morrona [1]: « Hoc opus fecit magister Iacobus Castelli de Senis, A. D. MCCCLXXXXI ».

IV.

PITTORI

1-2. Contemporanea all' opera de' maestri di pietra senesi a Pisa abbiamo già veduto essere stata quella dei pittori.

Il 24 marzo 1302 un pittore di nome **Vanni** vien pagato dell' oro messo ad una immagine di Nostra Donna col Bambino, posta sopra la porta principale del Duomo, e del « suo magistero » [2]. Nè si può escludere (sebbene non si abbiano argomenti per affermarlo, essendo allora in Pisa altri pittori dello stesso nome) che sia questo medesimo quel Vanni, il quale insieme con altri, compreso uno soprannominato **Siena,** di cui ci è ignoto il vero nome, dipinse nel 1315 la tomba d' Arrigo VII [3] e nel 1318 due sedie grandi in Duomo [4].

---

[1] *Pisa cit.*, III, p. 60. Cfr. MILANESI, *Documenti cit.*, I, p. 312.

NB. Poichè è cosa omai ben nota e ben documentata che al Mosaico della Tribuna del Duomo non ebbe parte nè principale nè secondaria Fra Iacopo da Torrita, non è qui luogo a parlare di lui nè di altri mosaicisti più o meno senesi.

[2] TANFANI CENTOFANTI, *Not. d'art. cit.*, p. 488, da BONAINI, *Mem. cit.*, in *Ann. cit.*, pp. 516-17.

Forse era quella che cadde per terremoto nel 1322 e fu sostituita da un' altra circa il 1346 (SUPINO, *Arte cit.*, p. 144).

[3] TANFANI ecc., *op. cit.*, p. 183, nota 4 e p. 490. Cfr. TRENTA, *La tomba cit.*, p. 88.

[4] TANFANI ecc., *op. cit.*, p. 490.

3. Nello stesso tempo dimorava in Pisa un altro pittore senese, di nome **Piastra di Bindo,** di cui fu comunicata al Cavalcaselle (1) una notizia monca ed inesatta, che io godo di poter completare e correggere. Esso il 2 gennaio 1305, prese a colorire dentro il mese cinque immagini di Santi, cioè Pietro, Ambrogio, Matteo, Luca e Lorenzo, su tavole foggiate a tabernacoli e messe a oro per l' altare di S. Pietro nella chiesa di S. Chiara, come la tavola che era all' altare di quella Santa, e n' ebbe da frate Enrico maestro dello Spedale il prezzo anticipato di 18 lire (2). Nel 1312 dipinse in Duomo

(1) *St. della Pitt.* ecc., II, p. 78 e 79, nota 5. Cfr. SUPINO, *Arte cit.*, p. 251.

(2) Ecco il documento inedito.

« Piastra pictor condam Bindi de Senis, qui moratur Pisis in cappella sancti Georgii, per sollemnem stipulationem convenit et promisit fratri Henrico magistro Hospitalis novi Misericordie pisane civitatis, stipulanti et recipienti pro dicto Hospitali et eius vice et nomine, facere lingnamine et indorari et pingere omnibus suis expensis tabulam unam cum colonnellis et bredula (*sic*) indoratis ad tabernachulos et voltas et poma, ad modum tabule, que est super altare sancte Clare dicti Hospitalis, colonnellorum et predule dicte tabule cum quinque inmaginibus in dicta tabula, videlicet (sancti) Petri et sancti Anbrozii, sancti Mathei, sancte (*sic*) Luce et sancti Laurentii, pictas (*sic*) bonis et diversis coloribus ad voluntatem dicti magistri, in ea altitudine qua sunt dicte tabule et predula, hinc ad kalendas februarii proxime venturi. Et quod suprascriptum laborium (*sic*) stabit ad faciendum cotidie et (qui segue una parola o piuttosto un' agglomerazione di lettere, non decifrata nè da me nè da altri e, credo, nemmeno dal notaro, che la trascrisse dalle *scede* di quello che rogò l' atto omettendone per di più qualche altra necessaria a formare il periodo) sancte Clare et longitudine ad modum altaris sancti Petri, quod est in ecclesia dicti Hospitalis in loco dicti Hospitalis, et in ea laborabit donec fuerit expletum ad voluntatem dicti magistri, alioquin penam librarum xxv denariorum pisanorum et omnes expensas etc., obligando se etc. ei etc., renuntiando omni iuri etc. Quare predictus Piastra interrogatus a suprascripto magistro confessus est in veritate se recepisse et apud se habere ab eo dante et solvente ut dictum est pro suo salario et mercede et precio dicti laborerii libras xviij denariorum pisanorum, renuntiando exceptioni etc., quam etc., de quibus se etc., et inde eum etc. Actum Pisis in ecclesia sante Clare dicti Hospitalis,

il muro, presso il quale si collocava un Fonte battesimale, che dovette essere, a mio avviso, il fonte scolpito da Tino (1).

4. Di **Duccio,** ben noto nella storia dell' Arte, sappiamo soltanto che lavorò anche a Pisa; ma nulla ci rimane quà delle sue opere; a meno che non si abbiano a credere di lui due tavole, giudicate sicuramente di scuola senese e d' una stessa mano, che si conservano in chiesa di S. Martino (2), e una Madonna della collezione Zucchetti già nella cappella Dal Pozzo in Camposanto (3). In tal caso diverrebbero anche più preziose, essendo perdute quelle che eseguì a Lucca ed a Pistoia (4). Il Bonaini tende ad attribuire a Taddeo di Bartolo le prime due tavole (5).

5. Le notizie che dà il Vasari su i lavori fatti a Pisa da **Simone di Martino** sono poco esatte, ma le corregge G. Mila-

---

presentibus Michaele Piangemanducha et Vanne Grilli testibus ad hec rogatis, iiij nonas ianuarii » (Arch. di St., Spedali riuniti, *Contratti*, reg. 32 (953), c. 186').

(1) « Piastra dipintore de' dare, ch' ebe in prestanza da Nello per cagione di dipingere al muro u' si fae lo battismo in duomo, et sono posti a' scita s. xvij » (*Arch. e Op. cit.*, 487, c. 6, 1313 p.) Vedi *Elenco*, III, n. 1 e 2.

Il nome di Piastra fu erroneamente letto dal Ciampi nella nota de' pittori, che colorirono la tomba d' Arrigo VII, ma forse lo scambiò con quello di Piero (TRENTA, *La tomba cit.*, p. 77, nota 1).

(2) TANFANI ecc., *op. cit.*, p. 182, n. 1.

(3) DA MORRONA *Pisa cit.*, II, pp. 232. Sarebbe forse il n. 23 o 26 dell' *Elenco*?

A Duccio viene attribuita senz' altro dal GRASSI (*Pisa e le sue adiacenze*. Pisa, 1851, p. 250, nota 82) una tavola grande con tre santi in piedi quasi al naturale, che era nella locale Accademia di Belle Arti ed avea fatto parte della collezione Zucchetti. Ma i critici moderni, nonostante che nella cornice sia stato scritto che Duccio eseguì questa opera prima del 1357, non ammettono nemmeno che essa provenga da scuola senese, e taluno di essi l'assegna a Lorenzo Gerini (SUPINO, *Cat. cit.*, p. 66, al n. 17 della sala V).

(4) MILANESI in VASARI *cit.*, I, p. 686, n. 3. Sarebbe da vedere se qualcuna di queste tavole perdute fosse tra le cinque attribuite a Duccio ed esposte a Londra l' anno presente.

(5) *Mem. cit.*, in *Ann. cit.*, p. 471, n. 1. Vedi *Elenco*, III, n. 3 e 4.

nesi sulla guida del Bonaini [1]. Quindi non sarebbe di lui l'affresco di Nostra Donna portata in cielo, dipinta sopra una porta nell' interno del Camposanto [2], come non è alcuna delle storie di S. Ranieri; ma è certamente sua (e non di Lippo Memmi, come credettero il Vasari ed altri, e solamente sua e non comune con Lippo, come scrissero taluni), la grande e mirabile ancona per l'altar maggiore di S. Caterina, postavi nel 1320 [3].

A Simone aiutato da Lippo ascrive il Vasari due tavole a tempera dipinte a Pisa (non dice chi le commise); ma ad ogni modo sembrano perdute [4], a meno che non siano tra quelle attribuite oggi alla sua scuola [5].

6. Tavole e affreschi eseguì a Pisa il cognato di Simone, **Lippo Memmi,** sebbene con arte meno felice. Di storie in fresco ricorda e chiama bellissime il Vasari quelle della chiesa di S. Paolo a Ripadarno, delle quali rimane oggi appena qualche vestigio [6], e, che, secondo un codice Gaddiano, sarebbero (e forse saranno state in parte) di Bernardo Daddi [7] ed anche (secondo il Vasari stesso) di Buffammalco e di Bruno di Giovanni [8].

Una tavola a tempera per la stessa chiesa di S. Paolo fece Lippo, rappresentante Nostra Donna con vari Santi, e vi appose il suo nome [9].

Di lui possiede oggi Pisa una sola tavola [10].

---

(1) In VASARI *cit.*, p. 553, n. 5. Cfr. SUPINO, *Arte cit.*, p. 290.

(2) Il SUPINO *(Arte cit.*, p. 289-90) vi riscontra spiccati caratteri senesi.

(3) MILANESI in VASARI *cit.*, p. 554, n. 2. Vedi *Elenco*, III, n. 5.

(4) MILANESI ecc., *cit.*, p. 554, n. 1. Vedi *Elenco,* n. 6-7.

(5) Vedi *Elenco,* III, n. 8-12.

(6) MILANESI ecc., *cit.*, p. 555, n. 1.

(7) MILANESI ecc., *cit.*, pp. 468 e 597.

(8) VASARI, *ed. cit.*, I, p. 555. Vedi *Elenco*, III, n. 14. Per le opere, che il Vasari ed altri dicono fatte da Lippo in comune con Simone di Martino, vedi sopra, a questo nome (n. 5).

(9) SIMONESCHI L., *Catal. cit.*, p. 89.

(10) Vedi *Elenco*, III, n. 13.

7-8. Nessun affresco o tavola si può indicare con sicurezza come fatta a Pisa dai fratelli **Pietro** ed **Ambrogio Lorenzetti** [1]. Questa è la conclusione di una serie di studî e di giudizi, che muove dal Vasari e finisce, se pur finirà, coll' *Arte pisana* di I. B. Supino.

Per il Vasari sono di Pietro gli affreschi dentro alla porta principale del Camposanto (cioè la destra per chi vi accede); per i signori Crowe e Cavalcaselle sono, almeno alcuni, opera di ambedue i fratelli. Il Milanesi ammette volentieri che siano di loro il Trionfo della Morte e il Giudizio universale, ma l' Inferno ne lo toglie affatto, assegnandolo al Gaddi. Il Crowe ecc. insistono concedendo al più che il Gaddi vi collaborasse come assistente. Interviene nel 1894 il Supino e nega ai Lorenzetti perfino le storie degli Anacoreti, ravvisando in tutti quei dipinti la scuola pisana del Trecento, che (specialmente nel Traini) è un misto di senese e di fiorentino. Il Trenta [2] esclude senesi, fiorentini e i pisani più valenti e li dice opera di pisani meno noti. Tutta la questione finalmente è ripresa e trattata nel 1904 dal Supino [3], il quale esclude « in modo assoluto che i Lorenzetti abbiano lavorato nel Camposanto pisano ».

Rimangono però a Pisa alcuni quadri dei loro scolari [4].

---

[1] Non m' è accaduto di vedere tentata la spiegazione dello scambio di questo cognome con quello di LAURATI, che si legge nel Vasari. A me pare che provenga dal nome del padre scritto in maiuscolo gotico in qualche dipinto di loro mano, con meno la N perchè supplita dal segno abbreviativo, cioè LAURETI, e che la E, essendo chiusa da una linea quasi retta e colla traversa, sia stata da qualche lettore poco esperto di una iscrizione, probabilmente mal ridotta, interpetrata per un' A. Pietro e Ambrogio adunque sarebbero figliuoli di un Lorenzo, e la forma attuale del loro casato deriverebbe soltanto dal diminutivo del nome paterno.

[2] *L' Inferno e gli altri affreschi del Camposanto di Pisa, restituiti ai loro autori*, 1894, p. 29 e s.

[3] *Arte cit*, p. 276.

[4] Vedi *Elenco*, III n. 15-17. — Il Polloni, come avverte il SIMONESCHI (*Catal. cit.*, p. 101), attribuì nel suo Catalogo ad Ambrogio Lorenzetti la tavola dei SS. Romualdo e Bonifacio (vedi *Elenco*, III, n. 33); ma dei giudizii di lui si suol fare poco conto.

9. **Luca Tomè** è rappresentato da un solo lavoro (1).

10. Ed ora non vorrei togliere a Siena e nemmeno darle senza fondamento di verità un pittore, quale fu **Neruccio di Federigo,** che lavorò con Francesco da Volterra in Camposanto (2) e dipinse una tavola con Nostra Donna e il Bambino Gesù, appesa a' tempi del Da Morrona ad un pilastro della chiesa di Pugnano ed ora collocata in apposito altare e tenuta in massima venerazione da quel popolo, guasta però anzi assolutamente rovinata dai ritocchi posteriori. Il Da Morrona vi lesse « Neruccius Federigi de Pisis me pinsit A.D.MCCCLXX »; e se la lettura si potesse credere esatta, non avrei fatta menzione di questo pittore. Ma poichè il Da Morrona non fa testo in siffatto genere di cose, e il Tanfani Centofanti in un documento del 1389 ha trovato il nome di un Nuccio, soprannominato Cocco, del fu Neruccio da Siena, gli è nato un dubbio sulla patria vera di Neruccio, a meno che non si abbia a pensare ad un omonimo. Ed allo stato di dubbio lascio io pure la cosa, non avendo avuto modo di vedere la iscrizione surriferita (3), aggiungendo soltanto che il Supino (4) novera Neruccio senza difficoltà e senza osservazione alcuna fra i pittori pisani.

11. Caderebbe qui, secondo l' ordine cronologico, il nome di maestro **Andreoccio di Bartolommeo,** al quale il Bonaini (5), interpetrando troppo largamente una antica iscrizione incisa

(1) Vedi *Elenco,* III n. 18.

(2) TRENTA, *L' Inferno e gli altri affreschi cit.*, p. 32 e s. e TANFANI ecc. *cit.*, pp. 97, 107, 387-89.

(3) Di riscontrarla ebbi premura e mi rivolsi all' arciprete di Pugnano, don Faustino Rossi. che mi rispose con sollecitudine e cortesia, e poi conferii col non meno cortese sig. Ulisse Nardinelli, il quale tiene le chiavi di quella tavola e me ne donò una piccola fotografia. Ma seppi da lui che nella parte anteriore non apparisce traccia di iscrizione, la quale forse si vedeva nel tergo ora coperto di tela e che non si scoprirà fino a che il sig. Fiscali non si recherà a togliere ciò che nasconde il dipinto originale.

(4) *Arte cit.*, p. 299.

(5) *Mem. cit.*, in *Ann. cit.*, p. 525. Vedi *Elenco* III, n 38 e 39.

e dorata in un armadio dipinto nei sodi interni per la chiesa di S. Martino in Chinzica, attribuì le pitture dell'armadio stesso e non si mostrò alieno dall' assegnare per conformità di stile anche le figure della volta nella cappella del Sacramento. Ma il Milanesi osserva giustamente che Andreoccio era maestro di legname ed opina che l'opera sua si abbia a ridurre alla fattura dell' armadio o degli armadi (chè l' iscrizione ha: « Ista duo armaria » (1)), ed io ripeto che l'appellativo « magister » premesso al nome è indizio d' un' arte non pittorica.

12. La menzione di Neruccio ha dato occasione di ricordare il nome di un pittore senese, finora sconosciuto, in quel **Nuccio del fu Neruccio** o noto soltanto col soprannome di **Cocco**. Costui nel novembre 1389 ricevè in prestito gratuito 67 fiorini da maestro Tommaso dell' Abbaco pisano, da restituirsi a un fiorino al mese (2); buono argomento questo (mi sembra) per dedurne che Nuccio avesse intenzione e speranza di trattenersi a Pisa per vari anni ancora. E se il nostro Cocco si ha da tenere, come parmi, per una medesima persona con quel Coco, il quale circa il 1394 fece qualche cosa dell' arte sua alla statua di S. Giovanni lavorata da Turino da Siena (3), ebbe tempo bastante di scontare il debito dove l' aveva contratto.

13. Nel medesimo tempo era a Pisa e fu testimone all'atto di Nuccio un altro pittore senese, **Filippo di Francesco** (dei **Giovannelli** secondo il Milanesi), che il 18 gennaio 1389 aveva fatto società o compagnia di non so che genere col Dell'Abbaco or ora ricordato e nel 1390 si confessò debitore di lui per una somma pagabile in 10 anni. Negli ultimi mesi del 1406 era fra le guardie per la difesa di Pisa, ma fu poi cassato dal ruolo per essere divenuto cieco (4).

(1) *Docum. cit.*, I, p. 371 in nota.

(2) TANFANI ecc., *cit.*, pp. 388-89. Cfr. p. 185.

(3) BONAINI, *Mem. cit.*, in *Ann. cit.*, p. 571. Il TANFANI CENTOFANTI, *(op. cit.*, p. 389, nota 1) è incerto se questo Nuccio, che è storpiatura di Niccoluccio, corrisponda a quel Niccolò da Siena, che io ho posto, sebbene dubitativamente fra i maestri di pietre. Vedi sopra, I., n. 22.

(4) TANFANI ecc., *cit.*, p. 185. Cfr. p. 388.

14. Non breve fu la dimora in Pisa di **Piero di Bacarello,** che morì a Siena nel 1407. A Pisa, abitava nel 1394, nella parrocchia di S. Maria Maddalena; e pare che avesse da fare assai (benchè nessun lavoro suo sia stato finora identificato); dacchè il 22 giugno di quell' anno prese con sè a tutto vitto e col salario di 14 fiorini, a far tempo dal 1.° luglio a tutto giugno successivo, un altro pittore senese, cioè

15. **Francesco di Tommaso,** di cui non si conosce altro [1].

16. Dopo questi ultimi meno noti, ne viene uno meritamente celebre, che lasciò in Pisa non pochi nè poco importanti lavori; voglio dire **Taddeo di Bartolo** [2].

Invitato a Pisa da un Lanfranchi operaio del Duomo, dipinse nella cappella dell' Annunziata la Vergine che sale al Tempio, e dopo questa, secondo il Vasari, la Madonna incoronata da Gesù in Camposanto. Ma la seconda sappiamo oggi non essere opera sua [3].

Nel 1394 colorì a tempera per la cappella Sardi-Campigli nella sagrestia di S. Francesco una Vergine con alcuni Santi commessagli da donna Datuccia Sardi ne' Campigli [4].

Parimente nel 1394 e non prima, a mio avviso, dipinse a tempera per conto della vedova Villana e de' quattro figliuoli di Gherardo Casassi (noto nella storia pisana come fondatore della Compagnia di S. Michele, che dovea far argine ai pericoli ed ai

---

(1) TANFANI ecc., *cit.*, p. 209.

(2) Vedi *Elenco,* III, n. 40-45.

(3) MILANESI in VASARI *cit.*, II, p. 37, n. 2. Il DA MORRONA (*Pisa cit.*, II, 219) non può fare a meno di riconoscervi la mano di Taddeo e la crede almeno racconciata da lui.

Di altri affreschi, secondo il Vasari, avrebbe ornato circa il 1400 il Duomo, e segnatamente, a giudizio del DA MORRONA (*Pisa cit.*, I, p. 282), la tribuna, guasti forse o nascosti in occasione del nuovo abbellimento.

A lui si attribuisce, ma dubitativamente, anche la Madonna col Bambino, trovata dipinta nella parete di un sottoscala dell'antica casa Galletti, che fu disfatta nel 1639 per ricostruire il Ponte di Mezzo. Ora è nella chiesina detta perciò dei Galletti (DA MORRONA *cit.* III, pag. 251, e GRASSI, *Descriz. cit.* III, p. 95).

(4) MILANESI in VASARI, *cit.*, II, p. 37 n. 3.

danni derivanti a Pisa dalle fazioni dei Bergolini e dei Raspanti, e come autore principale del ritorno in città dei Gambacorti, e sepolto di sua volontà nella chiesa di S. Paolo all' Orto), una Madonna col Bambino, che fu posta come ancona all' altar maggiore di quella chiesa, e ne ebbe 100 fiorini d' oro (1).

Tornando alla data di questo lavoro, che tutti, dal Da Morrona in poi pongono o accettano al 1390, sono di parere che si debba cambiare in 1394, perchè il testamento del Casassi è del 27 aprile 1395 (st. pis.) e la pittura fu fatta fare e pagata con due terzi d' un legato del testatore a vantaggio di luoghi pii erogabile a volontà degli eredi, che erano anche fedecommissari. Mi fa difficoltà l'ammettere che gli eredi profittassero di un lavoro eseguito cinque anni prima facendovi aggiungere nel 1394 le storie dell' imbasamento, e preferisco supporre che la cifra delle unità in quella data che vi si legge ancora si sia perduta per guasti nella tavola o per ritocchi posteriori.

Nel 1396 (1397 p.) (2) adornò di affreschi la cappella Sardi della sagrestia di S. Francesco, costruita a spese di madonna Datuccia sunnominata per l' anima del marito e de' suoi (3).

---

(1) TANFANI ecc., *cit.*, p. 473-77. Si deve a lui la notizia del testamento Casassi e quindi dell'origine di questo lavoro e la spiegazione di uno stemma ripetuto due volte nella parte inferiore del quadro indicatogli dal Signor Romain e che gli servì di guida nelle indagini.

(2) Riduco allo stile comune le date dei lavori eseguiti a Pisa anche da artisti non pisani, supponendo che questi adattassero la cronologia all' uso del paese, dove lavoravano.

(3) A proposito delle due tavole già indicate, non so astenermi dal notare che in esse, come già nella vetrata della cappella Sardi in S. Francesco, è figurato S. Gherardo. Per l' ancona di S. Paolo all'Orto ci è spiegazione sufficiente il nome di Gherardo Casassi; per la tavola e per la vetrata di S. Francesco, ordinate da Datuccia Sardi, non apparisce un perchè, tanto più che il defunto marito di Datuccia avea nome Andrea, ma sembrami come certo che tanto Taddeo quanto Giacomo di Castello rappresentarono quel Santo per volontà espressa di donna Datuccia.

Quanto agli affreschi, gioverà dire che uno scrittore delle cose

I critici moderni assegnano a Taddeo la Madonna di S. Michele in Borgo, che il Vasari e altri dopo di lui affermarono essere di don Lorenzo monaco camaldolese (1), e gli tolgono, oltre la Madonna incoronata del Camposanto accennata sopra, il gruppo degli Apostoli attribuitogli dal Rosini (che ne dà anche l'incisione), che invece è di Benozzo (2). Parimente erra il Rosini assegnando a Taddeo la tavola dello Spedale di S. Chiara (3), che è opera di Giovanni di Piero da Napoli e di Martino di Bartolommeo (4).

Abbiamo poi a Pisa diverse tavole, nelle quali è riconosciuta la scuola di Taddeo (5) o la sua maniera (6).

17. Pittore di minor vaglia, ma assai fecondo, fu **Martino di Bartolommeo di maestro Biagio Sensi,** già creduto dei Bolgarini (7). Nel 1402 (1403 p.) ebbe parte nella tavola rappresentante la Vergine col Bambino e vari Santi con altre figure, eseguite per lo Spedale di S. Chiara, come ho accennato or ora, da Giovanni da Napoli, col quale pare avesse comune la bottega nella parrocchia di S. Felice (8). Ma, se i patti col procuratore del pio Luogo furono osservati scrupolosamente, questa parte fu più che secondaria, perchè Martino non vi

---

del convento di S. Francesco li attribuisce a Giacomo di Castello, pittore della vetrata, e che il DA MORRONA (*Pisa cit.*, II, 60) li trovava simili a quelli di Pietro Lorenzetti, per mettersi vieppiù in guardia contro le assegnazioni non appoggiate a documenti.

(1) SUPINO, *Catal. cit.*, p. 68. Vedi *Elenco*, III, n. 46.

Per le due tavole di S. Martino attribuite da taluno a Taddeo, vedi sopra a *Duccio* (n. 4).

(2) SUPINO, *Cat. cit*, p. 68. Cfr. BONAINI, *Mem. cit.*, p. 471, n. 1.

(3) Vedi sotto, n. 17 ed *Elenco*, III, n. 52.

(4) BONAINI, *Mem. cit.*, pp. 471-72.

(5) SIMONESCHI, *Cat. cit.*, p. 124. Cfr. *Elenco*, III, n. 47 e 48.

(6) *Ivi*, p. 125. Cfr. *Elenco*, III, n. 49 e 50.

(7) BONAINI, *Mem. cit.*, p. 472, n. 1 e MILANESI in VASARI *cit.*, I, p. 477, n. 1. Correggi perciò su questo particolare il SIMONESCHI, *Cat. cit.*, p. 131.

(8) BONAINI *cit.*, p. 476.

dovea dipingere alcuna figura [1]. E forse, dice il Bonaini [2], ebbe mano anche nella pittura dello Sposalizio di S. Caterina, che lo stesso Giovanni fece nel 1403 per la chiesa di S. Domenico.

Opere tutte di Martino sono: la Madonna col Bambino e vari Santi dipinta per lo Spedale de' Trovatelli nel 1402 [3], e trenta figure per lo Spedale di S. Chiara pagategli 15 soldi l' una [4].

Artisti molto pratici, guardando alla maniera del pittore, credettero che si potessero attribuire a Martino una Deposizione di Croce posseduta nel 1846 dal Dott. Iacopo Balatresi, e due piccoli quadretti, in uno de' quali è dipinto l' Arcangelo Gabriele, nell' altro la Vergine Annunziata, che già fecero parte della collezione di Moisè Supino [5].

Ma il lavoro principale di Martino è il grande affresco da lui eseguito a Cascina nella chiesetta di S. Giovanni Battista, detta già anche la Magione, perchè filiale dell' Ordine cavalleresco di Gerusalemme, da parecchio tempo profanata, divenuta poi proprietà privata della famiglia Iacoponi-Marrante, della quale è oggi unica superstite la signora Elisa nei Casini. Parecchi anni fa la vidi ridotta a magazzino di legname, e più tardi se ne fece un deposito di zolfo [6].

È tutto di lui? L' iscrizione appostavi, scoperta e letta il 31 maggio 1846 dal Bonaini, dice che Martino dipinse tutta la chiesa nel 1396, data che forse questa volta è da prendersi allo stile comune, considerando che l'Ordine gerosolimitano non avrà seguìto quello di Pisa. Però, anche senza tener conto di chi lo assegnò al Luini, non si può pretermettere che

---

(1) Così fu stabilito nel contratto del 27 aprile 1403 p. (BONAINI, *Mem. cit.*, p. 472). È quella che il Rosini, come ho detto sopra, attribuì a Taddeo di Bartolo.

(2) *Mem. cit.*, p. 477, n. 2.

(3) BONAINI, *Mem. cit.*, p. 479, n. 4. Vedi *Elenco*, III, n. 52 e 53.

(4) *Op. cit.*, p. 476.

(5) BONAINI, *Mem. cit.*, p. 485, n. 1. Vedi *Elenco*, III, n. 54 e 55 n. 1.

(6) Vedi *Elenco*, III, n. 51.

certe parti dell'affresco, e specialmente quelle in chiaroscuro, sono o almeno erano un tempo tanto belle da far dubitare il Bonaini che appartengano all' età di Martino nonchè essere uscite dal suo pennello e da fargli supporre che altri più abile di lui non abbia disdegnato di concorrervi, accomodandosi a rimanere nascosto (1). Il dubbio mi pare fondatissimo, la ipotesi, nò; e preferirei metter d' accordo il tenore della iscrizione collo stato attuale, pensando che i dipinti a chiaroscuro fossero più tardi distesi sopra quelli di Martino troppo deperiti. Certo è che quello che rimane merita le cure di tutti, affinchè non cresca il danno e la vergogna non duri.

18. Da Martino in poi, la storia dell' arte senese a Pisa, per quanto risulta dai documenti editi finora, che non son pochi, ha una lacuna di quasi un secolo e mezzo; mentre non cessa, se anche si rallenta, l' attività degli artisti d' ogni genere, sia pisani, sia fiorentini e d'altri luoghi (2). Dobbiamo pertanto fare un salto fino al 1536, nel quale ci comparisce il nome e l' opera del Beccafumi.

Domenico di Iacopo di Pace Beccafumi, soprannominato il **Mecherino,** le cui opere piacquero tanto (forse per antipatia verso il mal costumato Sodoma) al Vasari quanto poco piacciono oggi, lavorò per il Duomo dal 1536 al 1540 (3), parte a Pisa, parte a Siena, dalla quale stava malvolentieri lontano.

Negli ultimi mesi del 1536 diè principio in Siena alla storia del Vitello d' oro, che compiè nel giugno dell' anno successivo. Nel febbraio del 1538 avea già in ordine l' altra di Datan e Abiron (4), e dentro lo stesso anno condusse a termine i quattro quadri degli Evangelisti.

---

(1) BONAINI ecc. *cit.*, p. 483.

(2) Quattro soltanto sono le tavole, che si hanno a Pisa di scuola senese del sec. XV. (Vedi *Elenco* III, n. 56-59).

(3) È generica ed inesatta la indicazione di G. MILANESI in VASARI *cit.*, V, p. 658, che pone i lavori del Beccafumi per Pisa fra il 1539 e il 1542.

(4) I coetanei della pittura di questo quadro, dice il DA MORRONA (*Pisa cit.*, I, p. 260), non lo attribuirono al Mecherino; ed anch' egli

Quanto ad altri lavori eseguiti da lui nel 1539, i documenti dimostrano errata la narrazione del Vasari, che confonde in una due opere diverse del Beccafumi e gliene assegna una che non fece mai. Nel 1539 egli venne a Pisa a dipingere, non una Madonna col Bambino in collo sopra certe nuvole rette da alcuni putti e da basso molti santi e sante, come dice il Vasari, ma S. Lorenzo, S. Caterina e S. Margherita, con altre figure; e nel 1540 gli era stata allogata, da eseguirsi a Siena per comodità di lui, una Madonna col Bambino e sei altre figure (fra le quali credo dovessero essere quelle di S. Matteo, S. Iacopo, S. Silvestro e S. Torpè titolari dell' altare, cui la tavola era destinata); ma poi l' Operaio la disdisse per lettera, ed anche il Beccafumi si contentò di non farla altrimenti (1).

19. **Giovanni Antonio Tisoni o Bazzi** (non Razzi) essendo nato a Vercelli del Piemonte ed avendo appreso l' arte da un lombardo, non troverebbe luogo nella serie de' pittori senesi. Ma l' essere il suo soprannome di *Sodoma* spesso accompagnato dalle parole *da Siena* (2), la lunga dimora e il parentado che contrasse in quella città, dove anche morì, e l' aver fatto risorgere a nuova vita l' arte senese dànno a lui il diritto di avere e a noi l'obbligo di riconoscergli Siena per più che patria adottiva.

Il Sodoma venne a Pisa nel 1539 ed eseguì due quadri in tela per il Duomo, cioè: quello della Pietà o della Deposizione, cui pose mano nel novembre di quell'anno e termine nel 1540, consegnandolo il 5 maggio e ricevendone il prezzo fra pittura e azzurro oltramarino di un po' più che 87 ducati, e l'altro del Sacrifizio d' Abramo, che compiè probabil-

vi trova una maniera diversa e per ciò non accetta senza difficoltà l' assegnazione fatta dal Martini; ma i documenti fanno svanire i dubbi del Da Morrona e confermano una volta di più l' incertezza dei criteri artistici.

(1) TANFANI ecc., *cit.*, pp. 140-42.

(2) TANFANI ecc., *cit.*, pp. 271-272. Cfr. *Elenco*, III, n. 60-65.

mente nei primi mesi del 1542 (1) e che gli fu pagato oltre 52 ducati.

Il Martini (2) credette del Beccafumi anche il quadro della stessa tribuna in Duomo, rappresentante i figli d' Aronne, consunti dalle fiamme. Avverte però il Da Morrona (3) che i coetanei della pittura non lo attribuirono a lui, ed egli pure vi trovava una maniera diversa. Ed io aggiungo che se fosse stata opera di lui, al Tanfani Centofanti non sarebbero sfuggiti i documenti relativi, come non sono sfuggiti quelli riguardanti gli altri quadri.

Aveva inoltre pattuita già coll' Operaio una tela per l'altare di S. Bartolommeo in Duomo, nella quale doveano figurarsi S. Bartolommeo e S. Andrea « e altri tituli chon otto fighure e la Madonna e 'l Banbino, al naturale »; ma poi si trova segnato che « la ditta taula non è seghiuto l'achordo che la facesse ».

Fra il 1542 e il cominciare del 1543 colorì con assai miglior successo delle precedenti una tavola per la chiesa della Spina, rappresentante la Madonna col Figlio con altre figure, e n' ebbe il prezzo di lire 526 e 10 soldi. Se altro operasse in quest' ultimo anno, che certo passò in Pisa, dove stette fino al termine di gennaio del 1544, non si sa. Forse eseguì allora (posto che fosse opera sua) un quadretto, dove era dipinto Nostro Signore colla croce in collo, che per la sua meschina condizione economica diè in mano all' Operaio a sicurtà d' un piccolo prestito di denaro, e che poi gli lasciò in vendita, e da questo fu ceduto ad un amico suo allo stesso prezzo (4).

---

(1) MILANESI in VASARI *cit.*, VI, p. 397, n. 3., dove però le partite sono cronologicamente mal disposte, non essendosi avvertito lo stile pisano, secondo il quale quella del 21 Gennaio 1542, che è seconda, va dopo le altre del 29 e 30 marzo.

(2) *Theatrum cit.*, p. 45. 1.

(3) *Pisa cit.*, I, p. 259-60.

(4) TANFANI ecc., *cit.*, pp. 270-74.

Al Sodoma assegna senza esitazione il Rosini [1] anche una piccola tavola dipinta per la sagrestia della Certosa di Calci, ov' era figurata la Vergine col Figlio ed altri Santi, ma non dice con quale fondamento.

20. Prima che la decadenza dell'Arte divenisse precipizio, i Senesi la rappresentarono a Pisa con lavori tenuti in pregio anche a' nostri giorni. Scarse sono però o mancano affatto le notizie riguardo ai lavori stessi ed alle persone che li eseguirono, in parte per la dispersione dei documenti, in parte perchè questi non sono stati ricercati colla premura che si è avuta per gli artisti anteriori.

Di **Alessandro Cacciani,** pronto d' ingegno e di mano, dice il Rosini [2] morto nel 1606, conosciamo soltanto un quadro in S. Francesco, ove è rappresentato un Miracolo di S. Giovanni evangelista [3].

21. Così di **Francesco Vanni** ne' suoi rapporti con Pisa noi sappiamo quello (o poco più), che ci dicono di per sè stessi i suoi quadri [4]. A quello, ov' è figurato il Miracolo sulle rive del Giordano, dipinto da lui nel 1606 [5], è annessa una leggenda, che sa molto di favola. Nell' indietro del quadro è una piccola aggiunta, nella quale è rappresentata una femmina che allatta un bambino. Benchè sembri della stessa mano, pure si dice che il pezzo originale fu staccato da un avido osservatore e che altrettanto si era tentato di fare nell' angolo del quadro in prima linea, dove è tessuta al naturale una sporta [6].

Una leggenda ancora meno credibile si riferisce al quadro dei Santi Dottori. La figura mezzo nascosta e seduta in atto

---

[1] *St. della pitt. it. cit.*, V, p. 49. Per le varie opere di lui, vedi *Elenco*, III, n. 66-69.

[2] *St. cit.*, VI, pp. 152-53.

[3] Grassi R., *Descriz. stor. ed artist. di Pisa*, III, p. 104. Cfr. *Elenco*, III, n. 70.

[4] Vedi *Elenco*, III, n. 72-75.

[5] Anche il Martini *(Theatrum cit.*, p. 97, 1) lo attribuisce a F. Vanni, ma colle parole « ut ajunt ».

[6] Da Morrona, *Pisa cit.*, I, p. 402.

di scrivere è lumeggiata a rovescio, e il difetto si volle spiegare in questo modo. Il Caracci, noto come il maestro della scuola bolognese, amicissimo di Vanni, sarebbe venuto a fargli visita, e mentre lo attendeva, avrebbe voluto fare una sorpresa all'amico dipingendo nel quadro la detta figura, ma dimenticando per la fretta di lumeggiarla a dovere (1). Però di questa tavola posso dare anche una notizia positiva. Essa costò 290 ducati, ed ai primi di giugno del 1610 era compiuta (2).

Se oltre i due quadri indicati e i due fatti per S. Francesco e per S. Torpè possieda Pisa di lui altri lavori, non si conosce, non potendo tener conto dell' opinione di ignoti, i quali senza un criterio determinato, gli attribuivano il Nazareno di S. Silvestro, che il Da Morrona assegna con sicurezza a Rutilio Manetti (3).

22. **Ventura Salimbeni** detto **il Cav. Bevilacqua,** che dipinse molto in molti luoghi, lavorò anche a Pisa più degli altri senesi suoi contemporanei (4).

Del Mosè che fa piover la manna sul popolo ebreo, e della tavola all' altare degli Angioli in Duomo conoscevamo le date (1607 e 1609) (5), ed ora posso aggiungere, trovato

(1) *Ivi,* p. 202-03. Il Rosini (*St. cit.,* VI, p. 156) crede che questa opinione nascesse da una più stretta somiglianza co' lavori del Caracci, che il Vanni prese ad esempio.

(2) Esibisco il documento inedito, venutomi sott'occhio in questi giorni:

« A dì 6 di giugno 1611. — Al Cavalieri Francesco Vanni pittore ducati ciento cinquantacinque di moneta di y (*cioè* lire) 7 per ducato, sono per resto di 135 simili, per il presso di una taula di pittura, entrovi la Disputa del Santissimo Sacramento, fatta e consegnata per servisio del Duomo, per mandato 160 — 1035 (*sic*) ».

(*Arch. e Op. cit.,* 228, *Entr. e Usc.*, c. 57).

(3) *Pisa cit.,* III, p. 188-89.

(4) Vedi *Elenco,* III, n. 76-89.

(5) Da Morrona, *Pisa cit.,* I, pp. 288-89. Un quadro « dunde la manna che piove nel diserto », era stato già fatto dipingere dall'Operaio del Duomo, nel 1537, a Batista di Iacopo de Venezia per lire 308 e soldi 7 e posto nella Sagrestia (Tanfani ecc., *op. cit.,* p. 77). Forse

di recente da me nelle carte dell' Opera qualche ricordo relativo (1). Degli affreschi alla volta della sala grande nel Palazzo del Consiglio provinciale in Piazza de' Cavalieri (2) deve certamente aversi qualche memoria nell' Archivio ben conservato dell' Ordine di S. Stefano, e basterebbe un po' di pazienza e un po' di tempo per rintracciarla.

Quanto a' due quadri in S. Francesco, ad altri quattro in S. Frediano ed ai due affreschi nell' istessa chiesa (uno dei quali fu sacrificato alla mania dei rinnovamenti, che spesso non sono altro che atti vandalici), come pure rispetto al qua-

per altre notizie di questi dipinti potrà giovare la *Vita* del Salimbeni scritta dal Baglione e citata dal Rosini (*St. cit.*, VI, p. 155) nella quale si enumerano le varie opere di questo pittore. Io non ho avuto modo di consultarla.

(1) Il Da Morrona (*Pisa cit.*, I, p. 288, nota 1) accenna ad una lettera scritta dal Salimbeni all' Operaio del Duomo, però cercata invano da me nei libri di quell' Archivio; io trascrivo le partite seguenti, che concernono ai primi due quadri, come a me pare, sebbene non in tutte sia specificato il soggetto.

« Addì dua di maggio (1608 p.) — Al cav.r Ventura Salinbeni pittore lire quatro cento venti p(agate) per valuta di uno quadro in tela fatto a olio, dipintovi il miracolo della manna, fatto per la tribuna del duomo p(agato) per p.a (polizza) n. 173. — y (lire) 420 ».

(*Arch. e Op. cit.*, 225, *Entr. e Usc.* c. 50).

« Addì viiii detto (giugno 1608 p.) — Al cav.r Ventura Salinbeni da Siena, pittore, lire cento quaranta a buon conto di pitture che fa per il Duomo, pagato per p.a n. 192. — y 140 ».

(*Arch. e Op. cit.*, c. 51).

Altri due acconti di L. 140 per lo stesso titolo generico sono registrati in *Arch. ecc. cit.*, 226, sotto le date 1608, 17 dicembre p. e 1608, 8 marzo pis. e com., colla indicazione delle polizze o mandati di n. 62 e 94, a c. 35 e 37.

« Al cav.r Ventura Salinbeni pittore lire sette cento trenta cinque, quali sono per resto e intero pagamento di ducati (traduco così il segno del triangolo a vertice in giù e sormontato da una *i*) 180 di moneta, che se li paga per il valore della taula de' Santi Angeli, fatta da llui, messa nella chiesa del Duomo, pagato per p.a n. 104. — y 735 ».

(*Arch. ecc. cit.*, 227, *Entr. e Usc.*, cart. 29).

(2) Da Morrona, *cit.*, III, p. 12.

dro in S. Cecilia, è poco da sperare nella scoperta di documenti, i quali ci assicurino che le assegnazioni fatte al Salimbeni dagli scrittori di cose d'arte siano tutte fondate (1).

Il Da Morrona ci fa sapere che la figura allegorica di Pisa del Salimbeni venne trasportata dal Palazzo del Consiglio de' Cavalieri a quello del Municipio (2); ma non ci dice nè il perchè nè il quando. Suppongo che ciò avvenisse poco dopo il 1808, nel quale anno, i Francesi dominatori soppressero l'Ordine di S. Stefano, e segnatamente nel 1809, in cui nel Palazzo del Consiglio furono trasferiti i tribunali (3) e che il *Maire* di quel tempo per cura propria o per suggerimento altrui ne ornasse la sala maggiore della residenza comunale.

23. **Raffaello di Francesco Vanni** avrebbe dipinto, secondo il Da Morrona (4), il quadro di S. Caterina per la Chiesa omonima e, secondo il Grassi (5) anche la Vergine col Bambino per la chiesa di S. Tommaso, sebbene ammetta che possa provenire dalla scuola di ambedue i Vanni ed essere quindi opera d'un terzo.

24. Di **Pietro Sorl** o **Sorri**, del castello di S. Gusmè, nel territorio senese, ci fornisce alcune notizie positive il Tanfani Centofanti (6). Egli era venuto a Pisa nel 1610 insieme con Cosimo Gamberucci a stimare un quadro d'Aurelio Lomi.

---

(1) *Ivi*, III, pp. 119, 120, 122-24, 233. Per esempio, le due tele, che sono alle pareti laterali di una cappella nella navata sinistra in S. Frediano, rappresentanti, una la Vergine e l'Angelo, l'altra la Madonna col Bambino, (vedi *Elenco*, III, n. 81 e 82) dal Da Morrona (III, p. 122), sono attribuite al Salimbeni colle espressioni « si dicono » vale a dire senza un fondamento sicuro. Del S. Antonio da Padova in S. Francesco non fa nemmeno parola; ed io l'ho posto fra le opere del Salimbeni dietro l'affermazione del GRASSI (*Descriz. cit.*, III, p. 105).

(2) *Pisa cit.*, III, p 12 e 334. Il ROSINI tace di questo trasporto, (*St. cit.*, VI, p. 155).

(3) GRASSI. *Descriz. cit.*, III, p. 50.

(4) *Pisa cit.*, III, p. 107. Vedi *Elenco*, III, n. 90.

(5) *Descriz. st. art. cit.*, III, p. 102. Il DA MORRONA inclina per la seconda opinione o per la scuola del Poggi. Vedi *Elenco*, III, n. 91.

(6) *Op. cit.*, pp. 54 e 153-54.

Vi fu richiamato nel 1616 dall' Operaio del Duomo per dipingere la Consacrazione di quel Tempio, mentre il Passignani fiorentino e suocero del Sorri doveva rappresentarvi l' Impresa delle Baleari. E il granduca Cosimo II aveva approvato la proposta dell' Operaio, tenendo per fermo che sotto la cura principale del Passignani si sarebbe fatta opera degna di lode. Tali espressioni dimostrano che il Sorri era dal Granduca, e probabilmente da altri, riputato artista valente sì, ma inferiore al suocero. E infatti, terminati nel 1617, dopo un lavoro di 15 mesi, i due quadri, al Passignani vennero pagati mille scudi, e soli 800 se ne diedero al Sorri. Di che, come ci fa sapere il Baldinucci (1), il Sorri si tenne offeso; ed avendo ricorso al Granduca ottenne da esso che la mercede fosse eguagliata a quella del Passignani, essendosi riconosciuta eguale l' eccellenza dei due dipinti.

Il Sorri colorì per il Duomo nel 1616 anche la Disputa di Gesù coi Dottori; e di ciò siamo resi certi dalle parole *Petrus Sorius* e dalla data 1617 (st. pis.) segnate nel quadro (2). Non altrettanto certi possiamo essere riguardo ad un affresco in S. Frediano, pel quale anche il Da Morrona nell' assegnarglielo si riporta alla opinione comune al tempo suo (3).

25. Lo stesso Da Morrona ci parla sulla scorta del Tronci d' un Cosimo Gamberelli senese, che dipinse una tela per l' altare di S. Teresa nella chiesa del Carmine, rappresentandovi la detta Santa con altre figure (4). La cosa è vera; ma il nome del pittore è **Crescenzio Gambarelli**, che eseguì il lavoro nel 1622 (5).

(1) *Notizie dei professori del disegno*, in *Opere*. Milano, 1811, IX, p. 401. Vedi *Elenco*, III, n. 92-94.

(2) DA MORRONA, *Pisa cit.*, I, p. 283.

(3) *Pisa cit.*, III, p. 122.

(4) *Pisa cit.*, III, p. 274. Lo stesso dice il GRASSI (*Descriz. cit.*, III, p. 166).

(5) Crescentius Gambarellius senensis pinxit - 1622. Così è scritto vicino al libro dipinto nel quadro (SALVINI P. BEN. *Il Carmine di Pisa, Notizie storiche* ec. *ed iscrizioni lapidarie*, 1870-71. Manoscritto in Arch. di Stato, p. 14. Cfr. *Elenco*, III, n. 95.

26. A **Rutilio Manetti** appartiene, per vecchia e costante tradizione [1] e per testimonianze scritte [2], il quadro nella tribuna del Duomo rappresentante Elia sotto il ginepro, dipinto da lui fra il 1617 e il 1625. Nel 1617 era stato allogato a Giovanni Stefano Maruscelli; ma, per non si sa quale cagione, il Maruscelli non l' aveva eseguito [3].

Per il quadro di soggetto ignoto, appeso alla parete della scala del Convento di S. Frediano, per il Nazareno in S. Silvestro e per il S. Giovanni in S. Sisto, abbiamo il Da Morrona, che ne fa il Manetti autore certo [4]. Al Manetti ascrive il Grassi [5] i Pellegrini d' Emaus, dipinto già appartenente alla Certosa di Calci; ma io sono un po' stanco di tante sentenze non motivate.

27-28. Le ricerche moderne non vanno oltre la metà del secolo XVII; onde il silenzio che si fa dopo in materia d' arte non sappiamo se derivi da difetto di memorie o di opere; e per incontrare artisti senesi a Pisa occorre aiutarci colle notizie dei vecchi scrittori e venire alla fine del Secento, nella quale compariscono i fratelli **Giuseppe** e **Don Antonio Nasini** colle loro tele nel coro del Carmine [6]. E questi nel mio novero sono gli ultimi per tempo e per valore, sebbene in quell' età di gusto artistico depravato le loro opere suscitassero un senso di straordinaria ammirazione [7].

---

(1) MARTINI, *Theatrum cit.*, p. 45, 1 e DA MORRONA, *Pisa cit.*, I, p. 264.

(2) TANFANI ecc, *op. cit.*, p. 275.

(3) Il 1625 come *terminus ad quem* è fissato da una partita dell' Operaio del 1626 pis., nella quale si accenna al lavoro del Manetti, come collocato al posto da più o meno tempo (TANFANI ecc., *loc. cit.*)

(4) *Pisa cit.*, III, p. 127, 189 e 221. Cfr. *Elenco*, III, n. 96-99.

(5) *Descriz. cit.*, III, p. 211.

(6) DA MORRONA, *Pisa cit.*, III, p. 276. Vedi *Elenco*, III, n. 100-103.

(7) ROSINI. *Storia cit.*, VII, p. 67 e 68

V.

MINIATORI

Fra tanti e sì eccellenti artisti di questo genere, che Siena può vantare, nessun nome speciale è venuto fuori nè da documenti, nè da ricordi, nè dai libri corali, che pur fanno bella testimonianza della perizia e della diligenza de' loro autori; nè si poteva cercare in principio o meglio in fine dei libri stessi, essendo appunto in queste parti più guasti e mutili.

I libri corali di scuola senese provenienti dal convento di S. Niccola, che oggi si conservano con altri di altre scuole e della stessa provenienza in una sala del Museo civico, appartengono al secolo XIV. In questa determinazione cronologica seguo quella già fatta coi criterii artistici. Mi sarebbe piaciuto confermarla o, per avventura, correggerla con quelli paleografici; ma in monumenti, nei quali la tradizione o la imitazione delle forme antiche si è mantenuta più o meno anche nei secoli XV, XVI e XVII, una applicazione sicura di questi criterii mi sembra difficile senza previo ed accurato confronto con libri di data certa o accertabile mediante un nome espresso o altri dati positivi.

PARTE SECONDA

Elenco delle opere d' artisti senesi in Pisa e nel contado

I.

SCULTURE IN MARMO ED IN METALLO

Scuola di Giovanni Pisano — 1298-1318.

Non si può determinare, ma nemmeno porre in dubbio l' opera superiore a quella di semplici tagliapietre, che i senesi *Nuto, Tano, Ciolo e Tofano* ebbero occasione di prestare nelle varie sculture

di Giovanni pisano, segnatamente nel pergamo, e di continuare in quelle di altri scolari di Giovanni, cioè Tino di Camaino e Lupo di Francesco.

Tino di Camaino — 1311-1315.

1. *Altare di S. Ranieri* in Duomo

Il Vasari (1) gli attribuisce tutta la cappella di S. Ranieri; ed a me pare che l'asserzione di lui possa esser vera quando s' intenda che Tino ne eseguì gli ornamenti marmorei, compreso l' altare, i quali per l' incendio del Duomo nel 1595 andarono q distrutti o dispersi. Il Supino però (2) limita al detto altare l' opera di Tino, e questo lo riconosce esistente tuttora in quello che è in Camposanto nella cappella dell' Amannati, e di cui dà la fototipia a p. 188, fig. 143.

2. *Fonte battesimale* in Duomo, di forma rotonda, tutto pieno di figurine di basso rilievo, dentrovi la vita e la morte di *S. Giovanni Battista* e il battesimo che diede a *Cristo* nel fiume Giordano (3).

Di questo non rimane avanzo, non potendosi consentire col Rosini, che vuole riconoscerlo in quello che è in Camposanto, n. 132, presso la sepoltura scolpita dallo Stagi, di faccia all' ultimo affresco di Benozzo; lavoro barocco e di scarso pregio (4) e più antico (5).

Il fonte era anticamente presso l' altare di S. Giorgio (6).

Non sono alieno dal credere che fosse questa di Tino una delle due fonti battesimali ricordate come esistenti in Duomo nel 1509 ed alle quali furono apposti in quell' anno i coperchi di legno intarsiato. Mi induce a supporlo il fatto che nel 1519 lo stesso artista dei coperchi fece un modello di tavole d' abeto « per la pila del baptixmo anticha fatta a fighure », che dovea servire a un maestro di pietre per un' altra pila da entrare dentro a quella antica a fine di battezzarvi (7). E in tal caso non è improbabile che fosse la stessa fonte di Tino quella, che il 28 ottobre 1595 fu murata nell' oratorio di S. Ranieri dopo essere stata levata dal Duomo, per sottrarla alla furia dell' incendio (8).

(1) I, p. 319.
(2) *Arte cit.*, pp. 188-89.
(3) Roncioni R. *Istorie pisane*, lib. III, p. 113. Cfr. Supino, *Tino di Camaino*, p. 6.
(4) Supino, *Tino cit.*, p. 6.
(5) Milanesi in *Vasari*. I, p. 319.
(6) Supino, *Tino cit.*, p. 6.
(7) Tanfani ecc., *Not. di art. cit.*, pp. 384-85.
(8) Tanfani ecc. *cit.*, p. 7, nota 4.

3. *Tomba d' Arrigo VII* — 1314-15.

Arca o sarcofago di marmo bianco, nella cui parte anteriore, formato di tre pezzi rettangolari (1) riuniti insieme, sono scolpiti undici *Apostoli* già coloriti in rosso, de' quali pochi si lasciano distinguere dai simboli respettivi, distribuiti entro altrettanti archetti sostenuti da mensoline a foggia di capitelli. Sul coperchio sporgente dell' arca giace la figura d' Arrigo in atto di dormire e colle mani incrociate sul petto, avvolta in un manto, che va dal collo ai piedi e tutto ornato di aquile imperiali e di leoni, con qualche traccia di antica doratura e di rosso a rappresentare un tessuto di seta a fregi d' oro. Egualmente ornata è la tunica che appare dall' apertura del manto e dalle maniche, e che ha qualche resto di colore in rosso, come lo ha il cuscino, su cui posa la testa d' Arrigo, e il viso e le mani (2).

A figurare il fondo dell' arca sta una cornice di marmo rosso cupo. Tutto poi riposa sopra una base elegante costituita da due cornicioni, fra i quali è una iscrizione commemorativa del seppellimento d' Arrigo. Ai lati della base sono due statue assai rozze, anch'esse con vestigia di colore, rappresentanti l' una l' *Arcangelo Gabriele* e l' altra l' *Annunziata*.

L' imbasamento è sostenuto da quattro mensole di stile romano, ben condotte e ornate di fregi finissimi; e negli spazi intermedi sono tre formelle rettangolari con dentro uno scudo a pera, in uno de' quali è la croce pisana, nel secondo un' aquila nera in campo d' oro (come si vede dalle traccie), nel terzo una corona di alloro col segno dell' Opera del Duomo (3).

Questo lo stato del monumento, quale si vede oggi in Camposanto, nella parte orientale del lato di ponente.

Ma esso è stato traslocato più volte, e nei traslochi ha subito cambiamenti e guasti, che ne hanno alterato notevolmente la forma originaria. Dapprima fu posto nella tribuna dell' altar maggiore, e precisamente, secondo alcuni, nel centro dell'emiciclo, dove adesso è un reliquiario sorretto da due pilastri (4); e di questa ubicazione deve tener conto chi voglia tentarne idealmente o in disegno

(1) Ho osservato che il terzo pezzo a destra viene più in fuori degli altri oltre un centimetro, non per essere assestato male, ma per allineare colle altre le sue figure, le quali in questo pezzo furono scolpite in un rilievo un poco più basso.

(2) TRENTA, *La tomba di Arrigo* ecc., pp. 76-77.

(3) TRENTA, *op. cit.*, pp. 80-81.

(4) TRENTA, *op. cit.*, p. 65. Cfr. le opere da esso citate in nota.

la ricomposizione, avendo a mente altresì che il coro del Trecento era differente da quello d' oggi.

Nel 1493 (1494 p.) si dette mano a toglierlo dalla tribuna e nell' anno successivo fu collocato nella cappella di S. Ranieri, detta anche dell' Incoronata, e precisamente nella parete settentrionale, non lungi dalla porta, che guarda il Campanile [1] dove ora è il quadro del Melani rappresentante la morte di S. Ranieri. E probabilmente fu in quella circostanza che l' arca fu rotta, e i dodici apostoli che l' adornavano furono ridotti agli undici attuali [2]. Certo nella stessa circostanza si fecero quattro beccatelli di marmo per sostenere il monumento [3] e tutta la base coll' iscrizione [4], e si trasformò tutto o meglio si spogliò di quanto non conveniva più, perchè ingombrante, alla nuova collocazione, come cariatidi o colonne [5] e anche statue, che a' moderni cultori di storia artistica torna difficile riunire in modo che appaghi interamente. Nel 1727 si levò dalla cappella e si collocò sopra la porta della sagrestia de' canonici.

Nel 1829 fu con più savio consiglio trasportato in Camposanto; dove, contrariamente ai voti di A. Reumont e del Bonaini, i quali lo avrebbero voluto restituire al Duomo [6], è sperabile che possa rimanere, almeno finchè ne sia fatta una ricomposizione sicura e il luogo attuale continui ad essere, più che un cimitero, un Museo di arte classica, medioevale e moderna.

Il monumento, così come ora è, si ha riprodotto in fototipia dal TRENTA [7], e dal SUPINO [8].

Turino di Sano di Cino.

4. Statua colossale di *S. Giovanni Battista* in rame dorato, sulla cupola del Battistero.

---

[1] MARTINI, *Theat. cit.*, 32, 2. « Haud longe (dall'altare di S. Ranieri) parieti haeret sepulcrum marmoreum Henrici huius nominis VII. Imperatoris pluribus figuris, et aliis marmoreis caelaturis exornatum ». Cfr. TRENTA, *op. cit.*, p. 65.

[2] Vedi su questo particolare, TRENTA, *La tomba cit.*, p. 74, nota 1 e SUPINO, *Tino cit.*, p. 10.

[3] TANFANI CENT., *op. cit.*, p. 264.

[4] TRENTA, *La tomba cit.*, pp. 66 e 70.

[5] *Op. cit.*, p. 66

[6] BONAINI, *Mem. cit.*, p. 491, nota 1.

[7] *La tomba cit.*, in testa al volumetto.

[8] *Giovanni pisano*, p. 21 e *Arte cit.*, p. 192, fig. 145. Il GRASSI (*Descrizione stor. art. di Pisa*, I, p. 148) la dà incisa senza le mensole e ne indica le misure.

II.

PITTURE SUL VETRO

Giacomo di Castello — 1390 (1391 p.)

1. *La Vergine* assunta in Cielo, *S. Antonio, S. Lorenzo, S. Gherardo* e donna *Datuccia Sardi nei Campigli* genuflessa.

A tempo del Da Morrona, vale a dire anche nel primo ventennio del sec. XIX, queste figure si vedevano dipinte nella vetrata della cappella Sardi della sagrestia di S. Francesco. Oggi tutto è perduto.

III.

PITTURE IN TAVOLA, IN FRESCO, IN TELA

Piastra di Bindo (1) — 1305-12.

1. 1305. *S. Pietro, S. Ambrogio, S. Matteo, S. Luca e S. Lorenzo.*

Era una tavola a fondo d' oro, divisa in più scompartimenti a colonnini, archetti ecc. pure dorati, con predella o base, che serviva da ancona all'altare di S. Pietro nell'antica chiesetta dello Spedale Nuovo di S. Chiara. Non se ne fa cenno alcuno dagli scrittori di cose d' arte. Almeno si ritrovasse nel recente catalogo del Douglas!

2. 1312. Dipinto di soggetto e anche di forma ignoti nel muro presso il fonte battesimale scolpito da Tino in Duomo. Perduto.

Duccio (?) sec. XIV, 1.ª metà.

3. *S. Agostino* col pastorale nella destra e un libro nella sinistra e *S. Cristofano* con *Gesù* bambino in braccio.

4. *S. Andrea* e *S. Bartolommeo.* Tutti a figura intera.

Sono due tavole a fondo d' oro, modernamente ritoccate.

Prima del 1666 erano innestate al di sotto del Crocifisso di Tedice nella chiesa di S. Martino in Chinzica. In quell' anno, a suggerimento di Egeria Manni nei Sani, gentildonna senese, furono collocate all'altare di S. Andrea. Di qui vennero tolte dopo il 1838, chiuse in cornici dorate e poste nella cappella prossima a quell'altare (2). Il Bonaini nel 1846 le vide all'altare detto già della Dot-

(1) L' opera, troppo limitata, di *Vanni* e quelle, troppo indeterminate di Vanni stesso e del *Siena* non mi sembrano da notare in questo elenco.

(2) Così il TANFANI ecc. *cit.*, pp. 181 e 182.

trina cristiana (1). Ora stanno appese in fondo al lato meridionale della cappella del Sacramento.

Simone di Martino — 1320.

5. Grande ancona da altare, formata di sette tavole cuspidate a fondo d' oro, e divise ciascuna in tre parti. La parte bassa e più grande delle altre è chiusa al di sopra da un arco rotondo e trilobato. Sopra questo a brevissima distanza, due archetti della stessa forma. Sopra gli archetti una cuspide colla base più stretta del rettangolo inferiore. La tavola centrale è un terzo più larga e circa un quarto più alta delle altre sei.

Nel gradino o *predella* (come è chiamata nel contratto di Piastra), che costituisce l'imbasamento delle anzidette tavole, sono 15 scompartimenti, dei quali tre ad archetto rotondo e trilobato, che stavano sotto la tavola centrale, e gli altri senza archetto.

In ciascuno di questi spazi è una mezza figura più o meno grande secondo la grandezza di essi, e così abbiamo 43 mezze figure, distribuite nel modo seguente.

Tavola centrale. Entro l' arco tr.

a) La *Vergine* seduta col *Figlio* nel braccio sin., coperta dal capo in giù di un manto celeste gallonato in oro. Il Bambino tiene nella sin. un libretto chiuso, colla d. afferra il manto della V. e la guarda.

Entro gli archetti. A sinistra, l' Arcangelo *Gabriele* in ricca veste gallonata, con un ramoscello d'ulivo nella destra ed un cartello nella sinistra, ov'è scritto *Angelus Domini nuntiavit de;* nel destro, l' arcangelo *Michele* colla spada nella sinistra, e nella destra un cartello, ove è scritto *Michael princeps magnus.*

Nella cuspide. Il *Redentore* ha nella sinistra un libro aperto, ov' è scritto *Ego sum* | A *et* Ω (quest' ultima a forma di *M* onciale) || *prin* | *cipium et finis,* la destra alzata in atto di benedire.

Nella cornice inferiore. *Simon de Senis me pinxit.*

Seminario arcivescovile.

b) S. Giovanni Battista vestito di pelle succinta alla vita, e sopra a quella un manto rosso. Nella sinistra, un' asticciuola con in cima la croce, la destra in alto.

Archetti. Gli apostoli *S. Iacopo* e *S. Paolo.*

Cuspide. *Mosè.*

Museo civ., sala III, n. 19.

(1) *Mem. cit.*, p. 471, nota 1.

c) S. Giovanni evangelista, in veste verde e manto rosso. Regge con ambe le mani un libro semiaperto, nel quale appariscono le lettere *In pr.*

Archetti. A sinistra, *S. Andrea ap.* con un libro semiaperto nelle mani; a destra, *S. Pietro ap.* che tiene nella destra le chiavi, nella sinistra un libro chiuso.

Cuspide. Il re *David* che suona l' arpa.

A questa tavola manca la cornice inferiore, ov' era segnato il nome del Santo a lettere d' oro, come nelle altre.

Seminario predetto.

d) S. Domenico. Capo scoperto, tunica bianca, mantello nero. Nella destra un ramo di giglio; colla sinistra stringe la estremità superiore d' un libro aperto.

Archetti. A sinistra, *S. Filippo ap.* Nella sinistra un libro aperto, nella destra alzata, una penna come in atto di pensare a ciò che sta per scrivere. A destra *S. Iacopo ap.* Colla sinistra regge un libro chiuso, la destra è sollevata verso la spalla.

Cuspide. Un *profeta* colla sinistra tiene in alto un cartello scritto, al quale accenna colla destra distendendo l' indice e il mignolo.

Seminario predetto.

e) S. Caterina d'Alessandria, coperta d'un manto a fregi e gallonato, con fermaglio gemmato sul petto. Sulla testa bionda, un diadema o cerchiello parimente gemmato. Palma nella destra e libro chiuso tenuto aderente alla persona col braccio sinistro.

Archetti. A sinistra, *S. Tommaso ap.* tiene colla sinistra un libro chiuso appoggiato alla vita, mentre coll' indice steso della destra accenna ad esso. A destra, *S. Mattia ap.* La destra esce dal manto dritta in su; nella sin. un libro chiuso.

Cuspide. Un *profeta* in profilo che ha nelle mani un cartello, in cui è scritto: *Vidi portam in domo Domini* ecc.

Seminario predetto.

f) S. Pietro martire. Capo scoperto, veste bianca, manto nero Nella destra la palma, nella sinistra un libro chiuso.

Archetti. A sinistra, *S. Matteo ap.* Nella sinistra tiene un libro aperto, nella destra una penna, in atto di scrivere. A destra, *S. Bartolommeo.* Coltello nella destra, libro chiuso nella sinistra.

Cuspide. Un *profeta minore.* Sul capo un fiocco bianco a più punte tenute insieme da una piccola gemma in basso. Colle mani regge le due estremità d'un cartello, ov'è scritto: ***Lapis abscisus est de monte sine manibus.***

g) S. Maria Maddalena. Veste scura. Dal capo, coperto immediatamente da una benda bianca, scende il manto rosso. Nella sin. protesa, un vasetto circolare con coperchio. La destra alla vita, come per farci aderire il manto.

Archetti. A sinistra, *S. Taddeo ap.* con un libro bianco nella sin., sul quale tiene la d. stesa. A destra, *S. Simone ap.* con un libro chiuso nella sin. e colla d. sollevata, di cui tiene abbassato il dito medio e l' anulare.

Cuspide. Un profeta maggiore, che regge colle mani le due estremità di un cartello, ove è scritto: *Novum creabit Dominus super terram*, ec.

Seminario predetto.

Seguono ora le figure degli scompartimenti del gradino.

Nello scompartimento centrale, che dovette corrispondere alla tavola della *Vergine*, entro tre archetti.

h) Nel mezzo, l'*Ecce Homo*, cioè *Cristo* nudo fino alla cintura a capo reclino e le braccia conserte sul petto. Alla sua d., la *Vergine*, che con una mano accenna al Figlio; a sin. *S. Marco evang.*, con un libro nella sinistra e una penna nella destra - *Museo civico*, sala III, n. 20.

In quelli laterali.

i) S. Stefano. Un libro nelle mani.

k) S. Apollonia. La tanaglia nella s., simbolo del suo martirio.

l) S. Gregorio Magno. Abito pontificale, un libro nella sin., la d. in atto di benedire.

m) S. Luca. Nella d. una penna, in atto di scrivere in un libro aperto che ha davanti a sè.

n) S. Orsola. Corona gemmata in testa, nella d. un' asta col gonfalone di Pisa.

o) S. Lorenzo. Un libro nelle mani.

Proprietà del R. Orfanotrofio maschile. *Museo civico*, sala III, n. 16-18.

p) S. Agnese. In grembo l' agnello, simbolo della purità. — *S. Ambrogio.* Abito vescovile, mitra gemmata e piviale, nella d. il pastorale, nella sin. un libro.

q) S. Tommaso d' Aquino. Davanti a sè un libro aperto folgorante di raggi d' oro, ov' è scritto un passo biblico. — *S. Agostino.* Mitra gemmata e piviale, nella d. il pastorale, nella sin. un libro.

r) S. Niccolò vescovo. Capo scoperto, piviale, nella d. il pasto-

rale, nella sin. un libro. — *S. Maria Maddalena.* Diadema o cerchiello gemmato in testa. Benda bianca scendente dal capo alle spalle, soggolo candido e stretto al mento e al collo. Nella sin. un vasetto.

Tutte le tavole sono a fondo d'oro. I dipinti hanno subito dei ritocchi.

Doni Zucchetti (1), *Museo civico*, sala III, n. 19-23.

(Fotografia Alinari, n. 8904, 8905).

Quest' ancona stette sull'altare fin dopo l'incendio della chiesa avvenuto nel 1651, e forse fu decomposta non prima del 1680, anno in cui l'altare stesso fu rinnovato a spese della famiglia Del Rosso. Le varie parti del polittico andarono allora disperse, e vani sono stati finora i voti di riunirle insieme, espressi dai cultori di storia dell'Arte.

6-7. Due tavole a tempera eseguite in Pisa coll'aiuto di Lippo Memmi, secondo il Vasari, sembrano oggi perdute.

Scuola di Simone di Martino — Sec. XIV.

8. *La Vergine* a mezza figura, avente fra le braccia il Bambino che stende le mani verso la madre. Al collo di esso è un cordoncino, da cui pende un piccolo ramo di corallo.

Tavola cuspidata a fondo d'oro. - Proprietà dell'Opera della Primaziale. *Museo civico*, sala III, n. 26.

9. *S. Pietro* a mezza figura, colle chiavi nella d. e un libro nella sinistra.

(1) A proposito dei doni Zucchetti, gioverà notare una volta per sempre che un canonico decano del Duomo di Pisa di nome Sebastiano Zucchetti, vivente nella seconda metà del sec XVIII, aveva formato una raccolta di quadri, importanti per numero e per il pregio. Il 30 maggio 1796, o di suo proprio moto o anche esortato dal Da Morrona, che fu testimone all'atto, coll'intento di provvedere al decoro della città e di agevolare l'apprendimento dell'arte pittorica, donò la raccolta stessa all'Opera del Duomo. Nel 1811 alcuni di questi quadri furono consegnati a Carlo Lasinio conservatore imperiale del Camposanto e collocati nella oscura e disadatta Cappella Dal Pozzo. Il Lasinio, che nel Camposanto stesso aveva aperta una scuola di disegno, riunì colà molte altre opere d'arte, tolte ai conventi soppressi o regalate da privati. Quando poi la Scuola fu trasportata nell'antico Seminario dei Cherici, vennero colà riuniti molti dei quadri conservati nella Cappella Dal Pozzo; e questi e tutti gli altri subirono i vari passaggi della Scuola dal Seminario al Casino dei Nobili (1818), al Palazzo Pretorio (1825), a casa Bracci in Borgo Largo, e finalmente nel 1846 in Via S. Frediano. Allora tutti i quadri dello Zucchetti si aggiunsero al resto e si formò una Galleria nei piani superiori dell'Accademia di Belle Arti, dove rimasero fino alla istituzione del Museo nel convento di S. Francesco promossa ed eseguita con alacrità dal prof. I. B. Supino, dopo un tentativo di L. Tanfani Centofanti che il 29 ottobre 1878 aveva fatto deliberare al Municipio una istituzione simile e affidarne la cura ad una Commissione: tentativo che andò a vuoto per la ingente spesa di un edifizio apposito, di cui la Commissione proponeva la costruzione.

Tavola già a fondo d' oro. Dono Zucchetti. *Museo civ.*, sala IV, n. 5.

10. *S. Rosalia*, a mezza fig., con ghirlandetta di fiori in capo e con ramo di palma nella destra.

Tavola come sopra. Dono Zucchetti. *Museo civ.*, sala IV, n. 6.

11. *S. Paolo* a mezza fig., colla spada nuda e colla punta in su nella destra e un libro nella sinistra.

Tavola e dono come sopra. *Museo civ.*, sala IV, n. 7.

12. *S. Giovanni Battista* a mezza fig., con un cartello nella sinistra, ov' è scritto « Ecce agnus Dei ecce qui tollit ».

Tavola e dono come sopra. *Museo civ.*, sala IV, n. 8.

Lippo Memmi — Sec. XIV.

13. *S. Jacopo*, seduto in trono. Nella sinistra un libro chiuso appoggiato ad un ginocchio, nella destra una lunga asta sormontata da una croce.

Tavola cuspidata a fondo d' oro. *Museo civ.*, sala III, n. 24 (1).

14. *Nostra Donna* con *S. Piero*, *S. Paolo*, *S. Giovan Battista* ed altri *Santi* dipinti a tempera su tavola.

Il Vasari vide questa tavola sopra l'altar maggiore di S. Paolo a Ripadarno, ma ora non sappiamo più dove sia (2).

Scuola dei fratelli Lorenzetti, Sec. XIV.

15. *Un Santo camaldolese.* È nella parte inferiore della tavola entro un arco trilobato, e sta in piedi e tiene nella destra il bastone e nella sinistra un libro. Negli spazi triangolari intercedenti fra l' arco e una cornicina dentellata superiore stanno due *Angeli,* uno per parte. Nella porzione superiore della tavola entro a due archettini trilobati si vedono due mezze figure di santi, cioè di un *Monaco* a destra e di un *Cardinale* a sinistra.

Tavola a fondo d' oro. Dall' abazia di S. Zeno. *Museo civ.,* sala IV, n. 11.

16. *Un Santo camaldolese.* Come nel precedente, salvo che il Santo è in direzione opposta colla faccia, tiene braccia conserte sul petto e regge colla destra un libro chiuso. Anche nel resto pure è uguale, eccetto che non è determinata la qualità delle due mezze figure.

Tavola a fondo d' oro. Dall' abazia predetta. *Museo civico*, sala IV, n. 14.

(1) Non comprendo come il SIMONESCHI (*Cat.* cit., p. 82) riferisca a questa tavola ciò che scrisse il Cavalcaselle di un S. Niccolò.

(2) MILANESI in *Vasari cit.*, I, p. 555, n. 3.

Questi due quadri, dice il Simoneschi (1), dovettero appartenere ad una grande ancona e formarne le parti laterali.

17. *La Crocifissione.* Nella parte superiore del quadro, *Cristo* affisso alla croce, ai piè di essa la *Maddalena* inginocchiata che l'abbraccia. A destra *S. Giovanni* e un gruppo di *uomini* e di *soldati*, a sinistra la *Vergine* svenuta e sorretta dalle *Marie*. In basso l'*Annunziazione*. La *Vergine seduta*, con un libro aperto sulle ginocchia, ascolta l'*Angelo* che le s'inginocchia dinanzi e alza la destra per benedire, tenendo colla sinistra un ramo di giglio fiorito. Dall'alto il *Padre Eterno* manda raggi d'oro alla Vergine e tra questi vola verso Lei la mistica *Colomba*.

Tavola cuspidata a fondo d'oro. Dono Zucchetti. *Museo civ.*, sala IV; n. 13.

Il dipinto si ha riprodotto in fototipia dal Supino, *Il Campo Santo di Pisa*, e dallo Schubring.

Luca Tomè, 1366.

18. *Cristo in Croce* con ai lati la *Vergine* e l'evangelista *S. Giovanni*. Nel vertice della croce un tondo con dentro il simbolo dello *Spirito Santo*, al di sopra l'*Eterno Padre* che benedice. Nella parte inferiore della cornice, il nome del pittore e la data della pittura.

Tavola cuspidata a fondo d'oro, già raschiato senza ben rispettare i contorni delle figure, e messa a oro di nuovo. Le vesti, specialmente della Vergine, sono in parte ridipinte.

Dall'Accademia di Belle Arti. *Museo civ.*, sala V, n. 5 (2).

Scuola senese, Sec. XIV.

19. Tavola a due faccie. In una, la *Flagellazione*. *Cristo* legato colle mani a tergo ad una colonna e due manigoldi che lo

(1) *Catal. cit.*, p 99.

(2) Di Luca Tomè abbiamo a Pisa (forse per pochi giorni) in una rivendita d'oggetti d'arte, posta in via S. Maria, presso il Duomo, un quittico cuspidato, proveniente (mi si dice) dalla cappella Dragomanni di Siena, che dietro le indicazioni avute dal pittore prof. Francesco Manetti pochi dì fa mi sono recato a vedere. Nella tavola centrale è la *Vergine* con in braccio il *Bambino*, il quale tiene nella destra una croce rossa e nella sinistra un cartello scritto. Nella cuspide (un poco più alta delle altre quattro), il *Redentore* colla destra in atto di benedire e un libro nella sinistra. Nelle altre tavole: a sinistra di chi guarda, un *Santo Vescovo* o *Abate*, in abito pontificale, col pastorale nella destra e un libro chiuso nella sinistra, e sopra (nella cuspide) un *apostolo* che scrive in un libro; accanto, *S. Giovanni Battista* e nella cuspide, *S. Paolo*. A destra della Vergine, *S. Gregorio*, e nella cuspide *S. Pietro*. Accanto, *S. Francesco*, e nella cuspide un *apostolo* che sta per scrivere in un libro aperto.

Sono tutte mezze figure, eccetto il Bambino, il santo Vescovo e S. Francesco.

flagellano, uno per parte. Ai lati due *Santi Vescovi* in piedi. Nell' angolo destro, alcuni romani incappucciati e genuflessi. Nell' altra faccia, la *Crocifissione.*

A fondo d' oro. Proprietà dei RR. Spedali. *Museo civ.* di P., sala III, n. 1.

20. Trittico. Nel centro la *Vergine* seduta col Bambino tra le braccia, che le succhia il latte dal seno. Nello sportello a destra, *S. Caterina* in piedi con un libro nella destra e la sinistra appoggiata sulla ruota. Nello sportello a sinistra, *S. Giovanni Battista* in piedi, che tiene un cartello ov' è scritto *Ecce Agnus Dei.*

Tavola a fondo d' oro. Proprietà della Primaziale. *Museo* e sala predetta, n. 2.

21. *S. Bartolommeo,* a mezza figura, con un libro chiuso, al di sopra del quale apparisce la lama d' un coltello.

Tavola a fondo d' oro. Dono Zucchetti. *Museo* e sala predetta n. 10.

22. *S. Giovanni Battista,* a mezza fig., con un cartello scritto nella destra.

Tavola a fondo d' oro. Dono Zucchetti. *Museo* e sala pred. n. 12.

23. *La Vergine* a mezza fig., che tiene fra le braccia e guarda il *Bambino,* nudo fino alla vita, fasciato nel resto della persona e avvolto in un drappo rosso, con un cordoncino al collo, da cui pende un piccolo ramo di corallo. Colla destra afferra il velo scendente dalla testa della Vergine e la guarda affettuosamente.

Tavola a fondo d'oro. Dono Zucchetti. *Museo* e sala pred., n. 13.

24. *S. Pietro,* a mezza figura, con una chiave nella d. e un libro chiuso stretto al petto col braccio sinistro.

Tavola e Dono come sopra. *Museo* e Sala predetti, n. 14.

25. *S. Giovanni Evangelista* in piedi, legge un libro aperto, che tiene con ambe le mani, appoggiandolo al fianco. Ai piedi un' *aquila* colla testa ornata d' aureola e volta in su per guardarlo.

Tavola e Dono cit. *Museo* c. s., n. 25.

26. *La Vergine seduta in trono col Figlio.* Ai lati del trono, alcuni *Santi* in piedi. Due *Angioletti* stanno inginocchiati a terra in atto di suonare uno strumento.

Tavola cuspidata a fondo d' oro. Dono Zucchetti. *Museo civ.,* Sala III, n. 31.

27. *La Vergine seduta in trono col Figlio.* Tiene assiso sulle ginocchia il *Bambino,* nudo fino alla cintura e colla destra in atto di benedire. In basso e davanti, due *Angeli* che tengono nelle

mani due vasi di fiori. In alto due altri *Angeli* uno per parte, che tengono disteso dietro alla Vergine un panno rosso cosparso di stelle. Ai lati del trono, *Santi* e *Sante*, *Vescovi* e *Martiri*, in piedi.

Tavola come sopra. Dall' Opera del Duomo. *Museo civ.* e sala pred., n. 36.

28. *S. Luigi re di Francia* o *S. Enrico imperatore*, in piedi. impugna la spada.

Tavola a fondo d'oro. Dono Zucchetti. *Museo civ.*, sala IV n. 3.

Questo quadretto e i tre seguenti si dice nell' inventario del Can. Zucchetti che sono porzione dell' antico altare maggiore di S. Michele in Borgo e che si credono di D. Lorenzo monaco camaldolese. Il Supino (1) e il Simoneschi (2) li hanno indicati come di scuola senese, della quale (dice il secondo) presentano i caratteri più che di quelli della scuola fiorentina.

29. *S. Matteo*, col calamaio nella sinistra e la penna nella destra, si appresta a scrivere in un libro aperto, che gli presenta dinanzi un *Angiolo* inginocchiato.

Tavola, Dono ec. e *Museo* c. s., n. 4.

30. *S. Barbera*, in piedi, tenente colla sinistra una torre.

Tavola, Dono ec. e *Museo* c. s., n. 9.

31. *S. Niccolò da Bari*, in abito vescovile, col pastorale nella sinistra e tre palle d' oro nella destra.

Tavola, Dono ec. e *Museo* c. s., n. 10.

32. *La Vergine in trono col Figlio.* Trittico. Nella parte centrale, la Vergine seduta in trono tiene in braccio il Bambino, che proteso alquanto stende la sinistra verso un uccellino che vola a beccargli il dito. Nella parte destra, entro due archetti, *S. Agostino* e *S. Scolastica* in piedi; e in un piccolo tondo sopra la congiunzione degli archi, *S. Stefano* in mezzo busto. Nella parte sinistra, disposta come l' altra, *S. Domenico* e *S. Maria Maddalena* e nel tondo *S. Giovanni* in mezzo busto.

Tavola a fondo d' oro. Dal Monastero di S. Domenico. *Museo civ.* ec. n. 15.

33. *S. Romualdo* e *S. Bonifacio*, in piedi. Il primo in abito camaldolese, con un libro aperto nella sinistra. Il secondo in abito vescovile, col pastorale nella destra e un libro chiuso nella sinistra.

Tavola c. s. Dal monastero di S. Silvestro. *Museo civ.* ec. n. 18.

34. La *Vergine* seduta in trono tiene abbracciato il *Figlio* che

(1) *Cat. del M.*, p. 47-48.
(2) *Cat. cit.*, p. 95-97.

le si aggrappa alla veste. Attorno al trono, quattro *Angioli*, due per parte; più in basso ed in piedi, *S. Scolastica* a destra e *S. Francesco* a sinistra.

Tavola c. s. Dal Convento di S. Matteo. *Museo civ.* ec. n. 37.

35. *La Vergine seduta in trono* che dà il latte al *Figlio* seminudo e lo stringe con ambe le mani guardandolo con tenerezza.

Ai lati del trono, due *angioletti* apparenti in mezza figura, colle mani conserte al seno, uno per parte; ai piedi del trono due altri in atto di suonare la viola.

Tavola cuspidata a fondo d' oro. Proprietà dei RR. Spedali di Pisa. *Museo civ.*, sala V, n. 5.

36. *S. Giovanni apostolo*, a mezza figura, con un libro chiuso nella sinistra. Nella cuspide, *Mosè* a mezza fig., con una cartella nelle mani.

Tavola cuspidata a fondo d'oro. Dono Zucchetti. *Museo civ.*, sala V, n. 46.

37. *S. Paolo* a mezza figura, colla spada nuda nella destra. Nella cuspide, il busto del profeta *Isaia.*

Tavola ec. ec. come sopra. *Museo civ.*, Sala V, n. 50.

Scuola senese (?), Sec. XIV.

38. Nell' interno d' un armadio. Al centro, *Cristo* a mezza fig., col globo nella sinistra e colla destra in atto di benedire. Da un lato, la *Vergine col Bambino,* il quale ha un *augelletto* sul dito; dall' altro, *S. Giovanni Battista.* Succedono *S. Pietro* e *S. Iacopo* ed ai lati *S. Paolo* e *S. Andrea*, tutto a mezza fig. meno il Bambino.

L' armadio, alto oltre m. 2, 30, largo circa 0, 58, è nella cappella del Sacramento in chiesa di S. Martino.

Il dipinto è su fondo d' oro, ben conservato e non mai restaurato (1).

Tale era la collocazione e la disposizione delle indicate figure nel 1846. Ma già nel 1851 esse erano state tolte dall'armadio, che non esiste più, e disposte a forma di croce dal pittore Michele Ridolfi di Lucca, che anche le restaurò, in questo modo: Nel centro, la *Vergine,* in alto *Cristo* col globo, e sotto, *S. Pietro, S. Giovanni B.* e *S. Iacopo.* La croce così composta è nel lato meridionale della predetta cappella. Le figure di *S. Paolo* e di *S. Andrea* (o

(1) BONAINI, *Mem.* cit. pp. 524-25. Cfr sopra, Parte prima, III, n. 11.

meglio *S. Bartolommeo* perchè ha un coltello nella destra a lama acuta e volta in su) sono ai lati dell' altare (1).

39. 1395. Affresco nella volta a botte della cappella predetta.

Campo colorito d' oltremare con trafori alla gotica. Nel centro il *Redentore* a fig. intera, in atto di benedire, e prossimi a lui i *Quattro Evangelisti* a mezza fig. Chiudono la volta i *Dodici Apostoli* a mezza fig. (2).

Taddeo di Bartolo, Sec. XIV verso la fine.

40. *La Madonna* che sale al Tempio, dove l' attende il *Sacerdote* in abito pontificale. Nel volto del Sacerdote era ritrattato il Lanfranchi operaio del Duomo, che avea ordinato il lavoro, e nella figura appresso era ritrattato Taddeo (3).

Questa pittura in Duomo più non esiste (4).

41. 1394. *La Vergine* in mezzo ai *Santi Francesco, Antonio da Padova* e *Gherardo.*

Il Da Morrona la vide al posto nella cappella di S. Francesco. Andata smarrita, ricomparve circa il 1846 presso il sig. Franco (5) e più tardi passò nelle mani di Moisè Supino. Ora è a Vienna (6).

Manca del gradino, ove era il nome del pittore e la data 1395 (credo, allo st. pis.).

42. 1395. *Madonna col Bambino* ed altri *Santi.* Nel mezzo, la Vergine col Bambino, il quale fa atto di porre un dito in bocca di un uccello; ai lati di essa *S. Gherardo, S. Paolo* ed altri *Santi.* A piè della Madonna il nome del pittore e la data (MCCCLXXXX) della pittura e l' arma de' Casassi di Pisa, ripetuta due volte. Nell' imbasamento, alcune storie. Per la data (1390 o 1395) vedi nelle *Notizie.*

La tavola è grande e scompartita in cinque quadri e tagliata bizzarramente a piramidi e guglie (7).

Serviva da ancona dell' altar maggiore della chiesa di S. Paolo all' Orto in Pisa. Nel 1812 fu portata a Parigi e collocata nel Museo del Louvre, la cui Amministrazione la donò, or sono pochi anni, al Museo di Grenoble (8).

---

(1) GRASSI, *Pisa cit.*, p. 302 e nota 96.
(2) BONAINI, *Mem.*, pp. 525-26.
(3) VASARI, II, p. 37.
(4) MILANESI in *Vasari*, II, 37, n. 1.
(5) BONAINI, *Mem cit.*, p. 471, n. 1.
(6) MILANESI in *Vasari*, II, p. 37, n. 3.
(7) Tutto ciò dal DA MORRONA, *Pisa illustrata* ecc., III, p. 237-38.
(8) TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di artisti* ecc., 1897, p. 473-74

43. 1396-1397. Affreschi nella cappella della sagrestia di S. Francesco.

a) Nella grossezza dell'arco, a mezze figure: *S. Chiara*, *S. Caterina*, *S. Apollonia*, *S. Agnese*, *S. Lucia*, *S. Rosa.*

b) Nell' interno della cappella e sopra l' arco in un tondo, *S. Francesco* colla destra sollevata e colla sinistra indicante la piaga del costato.

c) Ai lati della vetrata (un tempo a colori) [1] sono dipinti *S. Giovanni Battista* e *S. Andrea.* In alto, l' *Annunziazione.*

d) Nella volta in ciascuno dei quattro scompartimenti: un *Dottore della Chiesa* ed un *Evangelista* coi rotoli in mano, in atto di conversare.

e) Nella parete a sinistra della Cappella: La *Visita degli Apostoli alla Vergine e ai funerali di Lei.*

f) Nella parete a destra: *La Morte della Madonna* e il *Trasporto della sua salma distesa sul feretro sostenuto a spalla dagli Apostoli.*

Nella faccia interna de' pilastri sono due iscrizioni. La prima, a destra, ci dà il nome di Datuccia, la seconda, a sinistra, il nome di Taddeo e la data 1397.

Questi affreschi, fra i più importanti di Taddeo, ma oggi mal ridotti, stettero per lungo tempo sepolti dal bianco. Nel 1852 furono in gran parte restituiti alla luce [2].

44-45. *S. Dominno*, seduto in trono ricoperto di panno giallo, a fiorami dorati, con un calice nella destra e la palma nella sinistra, e vestito di turchino a pallini d' oro e con mantello rosso. Ai piedi del Santo, cinque *incappati* di bianco e col cappuccio sul viso, inginocchiati a mani giunte, dalle quali pende la disciplina. Dal lato opposto, un *uomo* genuflesso in atto di raccomandarsi al Santo, mentre un grosso *cane*, avventatoglisi alle spalle lo morde a sangue nel collo.

Nella faccia opposta della tavoletta è rappresentata la *Crocifissione.* In cima alla croce terminante in albero a fronde verdi è il mistico *Pellicano.* Un *Angiolo* volante raccoglie in un calice il sangue che sgorga dalla piaga del costato di Gesù; dall' altra parte un *Angioletto* a mani strette in atto di dolore. Ai piedi della croce,

---

[1] Vedi sopra, *Pitture sul vetro.*

[2] SUPINO I. B., *Catal. del Museo civ.*, p. 9-10. Cfr. MILANESI in *Vasari*, ed. Sansoni, II, p. 37, n. 3, †.

due *soldati* con scudo e lancia. Intorno, *guerrieri a cavallo*, alcuni de' quali con lance ed uno collo stendardo. Più in basso, a destra tre *uomini* che giuocano la veste di Cristo ed altri due che assistono al giuoco curiosamente; a sinistra la *Vergine* svenuta, sorretta dalle *Marie*, e un po' in disparte *S. Giovanni* che la contempla addolorato.

La tavoletta, dopo la soppressione della Compagnia di S. Donnino, fu trasferita nella chiesa di S. Marco alle Cappelle, dove fu trovata in sagrestia dentro un armadio, tra gli oggetti fuori d'uso. Il prof. Supino direttore del Museo civico di Pisa la ottenne in deposito, e l'avv. Simoneschi, suo successore, quando ne fu chiesta la restituzione, si diè cura di farla acquistare al Municipio a buone condizioni, ed è rimasta perciò nel *Museo civ.*, sala V, n. 22. (Fotografia Alinari, n. 8895-96).

Taddeo di Bartolo (?)

46. *La Vergine* seduta in trono in mezzo ai Santi *Michele* e *Caterina, Giuliano* e *Pietro.*

Nella chiesa di S. Michele in Borgo, al secondo altare [1] a destra di chi entra.

Scuola di Taddeo di Bartolo, Sec. XIV.

47. *S. Paolo* e un *Santo Francescano*, (*S. Antonio*, secondo il Cavalcaselle [2]), a figura intera in piedi. Il primo tiene colla destra una spada sguainata, il secondo un libro.

Tavola a fondo d'oro. Dono Zucchetti, già nell' Accademia di Belle Arti. *Museo civ.* sala V, n. 18.

48. *S. Francesco* e *S. Pietro* in piedi. Il primo tiene colla destra una piccola croce rossa e colla sinistra apre un poco la tunica per mostrare la piaga del costato. Il secondo ha nella destra le chiavi, nella sinistra un libro.

Tavola a fondo d'oro. Dono Zucchetti, già nell' Accad. di Belle Arti. *Museo civ*, sala V, n. 19.

Maniera di Taddeo di Bartolo.

49. *S. Pietro,* a mezza figura, colle chiavi nella destra e un libro nella sinistra.

Tavola a fondo d'oro. Dono Zucchetti, già nell' Accademia di Belle Arti. *Museo civ.*, sala V, n. 10.

---

[1] SIMONESCHI, *Cat. del M. c di P.*, p. 97. Per le due tavole della chiesa di S. Martino, che al Bonaini parrebbero di Taddeo, vedi sopra, Parte prima, III, n. 4.

[2] III, 269.

50. *S. Paolo,* a mezza figura, colla spada sguainata nella destra e un libro nella sinistra.

Tavola ecc. ecc. come sopra. *Museo civ.,* sala V, n. 21.

Martino di Bartolommeo Sensi.

51. 1396. Affresco a Cascina, nella chiesetta soppressa della Magione dei Cavalieri gerosolimitani.

a) Nella parete opposta all'ingresso: *Cristo in croce* in mezzo ai *Ladroni* e *Donne* che pietosamente sorreggono la *Vergine* svenuta.

È perito in buona parte e da tempo, per la trascuratezza (si crede) dei Commendatari di quella chiesa.

b) Al di sotto delle figure indicate: il *Battesimo di Cristo* (ora irriconoscibile) e il *Banchetto d' Erode,* ove si apporta reciso il capo del *Battista.*

Vi erano altri due quadri, oggi perduti affatto e, a quanto sembra, molto guasti anche nel 1625.

c) Nella parte superiore della parete orientale. Pochi e piccoli avanzi qua e là.

d) Nella parete occidentale pure in alto, a chiaroscuro. *Dio creatore del Cielo e della Terra,* il *Sacrifizio di Caino e di Abele, Uccisione di Abele, Inchiesta del Signore al fratricida,* con le relative iscrizioni volgari esplicative, la *Costruzione dell' Arca, Vari casi delle Consorti d' Abramo* cadute in potere del re degli Egizii (1).

e) Nelle due volte a crociera. Nella prima, sotto cui era l'altare, in quattro vani rotondi, i *Quattro Evangelisti* co' loro simboli a mezze figure maggiori del vero. Nella seconda, i *Quattro Dottori della Chiesa.* Tutto in cattivo stato.

f) In ambedue le dette volte sono disposte in corona alle figure indicate molte altre figure assai meno grandi e uscenti da vani o trafori, fra le quali possono o potevano poco fa distinguersi bene quelle dei *Profeti.*

g) Nella parte inferiore della parete della porta d' ingresso. Da un lato, *S. Giorgio a cavallo,* che trafigge *il Dragone,* gravemente danneggiato. Dall'altro lato, la *Vergine Annunziata* discretamente conservata, mentre dell' *Arcangelo Gabriele* non rimane

(1) Il Milanesi in *Vasari cit.,* I, p. 554 e nota 1, dice che attorno alle altre pareti sono disposte a quattro ordini storie del Vecchio Testamento, dalla *Creazione* al *Giudizio di Salomone,* parte a chiaroscuro, parte a colori. Mi piace supplire a questa indicazione troppo generica avvertendo che la parete meridionale è tutta a colori. A colori pure si vede o s' intravede ancora la parte inferiore (quasi la metà) delle altre pareti. Tutto il resto è a chiaroscuro e diviso in zone fino alla volta.

quasi nulla. Le storie a chiaroscuro di questa parete sono in condizione peggiore delle altre, e qualche figura che ne resta serve soltanto a crescere il rimpianto per tale perdita.

Le pareti lunghe, cioè quelle già ricordate come poste a levante e a ponente, nella parte inferiore sono dipinte a tabernacoli con colonne a spirale, e dentro a ciascuno era una figura di grandezza simile al vero. Erano 25, delle quali 16 si vedevano nel 1846 quasi intatte, cioè:

h) a levante, 12 figure, più due piccole mezze figure nel pilastro sostenente l' arco, che divide a metà la lunghezza della chiesa; e di queste tutte rimangono appena i vestigi;

i) a ponente, 11 figure, perchè uno spazio era occupato dalla finestra, e sono: *S. Giovanni Battista, S. Paolo, S. Lorenzo, S. Stefano re d' Ungheria* e *S. Onofrio* eremita seminudo coi capelli sparsi e un tralcio di albero all' ombelico. Dopo il pilastro vengono *S. Cristofano, S. Nicola, S. Agata, Nostra Donna* col *Bambino Gesù* sulle ginocchia, *S. Caterina* e *S. Antonio abate.*

k) Nel pilastro, *S. Michele Arcangelo* con bilancia librata e due piccole figurine nude (significanti le *anime*) ne' piattelli, una delle quali più leggiera lascia che il piattello si sollevi, mentre l' altra più pesante fa andare in giù il suo ed è in atto di precipitare a capo fitto verso la terra (1).

52. 1402. Trittico cuspidato. Nel centro, la *Vergine* a mezza fig., col *Bambino* seduto sul braccio sinistro, il quale regge nella destra un uccellino, cui sembra sorridere. Nella cuspide, il *Redentore* in atto di benedire, avente nella sinistra un libro chiuso.

Nell' ala destra divisa in due scompartimenti, *S. Giovanni Battista* con un cartello scritto nella sinistra, e *S. Dorotea* avente in mano un bacino, su cui ardono due fiammelle. Nelle relative cuspidi, *S. Pietro* colle chiavi nella destra e un libro nella sinistra ed una *Santa (Agata?).*

Nell' ala sinistra, *S. Bartolommeo* col coltello nella destra e un libro chiuso nella sinistra, e *S. Antonio abate* col bastone nella destra e un libro chiuso nella sinistra. Nelle relative cuspidi, un *Santo (S. Iacopo* apostolo?) e *S. Caterina* colla ruota del martirio. Tutti a mezza fig.

Nel gradino ridipinto, a quanto pare, da spregevole meccanico in tempo non lontano (2), è l' iscrizione col nome di chi commise

(1) Bon., *Mem. cit.*, p. 480-85.
(2) Bon., *Mem. cit.*, p. 480.

il quadro e del pittore Martino e l' anno 1403 (st. pis.), rifatta sull' antica e di nuovo in parte cancellata.

Tavola a fondo d' oro.

Nel 1846 essa pendeva ancora dalla parete di una stanza contigua alla chiesa dei Trovatelli (1). Ora appartiene sempre ai RR. Spedali riuniti di Pisa, ma è collocata nel *Museo civ.*, sala V, n. 30.

53. 1403. Trenta figure di soggetto e grandezza ignoti, ma certamente piccole e abbozzate, come è lecito argomentare dal loro basso prezzo, le quali sono perdute.

Martino di Bartolommeo (?)

54. *Deposizione di Croce.*

55. *La Vergine Annunziata* e *l'Arcangelo Gabriele* (2).

Non si conosce la sorte di questi dipinti.

Scuola senese — Sec. XV.

56. *La Crocifissione. Cristo* appeso alla croce, in cima della quale è il mistico *Pellicano.* Intorno, alcuni *Angeli* volanti, tre dei quali sostengono un calice per raccogliere il sangue sgorgante dalle ferite delle mani e del costato di Gesù. A destra, ai piedi del monticello su cui s' inalza la croce, sta *S. Giovanni* a mani giunte contemplando in atto di dolore il Crocifisso. Dietro a lui due *guerrieri.* A sinistra la *Vergine* svenuta sorretta dalle *Marie.*

Tavola a fondo d' oro.

Dono del cav. Giuliano Prini. *Museo civ.*, sala V, n. 23.

57. *S. Agata.* Nella destra un vasetto, nella sinistra una spada nuda colla punta in giù.

Tavola a fondo d' oro.

Dalla collez. Zucchetti - *Museo civ.*, sala V, n. 36.

58. *S. Bernardo di Chiaravalle.* Tiene in mano un libro, da cui solleva gli occhi per riguardare *S. Scolastica* genuflessa e a mani

---

(1) Bon., *loc. cit.*, p. 470: n. 4.

(2) Vedi sopra, nelle *Notizie* (n. 17).

Per l' opera che Martino prestò nel quadro dipinto per lo Spedale di S. Chiara da quel noto seguace della *Scuola senese* e specialmente di Luca Tomè, quale fu Giovanni di Piero da Napoli, e per quella che può aver prestato nel quadro dello *Sposalizio di S. Caterina* eseguito dallo stesso Giovanni per il monastero di S. Domenico, su tavola cuspidata a fondo d' oro, quadro che fece parte della collezione Zucchetti e oggi si conserva nel Museo civico, sala V, n. 34, vedi sopra nelle *Notizie* predette.

In considerazione della *Scuola* che seguì il detto Giovanni, non voglio dimenticare una sua tela dipinta parimente per S. Domenico, rappresentante la *Crocifissione*, che per le premure del Simoneschi oggi è conservata nel *Museo civ.*, sala V, n. 37.

giunte davanti a lui. Nel fondo una grotta, dalle cui aperture vedesi il cielo e in lontananza il mare.

Tavola.

Dal monastero di S. Bernardo. *Museo civ.*, sala VI, n. 9.

59. Il *Cristo* fra la *Vergine* e *S. Maria Maddalena*, tutti a mezzo busto.

Tavola.

Dalla collez. Zucchetti. *Museo civ.*, sala VII, n. 5.

Domenico Beccafumi, di Iacopo di Pace, soprannominato Mecherino.

60. 1536. *Mosè*, che spezza le tavole della legge vedendo il popolo sacrificare al vitello d' oro.

Nel Duomo, tribuna, primo ordine di quadri, a destra, ossia dal lato meridionale.

61. 1538. *Datan* e *Abiron* inghiottiti dalla terra.

Duomo, tribuna ecc., come sopra. È quinto del primo ordine.

62. 1538. *S. Giovanni* e *S. Luca evangelisti.*

Duomo e tribuna come sopra, in fine del primo ordine di quadri, ossia dal lato settentrionale (1).

63. 1538. *S. Marco* e *S. Matteo evangelisti.*

Duomo e tribuna come sopra, al principio del primo ordine di quadri.

64. 1539. Tavola rappresentante *S. Lorenzo*, *S. Caterina*, *S. Margherita* ed altri *Santi.*

Era già all'altare di S. Lorenzo in Duomo e perì nell'incendio di esso (1595).

65. La *Natività della Vergine. S. Anna* è in letto circondata da alcune *donne.* Sul davanti, un' *ancella* che ha sulle ginocchia la *Bambina* ed ai piedi un bacile. Accanto a questa una *donna,* che tiene la destra sopra un' anfora. Nel fondo due *figurine.*

Questo dipinto si crede il bozzetto del quadro grande, che si trova nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti di Siena (2).

Museo civ., sala VIII, n. 4.

Giovanni Antonio Tisoni o **Bazzi** detto il **Sodoma.**

66. 1539-40. *Deposizione di Nostro Signore dalla Croce* colla *Nostra Donna* e le altre *Marie* e *S. Bartolommeo* (3).

---

(1) Il *S. Giovanni* si ha inciso in ROSINI, *Storia della pitt. cit.*, V, p. 54.

(2) SUPINO I. B., *Catal. cit.*, p. 103.

(3) L' operaio del Duomo lo indicò in questo modo: « Quadro del mexo di saghrestia che v' è dipinto la Pietà chon altre nove fighure al naturale » (TANFANI ecc., *Op. cit.*, pag. 272).

Tela.

In Duomo, nel centro della tribuna, primo ordine di quadri.

67. 1540-42. Il *Sacrifizio d' Abramo.*

Tela.

In Duomo e tribuna predetta. Nel 1811 fu portato a Parigi, dove stette poco più di tre anni (1).

68. 1542-43. La *Vergine in trono col Figlio.* Da un lato *S. Giovanni Battista* e *S. Pietro;* dall' altro, *S. Sebastiano* e *S. Giuseppe.* Ai piedi del trono, *S. Maria Maddalena* assisa e *S. Caterina* di fianco in ginocchio.

Proprietà dei RR. Spedali. Già nell' Accademia di Belle Arti, ora nel *Museo civ.,* sala VII, n. 28.

Sodoma predetto?

69. La *Vergine col Figlio,* in trono, *S. Pietro, S. Chiara* ed un *Certosino* genuflesso.

Già nella Sagrestia della Certosa di Calci, poi (non si sa come nè perchè) nel gabinetto e quindi, credo, in proprietà del prof. Rosini, oggi perduta.

Alessandro Casolani.

70. *Miracolo di S. Giovanni evangelista* colla morte istantanea di coloro che gli offersero il calice avvelenato.

Nella chiesa di S. Francesco, al quinto altare a destra di chi entra. Nei primi del sec. XIX, essendo stata soppressa la chiesa, questo e gli altri quadri stavano riuniti in quella di S. Niccola (2).

Scuola senese (?) — Sec. XVI (?).

71. *S. Giuliano.*

Quadro appeso al muro sopra il confessionale a destra di chi entra nella chiesa di S. Sisto. Di scuola senese parve al Da Morrona (3). Ma il giudizio suo, per giunta incerto, è fondato sullo stile soltanto.

Francesco Vanni.

72. 1606. *Nostro Signore* che fa il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci sulla riva del Giordano. Vi sono le figure dell' *Arcangelo Raffaello* e degli *apostoli Iacopo e Filippo.* Indietro, una *femmina* che allatta un *bambino.*

Era nel Battistero, all' altare presso la porta meridionale.

---

(1) Milanesi in *Vasari cit.,* VI, p. 398, nota 3 della p. 397.

(2) Da Morrona, *Pisa cit.,* III, p. 147.

(3) *Pisa cit.,* III p. 220.

Mancano da molti anni questo e tutti gli altri piccoli quadri, che il Da Morrona registra come esistenti al tempo suo in detta chiesa.

73. 1612. *I Santi Dottori della Chiesa in disputa sul sacramento dell'Eucarestia.*

In Duomo, all'altare dei Dottori, che è verso il centro della fiancata meridionale. Guasto due volte da cattivi restauratori.

74. *S. Francesco, che riceve il perdono d'Assisi.* Il Santo è genuflesso davanti alla *Vergine*, e due *Angioli* gli presentano una carta. In alto il *Redentore* che solleva la mano per benedire; di fianco *S. Giovanni Evangelista.* Attorno un coro di *Angioli.*

Era all'altare Mastiani in chiesa di S. Francesco, dipoi soppressa la chiesa, stette in S. Niccola, indi, per dono fattone da quella famiglia, passò al *Museo civ.*, sala VIII, n. 16, ed oggi si vede di nuovo all'altare predetto, quinto a sinistra entrando.

75. La *Vergine col Bambino.* Le stanno davanti *S. Anna* e *S. Torpè.* V'è pure un *Angelo* e una bandiera bianca.

In S. Torpè. Prima che i Vallombrosani rinnovassero l'altar maggiore il quadro era collocato su quello, poi fu messo nella facciata del coro collo stesso ornato (1).

Ventura Salimbeni detto il **Cav. Bevilacqua.**

76. 1607. *Mosè,* che fa piovere la manna sul popolo ebreo nel deserto.

In Duomo, nella tribuna, al primo ordine di quadri.

77. 1609. Coro di *Angioli* intorno al *Padre Eterno* in alto, e sotto, l'*Arcangelo Michele* in faccia di chi guarda, con altri *angeli* ai suoi lati in diversi atteggiamenti.

Tavola in Duomo, all'altare degli Angioli, che è nel centro della fiancata settentrionale.

78. *Assunzione della Vergine* e gli *Apostoli,* che si aggruppano in vari atteggiamenti intorno al sepolcro.

In S. Francesco, al terzo altare a sinistra (2).

79. *S. Antonio da Padova.*

Tavola tricuspidata in S. Francesco, nel braccio meridionale, all'altare della seconda cappella.

Sino a poco fa la figura del Santo stava all'altare della cappella Gherardesca, nel centro dell'ancona, nel contorno della quale

(1) Per il *Nazzareno* di S. Silvestro, vedi sopra nelle *Notizie*.

(2) Il SIMONESCHI *(Catal. cit.*, p. 30) gli assegna anche una figura di *S. Francesco* nella chiesa omonima. Tengo conto della notizia perchè fornita da persona diligente e cauta, ma non ho dati per confermarla.

sono distribuite in quadretti di varia forma e grandezza storie allusive alla vita del Santo dipinte da St. Maruscelli. Di là è stata tolta, e accomodata nella tricuspide predetta appositamente costruita e dorata, e nelle parti laterali del trittico sono state colorite, in stile del Trecento, da Fr. Manetti pittore pisano le figure di due beati francescani di Pisa, Antonio Nigrini e Alberto degli Alberti.

80. *S. Francesco* genuflesso davanti alla *Vergine* e al *Redentore*. Una figurina d' *Angelo* porge alcuni dardi a Gesù.

Quadro già deperito anche ai primi del sec XIX.

In S. Frediano all' altare della terza cappella, a destra di chi entra.

81. *La Vergine Annunziata.*

Su tela.

In S. Frediano, ad una parete laterale della terza cappella nella navata sinistra.

82. *Nascita del Redentore.*

Su tela.

In S. Frediano, di contro alla tela predetta.

83. *Invenzione della Croce* rappresentata nel miracolo di *S. Elena.*

Quadro a olio.

In S. Frediano, alla parete destra dell' ultima cappella della sinistra navata.

84. L' *Imperatore Eraclio*, che in abito simile a quello del Redentore porta la Croce di Gerusalemme al Calvario. In prima linea è la *femmina col putto.*

Quadro a olio.

In S. Frediano, di contro al quadro predetto.

85. *Il trionfo della Croce.*

Affresco.

In S. Frediano, nella volta della cappella predetta.

86. *Angelo* di grandi proporzioni, al quale faceva corona con leggiadro intreccio un drappello di *putti.*

Affresco.

Era in S. Frediano, nella volta della terza cappella, e fu distrutto al tempo, pare, del Da Morrona, o poco innanzi, per dare alla volta stessa l' ornamento moderno.

87. *Il martirio di S. Cecilia.* È sorretta da una *compagna.*

Tela dipinta a olio.

In S. Cecilia, all' altar maggiore.

88. *Figura allegorica di Pisa.* Una *donna* più grande del vero, col seno discinto, tiene in braccio un *bambino* nudo che le si accosta per suggerle il latte, mentre un *altro,* pur nudo, le si aggrappa alle vesti (1). Sul terreno, *armi* sparse Nel fondo, in lontananza la *Cattedrale* e il *Campanile.*

Su tela, dipinta a olio.

Stava nel Palazzo del Consiglio dei Cavalieri di S. Stefano, oggi sede del Consiglio Provinciale e ai tempi del Da Morrona (probabilmente circa il 1808 o poco dopo) fu trasportata nel Palazzo dei Priori. Oggi è nel *Museo civ.,* alla parete in cima a scala, n. 11.

89. *Le Quattro Virtù cardinali,* cioè: *Giustizia, Fortezza, Temperanza* e *Prudenza,* simboleggiate da altrettante figure di donna e dai segni respettivi.

Sono dipinte a olio e spartite sui quattro angoli del soffitto lacunare nella sala del Palazzo dell' Ordine di S. Stefano, di cui nel numero precedente.

Raffaello di Francesco Vanni.

90. *S. Caterina da Siena,* in atto di ricevere le stimate, e un *Angelo.*

In S. Caterina, all' ultimc altare.

Raffaello predetto?

91. La *Vergine in gloria col Bambino,* corteggiata da vari *Santi,* tra i quali distinguesi *S. Tommaso* apostolo.

All' altar maggiore della chiesa di S. Tommaso.

Pietro Sorri.

92. 1616. *Consacrazione del Duomo* fatta da papa *Gelasio II.*

Quadro grande a olio, composto di ben 70 figure (2).

Circa le sue vicende, trovo negli scrittori un po' di confusione Certamente in origine fu destinato ad abbellire la tribuna del Duomo, sopra la sedia del Granduca (3) ma, al principio del sec. XIX, sarebbe stato restaurato e posto nella parete che chiude lo spazio dell' ultima arcata (4). Si dice atterrato, al pari di quello di contro del Passignani, nel 1828, quando fu posto mano a' nuovi restauri della chiesa ed ambedue vennero sostituiti dalle attuali cantorie (5). In-

(1) Il Da Morrona (III. p. 334) dice: due putti al seno.
(2) Rosini, *St. cit.,* VI, p. 155.
(3) Tanfani ecc. *cit*, p. 154.
(4) Da Morrona, *Pisa cit.,* I, p. 241.
(5) Tanfani ecc. *cit.,* p. 154, nota 2.

vece, per quanto scrive il Rosini (1), fu tolto vari anni prima perchè annerito dal tempo, e per non perderlo affatto, prima di demolirlo, se ne fece, come dell' altro, una riproduzione in piccole dimensioni, che fu posta nell' ufficio dell' Opera di faccia al Duomo ed ora sta, al pari della sua compagna, appesa alla parete d' un andito nella Casa dell' Opera predetta.

93. 1616. *La disputa di Gesù coi Dottori.*

Quadro grande a olio, in Duomo, presso la cappella dell' Annunziata o del Sacramento, alla parete occidentale.

94. Soggetto ignoto.

Affresco in S. Frediano, nella volta e nelle lunette della terza cappella nella navata sinistra distrutto nel rifar la volta a celestino con stelle d' oro.

Crescenzio Gamberelli.

95. 1622. *S Teresa* trafitta con una freccia da un *Angelo* e sorretta da due *altri.* All' intorno della tavola sono dipinti alcuni fatti della vita di detta Santa.

Nella chiesa del Carmine, all' altar di S. Teresa, che è subito a destra di chi entra. Questo quadro nel 1870, quando si restaurò la chiesa per la caduta di una scala a piuoli, che vi urtò, fu quasi diviso in due parti (2).

Rutilio Manetti.

96. 1625 (?) *Elia sotto il ginepro,* risvegliato dall' *Angelo.*

Annerito come gli altri del Manetti per cattiva purgazione di colori e per modo errato nel fare la mestica.

In Duomo, nella tribuna, secondo ordine di quadri a destra, quadro primo.

97. *S. Giovanni Battista,* che predica nel deserto.

Quadro a olio.

In S. Sisto, nella navata sinistra entrando.

98. *Soggetto ignoto.*

Quadro in tela.

A S. Frediano, già in una cappella della chiesa, poi appeso alla parete della scala di quel convento soppresso. Sui primi del sec. XIX venne in proprietà d' un Pellegrini cappellano, forse di quel Giovacchino Pellegrini che nel 1803 (come resulta da analoga iscrizione) restaurò a sue spese la cappella Roncioni in cima

(1) *St. cit.* VI. pp. 154-165.

(2) SALVINI. *Il Carmine cit.*, p. 14.

alla navata destra e ne divenne patrono. Non se ne sa altro, nè ho alcun argomento (salvo quello della oscurità delle tinte) per pensare ad un quadro assai guasto, esistente ancora nello stesso luogo, descrittomi con precisione in tutti i suoi particolari dallo studente sig. Pecchiai, dove è rappresentata la benedizione solenne d' una *giovine guerriera* (una specie di Giovanna d' Arco) fatta da un *Santo* monaco in presenza d'un *re* e di altri.

La chiarezza del colorito poi mi induce a non ammettere fra le opere del Manetti un altro quadro, indicatomi dallo stesso signor Pecchiai, che sta appeso nella scala predetta e rappresenta un *Santo* in gloria circondato dagli *Angioli*.

99. Il *Nazzareno in croce,* contemplato da *S. Domenico*, con altre figure (1).

In S. Sisto, già all' altar maggiore, tolto di là perchè guasto.

Noto qui per amore di esattezza il dipinto rappresentante i *Pellegrini di Emaus*, che dalla Certosa di Calci passò alla Scuola di Architettura nell' Accademia di Belle Arti, di cui è fatto cenno nelle notizie sul Manetti.

Giuseppe e **D. Antonio Nasini** fratelli.

100. 173 *Conferma della Regola carmelitana fatta da Papa Onorio.*

Quadro grande in tela.

Chiesa del Carmine, nel lato settentrionale del coro.

101. *L' eresia di Nestorio* combattuta dal patriarca Cirillo nel Concilio Efesino.

Quadro grande su tela.

Chiesa e coro del Carmine, nel lato meridionale.

102. *S. Telesforo* Papa e Carmelitano.

Tela ovale.

Chiesa e coro del Carmine a lato del finestrone.

103. *S. Dionisio* Papa e Carmelitano.

Tela ovale.

Chiesa e coro del Carmine, al lato opposto del finestrone.

(1) Vedi sopra alle *Notizie* di Francesco Vanni (n. 21).

IV.

MINIATURE

1. Libro corale. Tre miniature, cioè: 1. *Cristo che risorge dal sepolcro;* due guardie dormono appoggiate al sarcofago. — 2. La *Ascensione;* Cristo tra le nubi; apostoli in basso, a mezza figura, che lo guardano. — 3. *Spirito Santo,* che diffonde i suoi raggi sugli apostoli, a mezza figura. — Sec. XIV.

Dal Convento di S. Niccola in Pisa, come tutti gli altri. *Museo civ. pis.*, salone degli arazzi, n. 3.

2. Libro corale. Cinque miniature, cioè: 1. *Un sacerdote celebrante la Messa* servito da un accolito. — 2. *Natività di N. S.* — 3. *S. Stefano* protomartire, mezza figura. — 4. *S. Giovanni evangelista,* mezza figura. — 5. *L' Adorazione dei Magi.* — Sec. XIV.

Museo predetto, n. 4.

3. Libro corale. — *Entrata di Cristo in Gerusalemme.* — Secolo XIV.

Museo predetto, n. 6.

4. Libro corale. Quindici miniature, cioè: 1. *Vocazione degli apostoli Pietro ed Andrea.* — 2. *Presentazione al Tempio.* — 3. *S. Agata,* mezza figura. — 4. *SS. Filippo e Iacopo,* mezza figura. — 5. *Cristo Crocifisso.* — 6. *S. Antonio da Padova,* figura intera, in piedi di prospetto. — 7. *S. Giovanni Battista,* mezza figura. — 8. *S. Pietro.* — 9. *S. Paolo.* — 10. *S. Lorenzo,* tutti a mezza figura. — 11. *Assunzione della Vergine.* — 12. *Natività della Madonna.* La neonata dentro una vaschetta, nella quale un' ancella in piedi versa l' acqua da un' anfora, è lavata da altra ancella in ginocchio. Al disopra, *S. Anna* giacente nel letto. Se ne ha una foto-incisione data da P. SCHUBRING, *Pisa,* Leipzig, 1902. — 13. *S. Michele Arcangelo,* mezza figura. — 14. *La morte di S. Francesco.* Attorno al corpo del Santo disteso sul letto stanno due vescovi ed alcuni frati e da un lato due storpiati invocanti la grazia di essere restituiti in salute. — 15. *Vari santi* rappresentati in busto. — Sec. XIV.

Museo predetto, n. 12.

Lo stesso Convento di S. Niccola possiede altri sei libri corali, con o senza miniature, ma di assai minor pregio, o male conservate e talune di tempo posteriore a quello dei libri. Non si esclude che alcune possano essere opera di artisti senesi.

Pisa

CLEMENTE LUPI

ARTE ANTICA SENESE

Arte Antica Senese

Volume II.

Narciso Mengozzi - Il Monte dei Paschi - Lavori artistici. — **Luigi Petrocchi** - Cattedrale di Massa Marittima: L'altar maggiore, lavoro di Flaminio Del Turco, senese. — **Alessandro Lisini** - Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senesi.

Pubblicato dalla COMMISSIONE DI STORIA PATRIA in occasione della Mostra di Antica Arte Senese, fatta nel Palazzo del Comune. — Aprile-Ottobre 1904.

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DI L. LAZZERI
1905

703
357a

Proprietà riservata

SOMMARIO DEGLI ARTICOLI

E

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Narciso Mengozzi. — *Il Monte dei Paschi - Lavori artistici* . . . . . da pag. 433 a pag. 636

Fig. 1. La Pietà dipinta da Benvenuto di Giovanni del Guasta (?) . . Pag. 439
« 2. S. Caterina e S. Bernardino da Siena . . . . . « 441
« 3. S. Maria Maddalena e S. Antonio da Padova . . . . . « 443
« 4. Stemma del Comune di Siena . . . . . « 445
« 5. Impresa del popolo di Siena . . . . . « 447
« 6. Affresco di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta nel pubblico palazzo in Siena . . . . . « 449
« 7. La Pietà dipinta da Lorenzo Rustico - 1571 . . . . . « 475
« 8. Fac-simile di lettera dello Scultore Domenico Cafaggi detto Capo - 1575 « 480
« 9. Stemma Mediceo scolpito in pietra da Domenico Capo nel 1575 . « ivi
« 10-11. Antichi sigilli del Monte Pio - 1574 . . . . . « 483
« 12. La Pietà dipinta da Arcangelo Salimbeni nel 1576 . . . « 487
« 13. Tavoletta intagliata da M.° Filippo di Giovanni Fiorentino nel 1591 « 490
« 14. Giuseppe Ebreo in Egitto. Pittura di Francesco Vanni - 1596 . « 493
« 15. Patente del primo Luogo di Monte emesso dal Monte de' Paschi . « 501
« 16. Sigillo per patenti . . . . . « 502
« 17. Marchio per i libri . . . . . « ivi
« 18. Tavoletta intagliata da M.° Francesco Arrighetti nel 1627 . . « 503
« 19. Candeliere di bronzo fatto eseguire dal Monte dei Paschi nel biennio 1632-33 . . . . . « 506
« 20. Candeliere di bronzo fatto eseguire dal Monte dei Paschi nel biennio 1632-33 . . . . . « 507
« 21. Madonna dipinta da Raffaello Vanni - 1644 . . . . . « 510
« 22. Cornice al quadro di Raffaello Vanni . . . . . « 511
« 23. Doppiere fatto da M.° Romolo Parrini per il quadro di Raffaello Vanni . . . . . « 512
« 24. Doppiere fatto da M.° Romolo Parrini per il quadro di Raffaello Vanni . . . . . « 513
« 25. Ritratto dell' Arcidiacono Sallustio Bandini . . . . . « 518
« 26. Aspetto esteriore della sede del Monte dei Paschi e Monte pio e palazzi contigui nel secolo XVIII . . . . . « 522
« 27. Campanello di bronzo fatto nel 1750 . . . . . « 526
« 28. Ritratto del Granduca Pietro Leopoldo . . . . . « 533
« 29. Facciata posteriore della Rocca Salimbeni (Piazza di S. Donato) « 547
« 30. Ingresso al Castellare dei Salimbeni prima del 1871 . . . « 557
« 31. Ingresso al Castellare dei Salimbeni dopo il 1871 . . . « 558
« 32. Chiavi delle antiche casse forti (cassoni) . . . . . « 556
« 33. Palazzo già Tantucci divenuto sede degli uffizi del Monte . . « 559

Fig. 34. Palazzo Sparrocchi prima del restauro . . . . . Pag. 501
« 35. Caminetto attribuito al *Marrina* . . . . . « 506
« 36. Caminetto attribuito al *Marrina* . . . . . « 507
« 37. Nuova facciata laterale del palazzo Sparrocchi . . . . « 568
« 38. Statua di Sallustio Bandini scolpita dal Sarrocchi . . . « 572
« 39. Nuova piazza Salimbeni . . . . . « 574
« 40. Nuovo ufficio postale telegrafico . . . . . « 576
« 41. Nuova facciata della Rocca Salimbeni dalla parte di S. Donato « 582
« 42. Mobile in legno intarsiato e denominato - *Cappucciato* . . « 589
« 43. Busto in marmo del Prof. Lazzeretti . . . . . « 593
« 44. *L'Educazione Spartana*, quadro del Mussini . . . . « 597
« 45. Porta scolpita da C. Bartolozzi . . . . . « 608
« 46. Caminetto in legno scolpito da C. Bartolozzi . . . . « 600
« 47. Mobile in legno intagliato da C. Bartolozzi . . . . « 610
« 48. Parietale in legno intagliato e scolpito da C. Cambi . . . « 611
« 49. Banco presidenziale scolpito da T. Corsini . . . . . « 613
« 50. Banco intagliato da T. Corsini . . . . . « 614
« 51. Banco intagliato da T. Corsini . . . . . « 615
« 52. Banco intagliato da G. Salvini . . . . . « 616
« 53. Banco intagliato da G. Salvini . . . . . « 617
« 54. Banco intagliato da G. Salvini . . . . . « 618
« 55. Banco intagliato da G. Sammicheli . . . . . « 619
« 56. Volta della sala decorata dal Prof. G. Brunacci . . . . « 621
« 57. Nuova sala per le adunanze della Deputazione . . . . « 622
« 58. Portabandiera in ferro battuto lavorato da B. Zalaffi . . . « 624
« 59. Lumiera in ferro battuto fatta da B. Zalaffi . . . . . « 625
« 60. Candelabro in ferro battuto eseguito da B. Zalaffi . . . « 626
« 61. *I Martiri Cristiani* - quadro dipinto da Paolo Gaidano . . « 627
« 62. *Cymphia* - quadro dipinto da Mario Spinetti . . . . « 628

Luigi Petrocchi. — *Cattedrale di Massa Marittima: L'altar maggiore, lavoro di Flaminio Del Turco, senese* . . . . . da pag. 637 a pag. 644

Fig. 1. Veduta della Cattedrale . . . . . « 637
« 2. Veduta dell'interno della Cattedrale . . . . . « 638
« 3. Veduta dell'Altar Maggiore . . . . . « 640
« 4. Veduta dell'Arca di S. Cerbone . . . . . « 643

Alessandro Lisini. — *Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senesi* . . . . . da pag. 645 a pag. 678

Fig. 1. Urna della testa di S. Galgano (Lando di Pietro) . . . . « 658
« 2. Urna della cappa di S. Bernardino (Francesco d'Antonio) . . « 671
« 3. Urna del braccio di S. Giovanni (Francesco d'Antonio) . . « 673
« — Crocifisso del sec. XV . . . . . « 675
« 4. Reliquiario ad albero (Gabbriello d'Antonio di Lorenzo) . . « 677

IL MONTE DEI PASCHI

LAVORI ARTISTICI

Queste notizie sono state raccolte e messe insieme, con lo scopo di compendiare in una succinta descrizione riassuntiva, quanto dal Monte dei Paschi è stato fatto, o dato impulso a fare, perchè in Siena si mantenesse vivido e fervidamente operoso quel culto per le arti belle, che costituisce una delle più genuine e caratteristiche espressioni dell'indole dei suoi abitanti; e che è forse l'impronta in cui rimane più degnamente riflessa una coerenza perseverante di sentimento, non facile a riscontrarsi nelle altre più o meno commendevoli o biasimevoli tendenze della sua popolazione.

Ed invero non può mettersi in dubbio che, in mezzo allo svolgersi turbinoso, e non di rado anche cruento, delle sue arruffate vicende politiche, quel sentimento predomina sempre, quantunque di sovente compresso dalle discordie furibonde, od affievolito dalla spossatezza di troppo frequenti ed implacabili conflitti. Ma esso riappare ad ogni intervallo con un fulgore simpatico, e che si rivela quasi inestinguibile nelle più svariate sue manifestazioni; tanto dopo i tripudi baldanzosi delle vittorie, quanto dopo le depressioni angosciose delle sconfitte; tanto dopo le ansie trepidanti dei tumulti, quanto dopo le fervorose invocazioni di un aiuto divino, con la più schietta fede invocato.

Quando però nelle stragi dell'assedio e nella desolazione della conquista si spense fin l'ultima favilla di speranza nella libertà e gli animi indocili si piegarono sfiduciati ed impo-

tenti ad una sommissione da prima violenta e poi snervante e quasi sonnolenta, allora anche quel sentimento rimase a poco a poco come assorbito nella generale apatia e non risorse gagliardo ed intraprendente, se non quando lo ravvivò la scossa poderosa del risorgimento politico, che strinse col nodo di una cosciente solidarietà le sparse membra della nuova e libera Italia.

E le traccie della costante prevalenza di questo sentimento, come della decadenza e del ravvivamento della sua energia, non mancano neppure nella modesta storia particolare del Monte dei Paschi, ma vi abbondano invece, e con tanto spiccata frequenza, da formare una delle più antiche e più nobili sue tradizioni. Tanto che, essa sola, basta a rappresentare l' anello che riannoda le vicende del primo Monte di Pietà in Siena a quelle del secondo, che fu il nucleo a cui si innestò poi il vero e proprio Monte dei Paschi, nel quale, ormai da tanto tempo, si concentra, e dal quale si dirama fruttuosamente, una parte essenziale della operosità finanziaria, e della stessa vitalità economica della Città che gli ha data l' origine.

Come è noto, il primo Monte di Pietà in Siena, è coevo ai primissimi d' Italia, e fu eretto per spontanea iniziativa del Comune nell' anno 1472 (1); ma due circostanze affatto speciali concorsero a renderne singolare la istituzione. E cioè, primieramente, che essa non fu accompagnata da alcuna violenza o vessazione a danno degli Ebrei prestatori su pegno, nè organizzata con intervento diretto o indiretto dei Frati Minori Francescani, alla cui zelante ed efficace propaganda si deve l' impianto di questa provvida istituzione durante l' ultimo trentennio del secolo XV (2).

Del primo di questi due fatti potrebbe trovarsi una spiegazione induttiva, non irragionevole, e forse anco plausibile, in uno spirito di maggior tolleranza verso la perseguitata

(1) *Il Monte dei Paschi. Sommario di notizie storiche e statistiche.* Siena, Tip. Sordomuti di L. Lazzeri, 1900, p. 4.

(2) *Il Monte dei Paschi. Sommario cit.*, p. 67.

razza Israelitica: e ciò, per la eccezionalità del caso, farebbe molto onore ai Senesi. Ma forse non è impossibile, e nemmeno improbabile, che abbia potuto influirvi anche la cauta e sagace preoccupazione, di non ridurre implacabilmente ostili con ingiustificabili persecuzioni, quegli avidi, invisi, ma non inutili sovventori del passato, e che, nella eventualità non imprevedibile della insufficienza o della deficienza della novella istituzione, avrebbero potuto tornare di nuovo, come in breve giro di anni tornarono, ad essere, i poco discreti, ma pur sempre desiderati ed indispensabili soccorritori dell' avvenire.

Per l' altro fatto poi, non meno di questo straordinario, per quello cioè, che i Governatori del Comune, nel prendere l' iniziativa e nell' attuare la fondazione del Monte di Pietà, agirono senza il concorso dei Frati Francescani, fornisce una persuadente dilucidazione un brav' uomo, in cui si compenetra, con mirabile accordo, la competenza dell' economista insigne e l'autorità imparziale dello storico erudito e sereno (1). Egli osserva, con piena esattezza, che, quando sorse il Monte Pio in Siena, gli altri Istituti congeneri d' Italia avevano appena otto anni di esistenza; ma tutti quelli che erano stati fondati sino allora, dovevano la propria origine ai Frati Minori. Mentre in Siena, dove quei religiosi avevano un convento, e la città era legittimamente orgogliosa del suo glorioso San Bernardino, da poco tempo canonizzato, non solo nessun Frate Minore concorse alla fondazione del Monte di Pietà, ma neppure in seguito, quando il Beato Bernardino da Feltre venne in Siena, chiamato ed accolto con grandi onoranze dai cittadini, non vollero i Magistrati profittare in nulla della sua scienza e della sua esperienza e, quantunque il nuovo Monte si reggesse con molta difficoltà, tuttavia non fu mai invitato ad occuparsi di questa sua prediletta istituzione.

Ed il De Besse trova *la spiegazione di questo mistero* nella circostanza, che il sistema adottato dal Comune di Siena,

(1) De Besse P. Ludovic. *Le bienheureux Bernardin de Feltre et son oeuvre.* Paris, Oeuvre de S. François d' Assise, 1902.

differiva assolutamente da quello dei Francescani; in quanto il Governo Senese non volle fare appello alla carità pubblica per procurare al nuovo Monte Pio un capitale gratuito, e preferì farne un Istituto municipale, mettendo a sua disposizione, a titolo di deposito, il denaro di altri Istituti cittadini, soggetti alla sua autorità, ordinando anco che si corrispondesse un frutto su quei depositi, e conseguenzialmente che si pagasse pure un interesse su i prestiti che il nuovo Monte doveva fare ai bisognosi (1).

Egli però soggiunge che, tutto ciò nonostante, quei Senesi erano uomini religiosi, e le parole che essi misero in fronte degli Statuti preparati per il novello Istituto ne fanno fede (2): « Considerato quanto onore e laude si attribuisca ad ogni « Repubblica ad provvedere che le povere, o miserabili o « bisognose persone, nei loro bisogni et necessità, sieno adiu- « tate et subvenute, et quanto questo sia accepto a Dio; « Desiderando sopra questo fare qualche utile provisione, « providero et ordinaro che per lo advenire ne la città di « Siena sia di continuo il Monte de la Pietà . . . » (3).

Nè queste furono soltanto parole, perchè malgrado le angustie dell' erario pubblico e le strettezze di quello del Monte Pio, dieci anni dopo la sua istituzione, cioè nel 1481, i tre Conservatori ed il Depositario preposti al suo governo, non esitavano a commettere una spesa che, per più di un rapporto, non potè riuscire insignificante, all' unico oggetto di decorare, con pitture di carattere essenzialmente religioso, le pareti della stanza ove l' Istituto aveva sede (4).

---

(1) De Besse, *Op. cit.*, Tom. II, p. 334.

(2) *Op. e loc. cit.*, p. 335.

(3) *Il Monte dei Paschi e le aziende in esso riunite. Note storiche.* Siena, Tip. Sordomuti. 1891, Vol. I, p. 15.

(4) *Opera e Vol. cit.*, p. 203, 204. La sede per il primo Monte di Pietà di Siena era stata prescelta in quel gruppo di edifizi ove un tempo furono i palazzi ed i fondachi dei Salimbeni. Nel primo ventennio del secolo XV, come si sa, il popolo senese, stanco ed indignato dalla temerità turbolenta di quella casata illustre e doviziosa, quanto prepotente, ne aveva fiaccata l' alterigia, con le uccisioni, gli esigli

Ciò che peraltro non può suscitare sorpresa in chi sappia, per informazioni attinte alla storia, quanto tenace e diffusa sia stata nei Senesi, specialmente nel tempo del governo a Comune, la bramosia di lasciar traccia del loro passaggio nei pubblici uffici, raccomandandone l' ambito ricordo a qualche più o meno pregevole opera d' arte.

Tanto è vero che in quelle stanze, o almeno in quelle

---

e la privazione dei pubblici uffici. E da ultimo, con violenza insidiosa ed improvvisa, aveva confiscato tutti i castelli che quella formidabile famiglia possedeva in molte località del territorio, e le aveva tolte anche le case sue in città. Ed in queste, nel 1422, collocò la Dogana del sale, nel 1425 l' Ufficio della Gabella e poi i magazzini della Munizione del grano, le aziende del Monte comune e dei Paschi di Maremma. Così molti ed importanti uffici pubblici trovarono sede in quella solida ed ampia magione, dove già era stato ospitato sontuosamente più di un monarca; dove si era fatto raccolta e traffico di tante ricchezze; dentro a quello stesso recinto di mura merlate, protette da solide torri, d' onde quella potente e sediziosa Consorteria era tante volte scesa in armi a minacciare e rovesciare il Governo, ma dove era stata anche talvolta ricacciata ed assalita dal furor popolare. (*Note storiche*, Vol. cit., p. 126, 127). La confisca di questi edifizi fu peraltro anche una occasione di spese non lievi per la Repubblica; perchè gli Ufficiali della Munizione del grano, nel 2 giugno 1443, ebbero a fare petizione ai Priori Governatori del Comune, per il pronto restauro del « palazo grande de' Salimbeni, dove si riteneva « parte del grano de l' Amonitione » cioè il palazzo detto comunemente di *Messer Reame* « e che veniva verso la Chiesa di S. Donato.... « e la cui rovina solo veniva per certi archi che erano al decto pa- « lazo et porgevano in fuora, et anche per certo fundamento che « veniva dal canto del decto palazo verso la detta chiesa ».

« Per l' acconcime et riparamento d' esso palazo, che stava in « grandissimo dubio di rovinare, occorreva la spesa di fiorini 800.... « Et non ritrovandosi l' Amunitione alcuno denaro unde potesse fare « il detto acconcime neanche comprare uno granello di grano.... » il Consiglio del Popolo, ordinava il lavoro di restauro il 21 agosto successivo, autorizzando la spesa occorrente.

Il 23 di ottobre il lavoro era compiuto, ed i Priori Governatori ne deliberavano il pagamento a favore di Maestro Andreoccio di Pietro da Asciano e di Maestro Leonardo di Stefano da Torrita, che lo avevano eseguito insieme, ottenendolo per pubblica gara in accollo. (*Note storiche, Vol. cit.*, pp. 127, 128. 289, 290, 291).

case medesime, dove una leggenda, forse più poetica che veritiera (1), vorrebbe far credere che avesse vibrato l'eco delle vicende pietose di Carlo ed Angelica Montanini e d'Anselmo Salimbeni, gli Amministratori del Monte Pio, mentre scarseggiava perfino di mezzi per le ordinarie sue operazioni, vollero nondimeno che una grandiosa pittura murale, ne decorasse la sede, e tramandasse ai posteri i loro nomi, senza curarsi però d' aggiungervi quello che ai futuri doveva interessare molto di più, cioè del pittore da cui fu eseguita, e che perciò rimane tuttora ignorato od incerto.

Questa importante opera d'arte consiste in un dipinto a buon fresco, diviso in cinque scompartimenti, e che occupa tutta la parte superiore di una parete, nell' edifizio più antico fra quelli appartenuti alla Consorteria dei Salimbeni, e dove oggi stanno alcuni uffizi del Monte dei Paschi.

Quel locale, nel lungo periodo di più che quattro secoli, dacchè ebbe ad ospitare il primo Monte di Pietà, ha pur dovuto dare ricetto a non pochi altri pubblici uffici, con la inevitabile sequela di alterazioni e di spostamenti di cui serbano traccia anche queste pitture; le quali, malgrado qualche ritocco, compariscono nel loro insieme in assai buona condizione.

Nel centro vi è rappresentata la Vergine stante, che allarga il manto da ambedue le parti, per accogliervi un gran numero di persone inginocchiate in atto supplichevole, simboleggiando in tal modo quella pietà che doveva ispirare e regolare l' esercizio della pia Istituzione *(Fig. 1)*.

In alto e al di sopra dello scompartimento centrale, stanno scritte le parole A V E G R A T I A P L E N A.

In basso, nella cornice di imbasamento, e sempre nella formella di mezzo, si legge la iscrizione seguente:

---

(1) Il Muratori qualifica il racconto dell'anonimo Annalista senese «jucunda narratio.. historia seu fabula elegans» (MURATORI A. L. *Rerum Italicarum Scriptores*. Tomo XIX, col. 398, 428).



Fig. 1 - La Pietà dipinta da Benvenuto di Giovanni del Guasta (?)

ANTONIO . TVRCHI . FORTINO . DI . LORENZO . LORENZO . MANDOLI . LODOVICHO . TONDI . CHONSERVADORI . E . DEPOSITARIO . M . CCCCLXXXI

Che Antonio Turchi, Fortino di Lorenzo e Lorenzo Mandoli fossero, in quell' anno, i Conservatori del Monte Pio, e che Lodovico Tondi ne fosse il Depositario, è accertato dagli atti della loro nomina, che si conservano nel R. Archivio di Stato (1); e quindi non può cader dubbio, nè sull' epoca in cui la pittura fu eseguita, nè su chi la fece eseguire, per la parte fin qui descritta.

Negli altri scompartimenti laterali di essa figurano, a destra dello spettatore, S. Caterina e S. Bernardino da Siena *(Fig. 2)*, facili a riconoscersi nelle figure e nei loro attributi simbolici ormai tradizionalmente notorii; ed a sinistra S. Antonio da Padova e S. Maria Maddalena *(Fig. 3)*, anche essi designati secondo le più comuni loro rappresentanze caratteristiche (2).

In tutti e due gli estremi scompartimenti è dipinta la Lupa, con i lattanti Romolo e Remo; ma ad una di esse sovrasta lo stemma di bianco spaccato di nero *(Fig. 4)*, impresa della città; ed all' altra il Leone rampante di bianco in campo rosso *(Fig. 5)*, impresa del popolo (3).

---

(1) *R. Archivio di Stato in Siena.* Delib. del Concistoro del 14 marzo 1481 (Stile senese) a c. 10t 25.

(2) Ricard Mons. Ant. *Vita di S. Antonio da Padova, tradotta dal P. Stefano Ignudi.* Roma, Tip. Vaticana, 1893, p. 200 e seguenti e 291.

(3) Sembra superfluo riferire qui le versioni leggendarie, dalle quali, si vuole che abbia tratto origine la tradizione, indubbiamente antichissima, della provenienza romana dello stemma con la lupa ed i gemelli, e del colorito della balzana. Per chi ne avesse curiosità può bastare la indicazione delle fonti seguenti, d' onde è facile attingere ogni più ampia notizia in proposito.

Malavolti Orlando. *Storia Senese,* lib. 2, p. 1, p. 9.

Tommasi Giugurta. *Storia Senese,* lib. 3, p. 115.

Gigli Girolamo. *Diario Senese.* Parte 2.a, p. 28, 116, 197 e seg., 202 e seg., 208 e seg.

Rondoni Giuseppe. *Tradizioni Popolari e Leggende di Siena e*



Fig. 2 - S. Caterina e S. Bernardino da Siena

La figura della Madonna è nella proporzione di tre quarti del vero e quelle degli altri santi sono di grandezza naturale.

Manca, come si è già accennato, o almeno non si conosce finora, un documento qualsiasi, che attesti da quale artista fu eseguito questo lavoro; onde è che, anche fra persone per competenza autorevoli, sono diversi i pareri e discordi i giudizi intorno all' autore a cui può essere, più o meno proba-

---

del suo antico contado. Firenze, Uff. della Rassegna Nazionale. Tip. Cellini 1886, p. 13 e seg. 28, 37 e 38.

Rondoni Giuseppe. *Sena Vetus, o il Comune di Siena, dalla origine alla Battaglia di Montaperto.* Torino, Bocca 1892, p. 3, 4, 6, 7.

Heywood William. *A Pictorial Chronicle of Siena.* Siena, Torrini 1903, p. 57.

Dagli scrittori qui sopra indicati si narra, in modo quasi completamente uniforme, la leggenda di Senio, Aschio ed Alfio, a cui si fa risalire l' adozione, per parte dei Senesi, della impresa romana della Lupa con i gemelli lattanti; e quella leggenda è presupposta dalla compilazione delle cronache cittadine, note col nome di *Buondone* o *Bisdomini,* che forse risalgono al secolo XIV, e che si conservano nella Biblioteca Comunale di Siena. Codice M. S. segnato A. III, 23 e nell' altro segnato A. VI, 8.

Insieme con le leggende della Lupa, si trovano esposte anche quelle relative all' ordine dato dal Comune di Siena « che in tutti i « luoghi et Comuni fosse depento l' arme con scudo azzurro, scrittovi « dentro una parola che dice - LIBERTAS - doppo alla vittoria dei « populari Senesi, contro di lor tiranni.... e volseno che l'insegna del « Lione fiorisse al lato a la balzana, e che si segnassero nel predetto « modo le case et le difese grandi et picchole, tutte col predetto « Lione.... ».

Del resto, e sempre a proposito di questi stemmi, è ormai accertato che i Senesi, per simboleggiare la loro origine romana, avessero adottata l'impresa della Lupa lattante Romolo e Remo, fino dal secolo XIII; ma il merito di averla resa più comune deve spettare al celebre pittore e filosofo, Ambrogio Lorenzetti, il quale la rappresentò sempre ai piedi della simbolica figura del *Buon Governo.* Tantochè, mentre egli dipingeva nel pubblico palazzo, i Governatori di Siena, per la prima volta, nel 20 dicembre 1344, la facevano incidere nel sigillo della Città. (*Miscellanea Storica Senese.* Anno 1896, Vol. III, p. 195).



Fig. 3 - S. Maria Maddalena e S. Antonio da Padova

bilmente, attribuito; e non è perciò inutile dare qualche saggio di tali discrepanze.

Il P. Micheli qualifica questa pittura « un buon affresco, alcune figure del quale rendono aria della scuola umbra » (1).

La *Guida artistica* della città di Siena, compilata nel 1883, riproduce un giudizio identico, e perfino con le stesse parole, ma vi aggiunge che questo affresco fu fatto « forse da **Benvenuto di Giovanni** » (2).

In un' altra *Guida*, compilata di recente da due egregi stranieri, che alla storia di Siena hanno dedicati studi accurati e pubblicazioni molto importanti, si legge invece un giudizio assai diverso ed esplicito.

Giacchè si afferma che l' affresco in questione « è un bel dipinto, ben conservato, e fatto da Benvenuto di Giovanni. Però, i Santi ai due lati, sono qualificati come lavori mediocri di qualche artista posteriore e sconosciuto; e le lupe ed i gemelli col leone e la balzana in alto, sono evidentemente del **Balducci** » (3).

Mentre la *Guida di Siena* più recente, e che è stata pubblicata in questo stesso anno, torna a riprodurre la notizia che, nel palazzo Salimbeni vi è « un bell' affresco in cinque « parti (1481), forse di Benvenuto di Giovanni » (4).

In questa divergenza di opinioni, e nella attesa che, a

---

(1) MICHELI P. EVERARDO. *Degli edifizi religiosi e civili di Siena*, nell' opera *Siena e il suo territorio*. Siena, Tip. Sordomuti, 1862, p. 260.

(2) *Guida Artistica della città e dintorni di Siena*. Siena, Tip. Sordomuti, 1883, p. 139.

(3) « In a room in the upper floor of the palazzo Salimbeni is a « beautiful fresco of the Virgin of Mercy in fine preservation by « Benvenuto di Giovanni painted in 1481. The Saints to either side « are mediocre works of a later and unknown artist; and the wolf « and twins at each end with the Lion and Balzana are evidently « by Balducci ». *Guide to Siena - History and art by* WILLIAM HEYWOOD *and* LUCY OLCOTT. Siena, Torrini 1903, p. 304.

(4) *Guida di Siena e dei suoi dintorni con brevi note della sua storia ed arte*. Siena, Torrini 1905, p. 115.

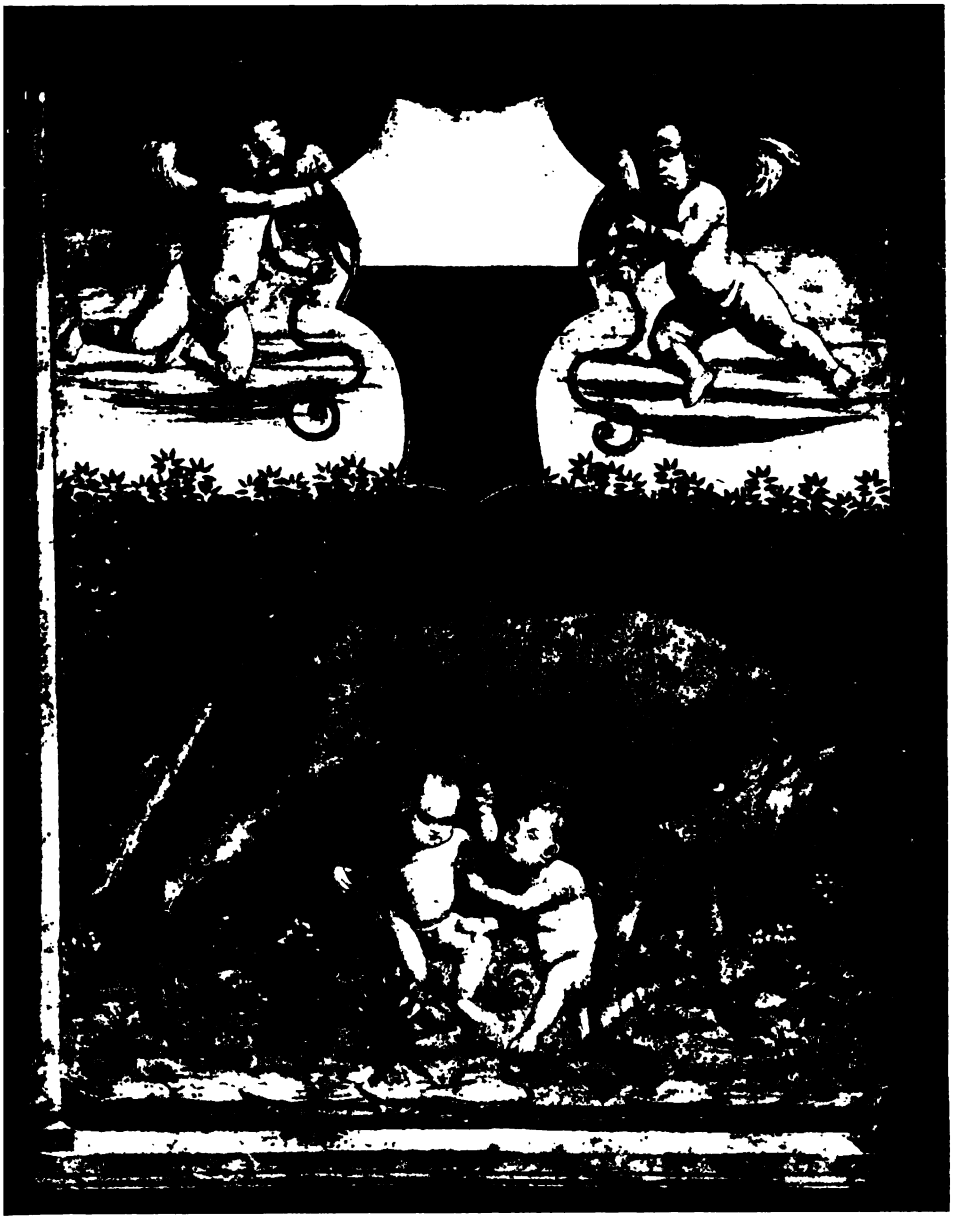


Fig. 4. - Stemma del Comune di Siena

toglierla di mezzo, soccorra il genio inventivo di una critica che ammutolisca i dissenzienti; o meglio ancora, intervenga qualche documento finora ignorato, e che faccia lume alla verità, ci sembra frattanto miglior partito quello di ammettere l' ipotesi avanzata dal maggior numero, tanto più che tra i propugnatori di questa, si trovano uomini i quali, dopo avere studiato il dipinto di cui si tratta, con la massima accuratezza e con l' ausilio della duplice competenza dottrinale e tecnica, hanno ritenuto potersi attribuire, con molta probabilità, alla mano, o almeno alla maniera, di Benvenuto di Giovanni detto del Guasta, appoggiando la loro supposizione, oltrechè agli indizi analitici valutabili soltanto dagli esperti, anco alle seguenti particolarità caratteristiche.

Il manto che incappuccia e riveste con ampio e maestoso paludamento la figura della Vergine, l' abito sfarzosamente ornato di grandi fiorami che ella indossa, riscontransi come specialità distintiva, tanto in questa immagine, come nell' altra della Madonna col Bambino in braccio, che è stata indubbiamente dipinta da Benvenuto di Giovanni, in una tavola da altare, che ora fa parte della splendida galleria del senese Istituto delle Belle Arti.

Per altro lato, vi è pure chi trova un argomento induttivo non trascurabile per attribuire al pennello di lui questo affresco, riconoscendovi una prova assai chiara della influenza che il celebre *Lorenzo di Pietro*, detto *il Vecchietta* (1410-1480), esercitò su Benvenuto, che fu il primo e più assiduo suo alunno. Giacchè esso avrebbe, in questo caso, non imitato soltanto, ma preso di pianta dal Maestro, un anno dopo che era morto, il concetto del gran manto, sotto cui sta raccolta una folta schiera di devoti (1); come può a colpo d' occhio

(1) Come riprova della predilezione che Benvenuto di Giovanni, aveva per questa forma di rappresentazione della misericordia divina, non è fuor di luogo riferire il seguente ricordo tratto da un libro della Compagnia della SS. Trinità, che si conserva nella Biblioteca Comunale di Siena - 1494 - 18 di maggio - « Memoria come a dì XVIII « di magio anno 1494, fu finito il Chonfalone che s' è fatto nuove della



Fig. 5 - Impresa del popolo di Siena

riscontrarsi, facendo il confronto fra la pittura di cui si discorre, e l' altra, pure a buon fresco che, come opera del Vecchietta, si ammira tuttora nel pubblico palazzo; e che, appunto per una non inutile comparazione, qui viene riprodotta *(Fig. 6)*.

Comunque, e pur lasciando impregiudicata la questione sul vero autore di questo dipinto, ci permettiamo, a proposito di esso, una osservazione che può concorrere a far rilevare, come, alla eccezionalità, od almeno alla singolarità di alcune circostanze concomitanti, che distinguono la erezione del primo Monte di Pietà, si aggiunga anche la specialità del carattere simbolico della pittura, con cui ne fu decorata la sede.

Tutti i Monti di Pietà, che esistevano prima di quello Senese, e gli altri che furono istituiti dopo di esso, ebbero, insieme con l' organizzazione, anche una impronta rappresentativa, o figura emblematica, quasi uniforme; e cioè un Cristo a metà eretto, risorgente dal sepolcro, ed in attitudine di invocare a pro dei poveri, l'obolo indispensabile a fondare e mantenere il novello Istituto destinato al soccorso delle

---

« Compagnia della Santa Eternità (Trinità), e da un altro lato, la « glorioxa Nostra Madre sempre Vergine Maria, *la quale tiene sotto « il suo Santissimo Manto* tuti e frategli e sorele di nostra Chom- « pagnia: lavorossi per le mani di Maestro Benvenuto dipentore di « Siena, stava in Realto ». (MILANESI GAETANO. *Documenti per la storia dell' Arte Senese.* Siena, Porri 1854. Tomo III, p. 80).

Questo stesso modo di raffigurare la divina Misericordia. era però praticato anche prima del Vecchietta, e nel Museo di Pienza si conserva una pittura di Bartolo di Maestro Fredi, da lui firmata con la data del 1384, e che ne fornisce un esempio. Quella pittura è stata da poco tempo trasportata dalla tavola originale nella tela; e, col titolo di Madre della Misericordia, rappresenta la figura della Vergine in grandezza oltre il vero; ai cui lati stanno due angeli in grandezza naturale, che sostengono con una mano dei fiori e con l'altra il manto della Madonna, sotto al quale stanno raccolte due schiere di devoti genuflessi; una delle quali, composta esclusivamente di uomini di ogni rango, e l' altra soltanto di donne di ogni grado sociale. (MANNUCCI CAN. GIO. BATTA. *Pienza e i suoi Monumenti.* Roma, Tip. F. Kleinbub 1901, p. 21, 22).



Fig. 6 - Affresco di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta nel pubblicopalazzo in Siena

loro miserie economiche. Invece, nel primo Monte Pio di Siena, che, come è già stato detto, sorse e si mantenne, non con spontanee oblazioni caritatevoli di privati, nè per dare gratuitamente denaro in prestito ai miserabili, ma con capitali appartenenti allo Stato od alle Istituzioni dipendenti da esso, e per mutuare ai bisognosi, con un interesse discreto, la Pietà venne raffigurata dalla Vergine, che cuopre col manto della sua carità, tutti coloro che da Lei supplichevolmente la implorano.

Ed anco questa circostanza conferma l'osservazione acuta e giusta del P. De Besse che, se il Monte Pio senese fu impiantato ed organizzato senza il concorso dell' ordine monastico, a cui si deve l' iniziativa e la propaganda della filantropica Istituzione, non per questo è da credere che il Comune di Siena fosse spinto a ciò fare da uno spirito antireligioso.

Oltre di che, può anche ritenersi ragionevolmente che, nella preferenza data alla Vergine nella figura emblematica per il Monte Pio, abbiano del pari, e simultaneamente, contribuito due tendenze particolari in Siena. Vale a dire; primieramente il carattere inveterato delle pitture senesi, già messo in rilievo da alcuni scrittori e segnatamente dal professor Paoli, cioè della renitenza ad accogliere qualsiasi estranea influenza; renitenza spinta fino ad una gretta ed ostinata opposizione a qualunque novità (1). Ed in secondo luogo, il culto tutto speciale e pieno di fidente fervore, che i Senesi hanno dedicato, fino dai tempi più antichi, alla Ma-

(1) E ciò nondimeno, come afferma francamente il Sig. Heywood, quelle pitture « exercise upon the mind that strange and subtle fa- « scination, wich is always felt in the presence of these objects and « works of art, which preserve a character distinctively their own; « and we are forced to regard thonghtfully and reverently pictu- « res.... in which the sentiment of artistic religion is manifested « with such ingenuous fervour.... » (Heywood William. *A Pictorial Chronicle of Siena.* Siena, Torrini 1903, p. 52.

donna (1), considerandola, non solo come loro patrona e tutrice della loro libertà, ma addirittura come la loro Sovrana; di che fanno testimonianza non dubbia e permanente, oltre le cronache e le storie tutte quante, anche il gran numero di chiese e cappelle ad essa dedicate, e la quantità innumerevole delle riproduzioni della sua immagine, sotto i molteplici suoi titoli di invocazione (2).

Il Destrée, che ha studiato con grande e benevola accuratezza, alcuni fra i più antichi, o primitivi, pittori senesi, osserva con indiscutibile esattezza che, per ben due volte, nel corso del secolo XV, Siena vide proclamare la elevazione all' onore degli altari, di due insigni suoi figli, cioè di S. Bernardino, morto nel 1444, canonizzato nel 1450, e di S. Caterina, morta nel 1380, canonizzata nel 1461. Per cui non può recar sorpresa che la Vergine, S. Bernardino, S. Caterina, sieno i soggetti pressochè esclusivi del maggior numero dei quadri senesi di quel tempo; e che gli altri sieno di soggetto religioso (3).

E se occorresse ne formerebbero un esempio evidente, le pitture fatte per ornare la sede del primo Monte di Pietà.

(1) .... « C' est le plus ingénument du monde que les Siennois « ont toujours tenu la Vierge pour leur Souveraine, spécialement oc- « cupée de veiller sur eux. Nulle part.... le peuple n' a eu aussi « profondément l' illusion de vivre en conctat immédiat et réel avec « la céleste patronne qu' il s' était choisie ....». (T. De Wyzewa. *L' âme Siennoise.* Revue des deux Mondes An. 1908, p. 465).

(2) « Parmi toutes les républiques italiennes, Sienne c' est la plus « ardente en sa piété. Elle a l' amour farouche de la liberté, et sa « démocratie est ombrageuse et passionnée.... Et ce patriotisme « aigu, cette fiérté du citoyen pour sa ville, et ses libertés, se con- « fondent, s' expriment, se manifestent sous le vocable de la Vièrge « à laquelle la république s' est dédiée.... Peindre la Vièrge c'était « faire acte de foi catholique, mais c' était aussi faire acte de foi ci- « vique; c' était symboliquement célébrer à la fois tous les grands « sentiments moteurs de la vie commune; aussi que d' *Annonciations*, « de *Couronnements*, d' *Assomptions* et de *Madones!*.... (Destrée Jules. *Notes sur les primitifs Italiens. Sur quelques Peintures de Sienne.* Bruxelles, 1908, p. 20).

(3) *Op. e loc. cit.*

Nè intorno ad esse può giovare che si facciano altre osservazioni, mancando ogni possibilità di farle convergere all' accertamento dell' artista da cui sono state eseguite; onde ci sembra più opportuno riassumere qualche notizia sul conto di quello al quale vengono per induzione attribuite (1).

Benvenuto di Giovanni del Guasta, nacque il 13 di settembre 1436, da un muratore per nome *Maestro Gioranni di Meo del Guasta.* Sposò Jacopa di Tommaso da Cetona, nel 1465 e le fece egli stesso la dote di 200 fiorini, ciò che starebbe a denotare essere egli a quell'epoca già discretamente fornito di mezzi pecuniari.

Nel 1482, cioè un anno dopo quello nel quale si suppone abbia fatta la pittura murale per il Monte della Pietà, egli comprava una casa in Realto, e questa compra confermerebbe nella presunzione della sua agiatezza economica.

Ma di essa può desumersi un criterio di valutazione più sicuro, o meno lontano dal vero, osservando le sue *portate,* ossia le confessioni scritte da lui, in obbedienza alla legge

(1) Non serve affatto a rischiarare la via, per discoprire l'autore di queste pitture, una iscrizione che si legge nella cornice superiore di esse, dal lato destro di chi le osserva; iscrizione che è stata tracciata con un arnese acuminato in una specie di rozzo graffito, e che dice così:

ADI . 10 . DI . AGOSTO . M . 1608 . SERETTO . SOFITA .
LORENZO . DI . PIERO . FIORENTINO

Tirando ad indovinare, piuttosto che ad interpretare, questa poco chiara ma assai spropositata e pretenziosa iscrizione, si potrebbe osservare anzitutto che in essa, dopo la data del 10 d'agosto, e la lettera M, che parrebbe indicare il millesimo, in numeri romani, si trova uno scorbio, che potrebbe essere interpretato come un tentativo mancato di continuare la indicazione della data con la numerazione romana, che poi sarebbe stato abbandonato per dar luogo a quella più usuale e più facile, delle cifre arabiche. Oltre di che, con uno sforzo indulgente di buona volontà, si potrebbe intendere che in quell'epoca fosse eretta la soffitta di quella stanza, con l'opera di quel Lorenzo di Pietro Fiorentino, il quale, pur riuscendo con questo sotterfugio a tramandare il suo povero nome alla posterità, è rimasto, almeno per noi, ignoto come prima.

che obbligava ogni cittadino a denunziare la quantità e qualità dei propri averi, agli Ufficiali incaricati dal Comune di regolare, in base a tali denunzie, l' equa ripartizione delle pubbliche gravezze.

Questi documenti, che si trovano in buon numero nel nostro importantissimo e bene ordinato Archivio di Stato, possono servire come specchio delle condizioni finanziarie e sociali dei singoli contribuenti, ma sono ragionevolmente sospettabili di tendenza a dissimulare e attenuare, piuttosto che ad esagerare, il grado di prosperità materiale degli individui: tuttavia valgono molto come coefficiente per apprezzare induttivamente anche l' entità comparativa di quella generale.

Naturalmente essi sono quasi tutti accordati all'unisono, con una intonazione querula e supplichevole, ma racchiudono una suppellettile curiosa, e talvolta preziosa, di fatti e di ammaestramenti morali, politici e filologici degni di attenta considerazione. E quantunque inevitabilmente intonati allo stesso ritmo monotono di - *dolenti note* -, nondimeno echeggia in essi, non di rado, anche qualche gaio suono di umorismo bonario ed arguto, che armonizza piacevolmente con l'indole bizzarra e gioiale dei Senesi, e specialmente degli artisti che, dovunque e sempre, hanno, o sortito da natura o sfoggiato per capriccio ambizioso, un atteggiamento stravagante e diverso da quello più comune (1).

Nè le portate del pittore Benvenuto di Giovanni fanno eccezione alla regola, ma meritano anzi di essere riferite, quasi come campioni del genere.

La prima e più antica denunzia che si trova di lui è la seguente, con la quale s' ingegna di comparire meno prov-

(1) « Deux traits, surtout.... forment, pour ainsi dire, le fond « séculaire de l'âme siennoise, une gaité et une piété, toutes deux « constantes, imperturbables, et du reste intimement associées l' une « à l' autre.... Les Siennois n' ont jamais cessé de rire et de s'amuser.... ces hommes ingouvernables, ces « *anarchistes du moyen* « *âge* » ont toujours été gais....» (T. De Wyzewa. *Op. e loc. cit.*).

visto di quello che era realmente, perchè in quel medesimo anno prese moglie e la dotò di suo, come si è detto, con la somma non disprezzabile di 200 fiorini.

« Anno 1465 - ✝ X $\overline{\text{po}}$ -. Dinanzi da voi, spettabili e degni « cittadini eletti e Deputati per lo magnifico Comune di Siena « a fare la nuova lira, io Benvenuto di M.° Giovanni dipen- « tore aviso come di sotto.

« Io mi truovo solo senza padre e madre ne fratelli ne « sorelle ne alchun bene da significarvi secondo el bando « mandato.

« Abito nella Contrada di Vallepiatta presso Sangiovanni « la quale abitatione o a pigione da Gano di Nanni e rac- « comandomi alle V. S. » (1).

Nel 1488 le sue condizioni dovevano essere un po' migliorate, perchè la sua denunzia di quell' anno, era così concepita:

« Dinanzi da voi ect .... per me *Benvenuto di Maestro* « *Giovanni,* dipentore, vostro cittadino, si danno per scripta « le infrascripte cose.

« Una casa posta nel Terzo et popolo di San Martino, « Compagnia di Realto, e Cartaggine con le sue Massa- « ritie.

« Appresso vi si notifica che ho sei figliuoli, tre maschi « e tre femmine, de le quali n' ò due grandi da marito: et « li guadagni de la nostra arte sono attenuati e limitati, che « poco si fa, e meno si guadagna. Come si sia mi raccomando « a le Vostre Spectabilità ora et sempre.

« Notificando ad esse Vostre Spectabilità che per carestia, « et mancamento di guadagni mi sò recato alavorare fuori « di Siena. Iterum ad voi mi raccomando » (2).

Un' altra sua denunzia fatta tre anni dopo è più lamentevole delle precedenti.

---

(1) Romagnoli-Ettore. *Biografia Cronologica di Bellartisti Senesi dal secolo XII al secolo XVIII.* Biblioteca Comunale di Siena. M. S. Vol. V, p. 180.

(2) Milanesi G. *Documenti cit.,* Tomo II, p. 420.

« Al nome di Dio. 1491 addi 30 di Agosto.

« Dinanzi da Voi Spettabili cittadini chiamati sopra fare « la nuova lira dicesi per me *Benvenuto di Maestro Giovanni* « dipintore, avere solo una chasa ove io abito, e assai fami- « glia: ò 3 figliuoli mascho (sic): che solo da un anno è « poco d'aiuto, e 3 fanciulle femmine e ònne due da marito, « chon pochi guadagni. Pregovi chognosciate il mio bisognio, « e a Voi mi racchomando » (1).

Una quarta denunzia di lui, a distanza di ben diciotto anni da quella surriferita, fa conoscere come il suo patrimonio immobiliare fosse un poco aumentato ma gli rimanesse ancora, fra le altre *gravezze*, quella, a quanto sembra, più molesta di ogni altra, delle figliuole da maritare.

« + Al nome di Dio 1509 ».

« Dinanzi a Voi, Spettabili cittadini chiamati affare la « nuova lira, dicesi per *Benvenuto di Giovanni* dipentore, di « quello mi trovo al presente avere una chasetta nella Con- « trada di Realto per mio abitare e una vingnia costò du- « gento fiorini, alla Badia Alfiano, rinvestita di dote della « mia nuora e trovome di gravezza di due figliuole da ma- « rito; una al presente maritata, ed è in chasa; e l' altra è « simile grande; con pocha sostanzia e pochi guadangni, « come stimo le Vostre Spectabilità sieno bene informate; e « con gravezza oggi si maritano per le dote se li danno, « pregovi vi sia rachomandato; e altre gravezze spesso a- « viamo pel Chomune » (2).

In conclusione, stando a quel che Maestro Benvenuto afferma in queste denunzie, la sua lunga esistenza non fu allietata da molta dovizia economica, quantunque la sua operosità fosse indefessa e grande come la stima che si era guadagnata presso i suoi concittadini.

Dalle notizie raccolte sul conto suo, con la consueta ac-

(1) Borghesi S. e Banchi L. *Nuovi documenti per la Storia dell' Arte Senese*. Siena, Torrini 1898, p. 350.

(2) Borghesi e Banchi. *Doc. cit.*, p. 383.

curatissima diligenza, dal benemerito Milanesi (1), si apprende infatti che egli, in età ancor giovane, ottenne l' incarico di importanti dipinture, e che, oltre alle miniature per gli antifonari, ed ai disegni per il pavimento del Duomo, ebbe molte altre commissioni di lavori per chiese, confraternite, monasteri etc.

Delle opere di lui e di quelle di suo figlio Girolamo, ha compilato un elenco assai ampio il Milanesi, e l' insigne critico Berenson, con ammirabile alacrità, e con una serie di indagini persistenti quanto fruttuose, è riuscito a completare quell' elenco, portando fino a trentotto il numero dei lavori appartenenti o attribuiti a Benvenuto di Giovanni, specificando altresì che essi, per la massima parte, cioè 17, si trovano tuttora in Siena, mentre gli altri stanno disseminati in vari luoghi di Toscana (Asciano, Firenze, Volterra) ed altri finalmente in diverse città di Europa e di America (Buda-Pest, Liverpool, Haven S. U. A., Paris, Richmond) (2).

(1) MILANESI G. *Op. cit.*, Tomo III, p. 79.

(2) BERENSON BERNARD. *The central Italian Painters of the Renaissance*. London, G. P. Putnam's sons, 1900, p. 134. — Fra le pitture che il Sig. Berenson attribuisce a Benvenuto vi è una Pietà, che si conserva nella sala IV al n. 21 della Pinacoteca di Perugia, e che rappresenta un Cristo nudo fino a metà della persona, con le braccia conserte in basso, circondato dai simboli della passione, e da varie persone distribuite in alto ed ai lati di esso. Il Sig. Destrée, che ha dedicato uno studio speciale ed accuratissimo anche a questo artista senese, ed è riuscito a rintracciare altri lavori di lui in Altemburg ed in Montepulciano, sfuggiti alla diligenza somma del Berenson, è d' avviso che debba ritenersi dubbia l' attribuzione a Benvenuto della Pietà di Perugia, ed infatti anche altri, la aggiudicano piuttosto al Bonfiglio. (DESTRÉE, *Op. cit.*, p. 78, 79).

Una Pietà, o meglio un Gesù morto, di non dubbia fattura di Benvenuto, esiste nella chiesa di S. Domenico, e forma la parte superiore della decorazione di un altare in una cappella di quel tempio. Il Sig. Destrée la qualifica un' opera importante. Essa raffigura il corpo del Signore in un bel nudo, aspro e secco, come li fa spesso Benvenuto; ma questi difetti sono pregi, nel caso attuale, in cui si tratta di un cadavere. È sostenuto fuori del sepolcro da quattro angeli, le fisonomie dei quali riflettono in diversi gradi l'emozione che ne risentono. (DESTRÉE, *Op. cit.*, p. 34 .

Malgrado tutta questa operosità non apparisce che egli riuscisse a ricavarne il compenso di una mediocre agiatezza; forse perchè ebbe troppa numerosa ed onerosa famiglia, e forse anco per quella condizione generale di cose in Siena che da un dotto straniero è stata recentemente, con sagace imparzialità, analizzata. Egli ha infatti osservato, che la ricchezza, in confronto con Firenze, era minore assai in Siena, poichè quì erano pochi coloro che fossero in grado di farsi patroni generosi dei pittori, per guisa che molti fra questi, anche dei più eminenti del secolo XV, come il Vecchietta, Sano di Pietro e Benvenuto di Giovanni, tartassati spesso dalla mancanza di denaro, si trovarono costretti ad accettare per bisogno, più di una commissione di lavori non confacenti al loro genio (1).

I giudizi espressi sul valore artistico di Benvenuto non sono pochi nè molto concordi tra loro, e ci limiteremo soltanto a ricordare qualcuno dei più autorevoli.

Il Romagnoli, che ha incontestabili e ragguardevoli benemerenze per la raccolta copiosissima di elementi biografici, utili alla Storia delle Belle Arti in Siena, non resulta sempre in pari grado esatto, specialmente nei rapporti genealogici degli artisti dei quali ha compilata la biografia; e quella di Benvenuto di Giovanni ne offre purtroppo, e fin da principio, un saggio tutt' altro che degno di riconoscente ammirazione. Nè possiamo neppure essere certi se, alla ammirabile solerzia sua nel raccogliere le notizie, sia uguale la competenza nel sentenziare, come fa, sui pregi e sui difetti degli artisti che ha fatto oggetto delle sue laboriose ricerche.

Di Benvenuto di Giovanni dice che fu « tutto fierezza nei « volti, tutto crudezza nel colorito locale, disequilibrato nei « lumi e nel chiaroscuro, che adoperò un bronzino che sem- « bra preparasse la via a Luca Signorelli; bronzino cui (sic), « si può dire con franchezza, che comunicò forse all' eroe della

(1) Langton Douglas. *A History of Siena*, London, John Murray, 1902, p. 418.

« Scuola senese, cioè al gran Gio. Antonio Bazzi ... Ben-
« venuto ... questo Nestore dei pittori senesi ... che visse
« lungamente, fu assai adoperato dai suoi concittadini ancora
« dopo il comparire dei valorosi del secolo XV ... Giacchè
« i documenti ci dicono che egli, vecchissimo di età e di
« stile, agiva in patria con quei grandi maestri, come se fosse
« stato uno di loro » (1).

E questo fatto, se vero, basterebbe da solo a segnalare luminosamente l' alto livello di estimazione che aveva saputo raggiungere e mantenere a fronte dei suoi concittadini.

Il Milanesi dice che egli colorò meglio di alcuni altri suoi contemporanei e condiscepoli, ma fu « alquanto fosco e duro « nelle ombre, ed ebbe anche discepoli non disprezzabili, fra « i quali suo figlio Girolamo e Bernardino Fungai » (2).

Ma per formarsi un criterio più esatto del valore di questo artista, bisogna far calcolo anche dei giudizi espressi sul conto suo da uomini competenti, e che possono ritenersi immuni da quella particolare ed infettiva preoccupazione che volgarmente, ma ragionevolmente, si dice *di campanile.*

Il Sig. Berenson, giudice severo quanto autorevole, affermando giustamente che Siena si mostrò anche nelle arti un po' refrattaria e repellente all' influenza del Rinascimento, aggiunge però che misteriosamente e come furtivamente, la nuova forma visuale, il nuovo sentimento del bello, trovarono la via per penetrare anche in questa città; ed il gusto antiquato per la linea, per la splendida superficie e per gli effetti rudimentalmente decorativi, subirono quasi per inavvertita ed irresistibile infiltrazione, la miscela dei nuovi ideali, e fra i pittori che sentirono e rivelarono questa nuova influenza, ricorda particolarmente il Vecchietta, Francesco di Giorgio e Benvenuto di Giovanni (3).

---

(1) Romagnoli E. *Biografia cronologica cit.,* Vol. V, p. 153.

(2) Milanesi G. *Sulla Storia dell' Arte Toscana. Studi.* Siena, Tip. Sordomuti, 1873, p. 52, 218.

(3) « ... But stealthily and mysteriously the new visual imagery, the new feeling for beauty, found its way into Siena, though it had

Il Sig. Hobart Cust, diligente illustratore del pavimento del Duomo, qualifica Benvenuto come un artista versatile e che fu indubbiamente molto ammirato come pittore, nel tempo suo (1).

Invece il Sig. Langton Douglas è meno largo di ammirazione e di lode per il Guasta, che chiama il Nestore della Scuola del Vecchietta, affermando poi che, quantunque le opere sue, rivelino or quà or là, le traccie dell' influenza di Matteo di Giovanni, non ebbe nulla del genio di lui. La leggiadria superficiale e la dolcezza di sentimento di alcune sue pitture, gli hanno guadagnato degli ammiratori, ma in realtà egli è un artista secondario. I volti dipinti da lui sono in generale piani e lisci come fogli di carta .... i panneggiamenti sono mal disegnati e mal modellati. Duri nei loro contorni, con poco sentimento di colorito, e con un senso anche più fiacco di struttura espressiva, i suoi più grandi lavori non meritano neppure la metà dell' attenzione che hanno ricevuta, ed i minori meritano assai più di quelli più pretenziosi (2).

---

to filter through those frowning walls. And the old feeling for line, for splendid surface, for effects rudimentally decorative, mingled with the new ideals » (Berenson B. *Op. cit.*, p. 55 .

(1) « ... This versatile artist ... was much admired in his day, « as a painter, and that is evident from the number of notices still « to be found of payments made to him for . . pictures of various « sorts ... » (*The pavement Masters of Siena,* 1369-1562, by Robert H. Hobart Cust M. A. London, George Bell and Sons, 1901, p. 31 e 130).

(2) « ... Although, here and there, his works reveal traces of « the influence of Matteo di Giovanni, he had none of Matteo's ge- « nius. The superficial prettiness and sugary sentiment of some of « his pictures has won him admirers ; but in truth he is a second- « rate artist. His faces, as a rule, are as flat as paper ; his draperies « are ill-designed and ill-modelled. Hard in their outlines, displaying « little feeling for colour and less sense of structural significance, his « larger works do not merit half the attention they have received. « His predella pictures, and his other smaller paintings have more « merit than his more ambitious altar-pieces ... » (Langton Douglas *Op. cit.*, p. 385 e 409).

Ma chi si mostra addirittura furibondo contro Benvenuto, è il Sig. Rio nel suo libro intitolato *Art Chrétien ;* ed il Sig. Destrée, riferendone gli apprezzamenti, mette in guardia contro la loro esagerazione ed assurdità, facendo anzitutto avvertire che il Rio, come ha glorificato alcuni artisti, soltanto perchè erano religiosi, così ne ha denigrati eccessivamente altri, solo perchè le loro azioni vere o supposte, non armonizzavano con la sua sensibilità estetica, che non era in sostanza altro che una forma del suo ardore di propagandista delle proprie credenze religiose. D' onde il Destrée trae poi la considerazione molto ragionevole, che un punto di partenza siffatto non poteva condurlo altro che alle conclusioni più strane ed assurde, essendo troppo evidente che non basta essere pio, per avere anche del genio (1).

Infatti il Rio dichiara che la Scuola senese alla fine del secolo XV e al principio di quello XVI ebbe alcuni pittori rimasti sterilmente fedeli alle antiche tradizioni, e che perciò si possono riguardare come i continuatori, in verità mediocrissimi, della maniera di Matteo di Giovanni. La loro mediocrità, secondo lui, si spiega anche troppo bene *per la parte che essi presero agli avvenimenti contemporanei,* ed il più conosciuto tra essi, Benvenuto di Giovanni, spinse questa partecipazione fino a rendersi istigatore e perfino strumento dei furori democratici.

« Capitano di Compagnia nel 1480, data dei primi sconvolgimenti che insanguinarono le strade della città, egli divenne a più riprese, membro del governo popolare, ed era in funzioni in quella spaventevole giornata del 1484 in cui, alcuni forsennati, aggravando l' assassinio col sacrilegio, quasi alla uscita della comunione pasquale, andarono al pubblico palazzo e precipitarono dalle finestre i detenuti che vi erano racchiusi, e che non si aveva il coraggio di giudicare. Sanzionare un atto simile col proprio nome ed assolverlo col proprio silenzio, era merito tale che non poteva rimanere senza compenso, e per tal modo egli ebbe assicurata la pre-

(1) Destrée, *Op. cit.*, p. 77.

ferenza, su tutti i suoi rivali, per parecchi lavori che si trattava di eseguire nel Duomo, e per alcuni dei quali la sua competenza era per lo meno dubbia; perchè le miniature con cui ornò i libri del coro, non si distinguono, nè per la soavità, nè per la correttezza e le trentacinque figure che dipinse nell' interno della cupola, sono anch' esse senza eleganza e senza carattere. Ora la loro data coincide precisamente con quella delle sue prodezze democratiche; come vi coincide pur quella del suo quadro in S. Domenico, che è davvero rimarchevole per la volgarità dei tipi nei personaggi secondari, uno dei quali particolarmente, si direbbe disegnato sul modello di qualcuno di quei carnefici che lavoravano sotto i suoi ordini. Ma vi è un altro quadro che porta ancor più visibilmente l' impronta della sua immaginazione patibolare, ed è quello ove egli ha rappresentata l'Ascensione di nostro Signore, con una folla di spettatori, fra i quali ha voluto collocare Santa Caterina da Siena; e si può arditamente affermare che, alcun pittore di una scuola qualsiasi, non trattò mai un soggetto come questo, in maniera così ributtante. La figura tanto soave di S. Caterina diviene in questo quadro una vera sgualdrina, ed il gruppo degli apostoli testimoni del miracolo, rassomiglia perfettamente ad una banda di malandrini. Quanto poi alla figura del Cristo, è ignobile fino al punto da non valere la pena neppure di fermarsi a segnalarne i difetti... » (1).

Il Destrée, con molta ragione, trova ridicolo questo furore del Rio, ed esagerate ed ingiuste le considerazioni, dalla sua cieca ira inspirategli. Assumendo poi la difesa dell' artista così acerbamente censurato, esclama: « No, Benvenuto di Giovanni non ebbe affatto una imaginazione patibolare; i suoi Cristi non sono niente affatto ignobili, le sue Madonne nulla hanno di ributtante ed i suoi gruppi di Santi non fanno pensare nè punto nè poco a bande di manigoldi e di carnefici. E non è esatto neppure asserire che egli abbia continuato

(1) DESTRÉE, *op. cit.* p. 80.

mediocremente le tradizioni di Matteo di Giovanni, mentre si vede che ha subìta piuttosto l' influenza del Vecchietta, di cui si rivela, come il migliore fra gli allievi formati alla sua scuola, quali Cecco di Giorgio e Neroccio di Bartolomeo. Nelle opere assai numerose che egli ha lasciate nella sua patria, si scorge lo sforzo, in sommo grado interessante, di un artista in cui l'imaginazione e gli intenti superano le facoltà di esecuzione. È un povero artista, se si vuole, il suo colorito è spesso crudo, giallastro, disarmonico e i suoi personaggi sono qualche volta brutti e senza espressione di carattere; egli li disegna quasi sempre in una maniera così aspra e secca, che i muscoli appariscono rilevati e tesi come quelli di persone estenuate dalla inedia. Questa mancanza di modellatura, queste creature così scarne, dànno l' impressione di una scultura in legno stentata e primitiva. Benvenuto si ingegna di variare i suoi soggetti, di vivificarli col movimento, di farvi penetrare un po' della infinita complessità della natura, e di raggiungere il pittoresco ed il patetico. Queste preoccupazioni sono nuove per la Scuola senese che ignorò tali risorse, anche lungo tempo dopo che Firenze ne aveva rivelata la importanza. Egli cerca e qualche volta trova. Ma il suo pennello, non abile abbastanza, non è sempre all' altezza del suo buon volere. Spessissimo, e specialmente nelle figure principali, Benvenuto seguita ad essere impigliato nel convenzionale, e rivela una fiacchezza particolare. Ma premunendosi contro questa prima impressione, fermandosi agli accessori, e scrutandone i dettagli, diventa ben presto, e per molti rispetti, interessante.... » (1).

Indipendentemente da tutto ciò, e pur non volendo prendersi la briga di scandagliare qual fosse veramente la parte politica che Benvenuto ebbe a sostenere nella sua città natìa, il Destrée, osserva che, anche stando ai racconti del Rio, si riesce male ad intendere in che precisamente consistessero i delitti attribuiti al Guasta; e se poi si dia una occhiata alla lunga lista dei suoi lavori, di carattere re-

(1) DESTRÉE, *op. cit.* p. 82.

ligioso, ed eseguiti in gran parte per chiese e conventi, è assolutamente impossibile di comprenderlo. Per guisa che, a modo di conclusione estrema, il Sig. Destrée accetta l'affermazione di un moderno scrittore senese, che asserisce come « nessun documento permette di affermare che Benvenuto « abbia disimpegnato un compito politico qualsiasi, perchè « non si trova fra i capi delle milizie della città, nè fra i « fautori della sedizione del 1483, e niente prova che egli « abbia avuto una parte qualunque nel governo della città » [1].

Ma questa asserzione, per quanto verace nella sostanza, non essendo però esatta in ogni sua particolarità, ci offre occasione di aggiungere qualche schiarimento, che speriamo non in tutto superfluo, comecchè suggerito dal desiderio doveroso di non lasciar senza difesa le ragioni del vero, con manifesta ingiustizia manomesse, a danno di questo artista, per informazioni erronee e per fanatica prevenzione di criterio.

Ed a tal fine è da osservare anzitutto, che il Sig. Rio fu forse tratto in errore dalle seguenti notizie che si leggono nella biografia di Benvenuto, scritta dal Romagnoli. « Dopo « tante variazioni di governanti, succedute in Siena per se- « creta opera del Duca di Calabria, che tentava di ridurre « il reggimento della città in minor numero di uomini suoi « confidenti, i sediziosi si levarono in arme il 28 di ottobre « 1480; occupata la Piazza, gridarono che si facesse nuova « Balìa composta soltanto di popolani. Il supremo Consiglio « di Senatori, sbigottito partì di Palazzo ed i sediziosi, ca- « vato dallo Spedale Cino Cinughi Rettore e postovi Salim- « bene Capacci, feriti vari cittadini, fecero il giorno dopo « approvare dal Gran Consiglio una Balìa di 20 cittadini « dell' ordine del popolo, a modo loro, per la qual cosa furono « fatte grandi feste con suoni di trombe e di campane. Ben- « venuto (e Francesco dipintore) fu uno dei popolani eletti « dal Collegio di questa Balìa, nel 30 ottobre, come lessi « nel Consiglio della Campana di quel giorno a Carte 83; e

[1] DESTRÉE, *op. cit.* p. 80.

« lo fu pure nuovamente nel 22 marzo 1483, epoca di tu-
« multi e di orrori .... » (1).

Una informazione così recisa e precisa nei più minuti dettagli, e scritta da un uomo per molti rispetti degno di fede, ha potuto facilmente essere accettata da chiunque non abbia creduto necessario di confrontarla con i documenti ai quali si diceva appoggiata. Ma fatto però, e con ogni cura più scrupolosa, questo confronto, ha messo in chiaro che il buon Romagnoli, per una inesplicabile aberrazione, è caduto in equivoco, e con lui, chi ha tenuto dietro alle deviate sue traccie; perchè quei documenti riferiscono invece che i membri della nuova Balìa, eletta diciamo così, a forza, nel 1480, non furono venti ma diciotto; che non furono del solo partito dei popolari, ma in pari proporzione di quello del *Popolo*, dei *Nove* e degli *aggregati;* e che, ad ogni modo, il nome di Benvenuto, non vi è compreso; come non lo è neppure in quella del 1483. E tanto poco sarebbe, almeno in apparenza, demagogica quella eletta nel 30 ottobre 1480, che fra i diciotto individui dei quali fu composta, nove sono annotati con la qualifica di *eques*. Fra questi diciotto il cronista Allegretti (2) e lo storico Malavolti, che molto probabilmente tenne per guida il Diarista (3), comprendono *Fortino di Lorenzo* e *Lodovico Tondi;* ma la deliberazione del Concistoro nel suo testo autentico, non vi include che il Tondi (4).

---

(1) Romagnoli E. *Biografia Cronologica* cit., p. 158.

(2) Allegretti Allegretto. Diario delle cose senesi del suo tempo, nella Raccolta *Rerum Italicarum Scriptores* edita dal Muratori. Tomo XXIII, p. 803.

(3) Malavolti Orlando. *Historie dei fatti e guerre dei Senesi.* In Venetia MDXCIX. In Siena per Salvestro Marchetti. Parte III, lib. 4, pag. 77.

(4) La deliberazione del Concistoro presa « die XXX Octobris 1480 », ed intitolata *Nova Balìa cum plena auctoritate*, porta diciotto nomi di eletti, sei per ciascuno dei tre Monti, cioè *pro Monte Novem, Pro Monte populi,* et *pro Monte agregatorum;* ma fra i nominati non figura *Fortino di Lorenzo* e vi si legge il nome *Lodovicus de Tondis.* (*Archivio di Stato in Siena.* Concistoro. Delib. Vol. 704, f. 19t).

Nel mese di marzo di quel medesimo anno (stile senese 1481) Fortino di Lorenzo fu eletto uno dei tre Conservatori del Monte di Pietà e Lodovico Tondi fu nominato Depositario o Camarlingo del Monte stesso, e può ben credersi che, nella loro scelta, abbia esercitato qualche influenza anche il carattere un po' rivoluzionario della nuova Balìa. Eppure, come si è già visto, uno dei primi atti, e certamente il più rimarchevole di questi nuovi Amministratori del Monte di Pietà, fu la grandiosa pittura che si suppone eseguita da Benvenuto di Giovanni; pittura che non ha davvero nulla di sovversivo, e presenta invece, indipendentemente da ogni considerazione sul suo intrinseco pregio artistico, il carattere evidente della pietà religiosa più schietta e squisita (1).

I tumulti ben più gravi e micidiali che accaddero a breve distanza da quelli sovraccennati, sono così esposti dall'Allegretti: « Adì primo d' aprile 1483. Certi populari andarono « in Palazzo del Potestà di Siena, e trassero di prigione « Biagio Turchi e gittaronlo giù dalle finestre in piazza; « poi Agnolo Petrucci, Lonardo detto Cavallino e Lodovico « Tondi: e tutti e quattro morirono. E questo fu al terzo dì « di Pasqua di Resurrezione » (2).

---

(1) E di ciò potrebbe cercarsi una intima ragione nel fatto dichiarato da un critico magistrale, che « l'arte senese, pur nel ripetersi « umile delle forme, seppe salvare intatto il suo sentimento di fede « religiosa; e che questa schietta elevazione spirituale derivò dalle « condizioni vere dello spirito cittadino, già profumato dalla santità di « Caterina, ed in quel secolo rafforzato dalla attività febbrile di Ber« nardino ». (Ricci Corrado. *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra di Antica Arte Senese.* Bergamo, 1904).

(2) Allegretti. *Diario cit.*, p. 813. Il Malavolti racconta il fatto, con maggior quantità di dettagli, ma in perfetta conformità, per la sostanza, con la narrazione del Cronista. « Benchè si fusser fatte con « gran solennità più processioni e la mattina di Pasqua (che fu « quell' anno 1483 il dì 30 di marzo) si fusse con somma dimostra« tione di devotione, preso il perdono in forma di Giubileo conceduto « per mantenimento della pace e quiete pubblica, dal Sommo Ponte« fice, nulla di meno, senza rispetto del Legato Apostolico, nè della « comunione, nè di tanti giuramenti presi, il terzo dì di Pasqua, an-

Dopo queste violenze, bestialmente feroci, e nelle quali finì in modo così miserando il Depositario Tondi, che aveva concorso a fare eseguire la pittura murale nella sede del Monte di Pietà (1), furono eletti nuovi Ufficiali di Balìa, nel 25 gennaio 1482-83 e nel 25 aprile 1483; ma in ambedue le liste, registrate fra le deliberazioni del Concistoro, non figura assolutamente il nome del pittore Benvenuto di Giovanni del Guasta (2).

Non può dirsi lo stesso però della carica di Capitano di Compagnia nelle Milizie della Città, perchè effettivamente *Benvenutus Johannis pictor* fu Capitano della Compagnia di S. Giusto, nella qual Contrada possedeva la casa di sua abitazione; e fu eletto a calende di gennaio del 1480, e nuovamente rieletto a calende di giugno del 1490 per la Contrada del Borgo S. Maria.

Tale elezione veniva fatta dal Concistoro, e poi approvata dal Consiglio Generale, ed era senza dubbio una carica importante, perchè ai Comandanti di quelle milizie, composte esclusivamente di cittadini, era commessa la tutela della quiete e della sicurezza pubblica, e la protezione dell' autorità dei Magistrati e la osservanza delle leggi.

« daron più giovani del Monte del populo e de' Riformatori al Palazzo « del Potestà, dove erano ritenuti Biagio di Pietro Turchi, Agnolo « di Marino di Giuseppe Petrucci, Lodovico di Antonio Tondi, tre « dell' Ordine dei Nove e Lonardo, detto il *cavallino*, del populo, e « con barbara crudeltà gli gettarono per le finestre in piazza ». (MALAVOLTI O. *Historie cit.*, Parte III, lib. V, p. 86[t]).

(1) Dei Conservatori che furono compagni nell' Ufficio al disgraziato Tondi, il solo *Fortino di Lorenzo* si trova così ricordato nel Diario dell' Allegretti: « Adì 20 di settembre 1486..., volendosi far « Balia di nuovo... fecero di Balia Nove per terzo tutti populari... « e per il Terzo di Kamullia, *Fortino di Lorenzo*... ». (ALLEGRETTI. *Diario cit.*, p. 820).

E per l'eccidio del Tondi si trova nello stesso Diario, un solo accenno di parziale e tardiva vendetta: « Adì 5 d'aprile 1490 fu im- « piccato Meino di Giovanni da Napoli, perchè si trovò a gittar per « le finestre Lodovico Tondi ed i compagni, e fu di quelli che prese « Castel nuovo ». (ALLEGRETTI. *Diario cit.*, p. 825).

(2) *Archivio di Stato in Siena.* Concistoro, Delib. Vol. 705, f. 24[t].

Anche gli ordinamenti di queste milizie, che nel loro complesso sostanziale risalgono ai tempi più antichi della Repubblica (1), sono, come ogni altro importante provvedimento di governo, posti sotto il patrocinio della Divinità, ed in particolare della Vergine, con una formula di invocazione, che ci sembra meritevole di essere testualmente riferita.

« In Dei nomine amen. Essendo la magnifica città di Siena « dedicata alla gloriosissima Vergine Maria, sotto la cui pro- « tectione in libertà si governa, acciò che la iustitia regina « et spechio di tucte le virtù necessarie al politico vivere, « sia in perpetuo vigore, et mediante essa, li boni cittadini, « amatori d' essa dolce patria Senese, impace et unione si « riposino et li gattivi et perversi si reduchino al bene stare, « ab antiquo, è stato solemnemente proveduto et ordenato « che nela città di Siena sia sempre uno Capitano di popolo « et Gonfaloniere di iustitia . . . » (2).

Senza addentrarsi nella minuta ed inutile analisi di questi provvedimenti, può bastare allo scopo nostro osservare soltanto, che il Comandante supremo delle milizie, formate da tutti i cittadini validi a portare le armi, era il Capitano del Popolo, qualificato col titolo significativo di *Gonfaloniere di Giustizia;* durava in ufficio due mesi, ed era uno dei Magnifici Signori Priori, al consiglio dei quali doveva attenersi. Aveva alla sua immediata dipendenza i *Gonfalonieri Maestri,*

(1) Gli ordinamenti di queste milizie furono pubblicati ed illustrati egregiamente dal Paoli, nel suo lodato libro di Montaperti. (Paoli Prof. Cesare. *Il Libro di Montaperti*, an. MCCLX. Firenze, Tip. Galileiana 1889, p. 369 e seg.). Il Prof. Eugenio Casanova ne ha fatto un diligente studio nei suoi « Ordinamenti Militari Senesi del 1307 ». (*Archivio Storico Italiano* Serie V, Tomo XXIV, Dispensa 3.ª del 1899). Ed il Comm. Alessandro Lisini ha dimostrato, con limpida erudizione, la differenza sostanziale che distingueva l' ordinamento delle milizie della Repubblica da quella delle storiche sue Contrade. (Lisini A. *Le Contrade.* Miscellanea Storica Senese, Siena Tip. Nava, 1893, p. 26).

(2) *Archivio di Stato in Siena.* Ordinamenti militari lievemente modificati nel giorno Xxj Gennaio Mcccclxij. Concistoro. Registri dei Capitani e Vessilliferi, Vol. 2375, f. 1.

che erano tre, uno per Terzo, eligibili ogni sei mesi, ed avevano il comando di tutte le *Compagnie,* comprese nel respettivo Terziere. Ogni Compagnia era comandata da un Capitano, che doveva essere *buono et sufficiente,* ed aveva a coadiutore uno speciale Gonfaloniere o Vessillifero. Inoltre per ogni Terzo, doveva esservi un Centurione, o Capitano di cento Balestrieri; ed altri, sempre uno per Terzo, come Capitani delle Masse.

Tutti questi Uffiziali erano eletti per semestri dal Consiglio Generale, sulla proposta del Magistrato del Concistoro.

Infine i Gonfalonieri Maestri, o dei Terzieri, dovevano eleggere *due buoni uomini e virtuosi,* per ciascuna diecina di uomini d' ogni compagnia i quali erano chiamati, quelli del *Pennoncello,* e dovevano servire come sotto-ufficiali.

Tutta questa compagine di ufficiali, di graduati e di militi, era legata e collegata dal vincolo di solenne giuramento di fedeltà al Comune, di obbedienza pronta ed incondizionata ai rispettivi preposti, e le disobbedienze, come le defezioni, erano punite con multe più o meno gravi, la cui insolvenza, in alcuni casi determinati, esponeva il colpevole « al taglio di uno piè ».

Da questa nuda e sommaria esposizione dell' assetto organico della milizia senese, nel tempo di cui si discorre, è facile argomentare che la carica di Capitano di una Compagnia era senza dubbio importante e tale da richiedere come requisiti speciali, la fiducia dei Magistrati elettori, e la deferente sommissione dei subordinati; ma non tanto però da poter essere equiparata ad una funzione di governo (1).

Quindi non sembra che meriti molta considerazione il rilievo dubitativo fatto dal Romagnoli, nella biografia di Benvenuto, che cioè egli avesse *forse* quella carica, per essere stato uno dei tumultuosi popolari, i cui irrequieti movi-

(1) Secondo il Malavolti, queste Compagnie erano in numero di 59. (MALAVOLTI. *Hist. cit.,* parte II, lib. III, f. 61).

menti avevano portato le conseguenze sopradescritte. Come di certo non ne merita alcuna l' altra asserzione, smentita dai pubblici documenti, che cioè lo stesso Benvenuto fosse eletto a far parte della Balìa, nominata dopo l' insurrezione del 1480, e nuovamente nel 22 marzo 1483, « epoca di tumulti e di orrori ».

Ma, quando anche queste affermazioni avessero quel fondamento di verità di cui difettano, e potesse anche dimostrarsi senza dubbiezze che il nostro artista condividesse le aspirazioni politiche, dalle quali furono mosse le insurrezioni popolari che portarono alla tragica soppressione di alcuni governanti della Repubblica, non per questo potrebbe ragionevolmente dedursene che egli, pur mirando al fine di una mutazione, approvasse anche i mezzi atrocemente spietati con i quali venne compiuta.

Come non ci sembra giusto neppure il ritenere, senza il sostegno di alcuna prova convincente, che il fatto di avere partecipato al governo della Repubblica, in momenti procellosi, costituisca senz' altro un indizio sicuro per affermare che fossero veri energumeni politici, insatanassati, quel Fortino di Lorenzo e quel Lodovico Tondi, i quali, come si è già notato, vollero iniziare la loro opera di amministratori del Monte pio, col fare eseguire una pittura tutta piena di immagini religiose, miti e caritatevoli ; e che per di più scegliessero per condurla ad effetto un artista inspirato dai loro stessi propositi sanguinari, ma che, nondimeno, la eseguì con una espressione di sentimento veramente conforme al soggetto.

Che questo artista fosse Benvenuto di Giovanni non è provato da alcun documento, e l' attribuzione a lui di quel dipinto, è, come abbiamo già ripetuto più volte, una semplice e discutibile ipotesi: tanto più meritevole di scrupoloso esame in quanto, scrittori rispettabilissimi, come il Sig. Berenson ed il Sig. Destrée, i quali hanno cercato con ogni più diligente indagine di rintracciare qualunque lavoro dovuto o attribuito a questo artista, non hanno fatto alcun cenno del dipinto in questione: forse perchè non ne è stata indicata

loro la esistenza, o perchè hanno preferito tener conto della prudente ed antica massima che « il darsi a indovinare il « nome di un pittore senza altro sussidio che i proprii occhi, « è professione più incerta e più soggetta ad errare di ogni « altra, eccettuata la medicina » (1).

Ma tutto ciò non ha valso a farci astenere dal tentativo di difenderne la memoria da accuse, che ci sono sembrate assolutamente ingiuste, di per sè stesse, ed in particolar modo poi se raffrontate col credito che seppe guadagnarsi e conservarsi nella sua lunga ed operosa esistenza (2). S' ignora quando precisamente essa ebbe termine, ma pare certo che cessasse nell' anno 1518, o poco innanzi; e ad ogni modo quando il primo Monte pio, aveva già, sino dal 1511, finito di operare e di esistere (3).

Dopo un effimero tentativo di richiamare in vita la provvida Istituzione, i Governatori non esitarono nel 1519, ad affittarne per dieci anni, il locale a certo Niccolò Sensi, setaiuolo (4).

Nel 15 aprile 1531, per far cosa gradita all' Accademia Intronata, dal Benvoglienti proclamata « madre senza con-

---

(1) Aiazzi. *Descrizione della Cappella Rinuccini in S. Croce.* Firenze 1840, p. 310.

(2) Anche un gentile ed elegante scrittore straniero Paul Bourget, prendendo la difesa di un altro eccellente artista senese, chiamava con ragione *detestabile* quella critica « qui crée si vite une légende presque indéstructible autour d'un nom, le plus souvent pour un caprice d' ignorance ou d' antipathie ». E soggiungeva con profonda e precisa intuizione: « l' apparence que nos actes dessinent de nous dans l' imagination des autres est si mensongère!... Aucune biographie, fût-elle documentée, ne peut faire douter de l'âme qui s' est manifestée par son oeuvre... Il n' y à qu' un vrai document sur un artiste et indiscutible; c' est son oeuvre, et c' est à elle qu' il serait juste de demander d' abord des reinseignements sur l' homme plutôt qu'à la malveillance, ou à l' inintelligence de témoins presque toujours envieux! » (Paul Bourget. *Sensations d' Italie.* Paris, Alphonse Lemerre 1891, p. 44, 46, 47).

(3) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. I, p. 257.

(4) *Ivi*, Vol. I, p. 261.

« trasto ed esemplare di tutte le italiane accademie che « portano impresa », la Balìa accordavale gratuitamente, nell'antico palazzo dei Salimbeni « una stanza ne la Pietà, o « vero Dogana di Siena, nel primo piano, per la quale si « andava nella torre del Sale, quale teneva Niccolò d' Antimo « setaiuolo » (1).

Nel 1541 vi fu stabilita la residenza dei tre Giudici della Ruota, facendovi congrui e dispendiosi adattamenti (2).

Indi a poco finì anche la Repubblica, e finì pure la scuola senese; ma l' una e l'altra, dopo un periodo di declinazione, caddero almeno gloriosamente (3).

---

(1) *Archivio di Stato di Siena.* Deliberazione di Balìa illustrata da Alessandro Lisini nella Miscellanea Storica Senese Anno IV, n. 5, pag. 81.

(2) Non è forse senza interesse il notare che di tali lavori fu incaricato « Maestro *Cristofano di Lorenzo,* muratore di Piagenza », che fu padre di quel *Lorenzo di Cristofano* detto *Rustico* dal quale fu più tardi eseguita un' altra pittura della Pietà, nella sede del secondo Monte pio, di cui si parlerà fra breve.

Per i lavori sovraccennati la Balìa, sotto dì 1 giugno 1542, ordinava al Camarlingo di Biccherna « di pagare a maestro Cristofano « di Lorenzo muratore, lire quattrocentoventiquattro di denari, quali « se li davan a buon conto del salario e mercè della muraglia delle « stanze delle casa de la Pietà, allogateli dai Deputati per l' habita- « tione deli eccellentissimi Giudici de la Ruota ». E nel 16 di gennaio 1542-43 un altro ordine della Balìa faceva pagare allo stesso « Maestro Cristofano di Lorenzo di Piagentia, muratore, altre lire du- « gentonove a contio della muraglia che faceva per ordine pubblico « in le stanze della pietà per accomodare l' habitatione delli Giudici « della Ruota ». *(Archivio di Stato in Siena.* Balìa. Polizze vol. 295, f. 144, 145 e vol. 296, f. 5 e 5').

Ma per quest' ultimo pagamento il Camarlingo di Biccherna doveva prendere il denaro « da Vergilio di Jacomo, orafo, in correspet- « tivo del prezzo della tela d' oro e frangie, che gli si erano conse- « gnate da mettersi in la *Ventura,* che esso coglieva con licentia « publica ». Ciò che sta a ricordare come, alla Repubblica senese, nell' arte sempre difficile di trarre denaro dalle borse dei cittadini, non fosse ignota neppure l' astuta e fruttuosa speculazione della *lotteria,* in più d' una delle svariate sue forme applicate.

(3) The Sienese school did not die young. But after a glorious childhood, its youth was arrested, and subsequently it developed but

Ma la pittura murale fatta per ornamento della sede del primo Monte di Pietà in Siena, sia o non sia uscita dal pennello di Benvenuto di Giovanni, e qualunque sia il suo vero ed intrinseco pregio, rimase, e rimane tuttora, monumento che, insieme con molti altri, attesta come uno dei tratti più rimarchevoli ed attraenti della travagliata democrazia senese, fosse quello di mescolare l'arte ad ogni manifestazione della vita pubblica, tantochè il fervore religioso, il patriottismo e l' amore dell' arte vi si scorgono riflessi, e come fusi in unico e concorde sentimento, che vibrava simultaneo ed energico negli animi di quei volubili e turbolenti cittadini (1).

Nè la estinzione della libertà, che pur travolse nella sua ruina una parte ben grande del loro genio artistico, ebbe potere di spengere questa singolare e tradizionale tendenza; perchè, modificata dall' influenza ineluttabile del nuovo ambiente morale e politico, essa continuò ancora per molti anni a mostrarsi inalterata nella sua essenza caratteristica.

Tanto è ciò vero che, per trovarne una prova, non occorre neppure uscire dalla sede del Monte.

Infatti, dopo una diecina d' anni dal mutamento del regime politico, essendo stato ricostituito il Monte di Pietà, gli fu assegnata per sede « la casa alla dogana » dove abitava con i figli la povera vedova di un Salimbene Salimbeni, speziale e pronipote omonimo di quel dovizioso mercante che, nel 1260, prestò grossa somma di denaro alla Repubblica. La donna ed i figliuoli suoi ebbero, entro brevissimo termine « a relassare libera evacua e spidita, la casa dove stavano, « e che era stata già di quelli dei Salimbeni; sotto pena ad « arbitrio » e assegnata agli espulsi una non lauta indennità, il locale fu occupato ed adattato al nuovo uso.

---

little... But like the Sienese Republic, the school of painting of this strange people, after a long period of decline, made a glorious end... ». (Langton Douglas. *Pictures of Siena and objets of art. Exibition of pictures of the school of Siena etc.* Burlington Fine arts Club. London, 1904, p. 12).

(1) Destrée. *Op. cit.*, p. 21.

Nel giorno 1 d'agosto del 1569 « con il nome di Dio, fu « dato principio alla pia e charitativa opera di prestare al « nuovo Monte di Pietà, creato per sovvenimento dei biso- « gnosi nelle stanze a ciò ordenate in Dogana » (1).

Quivi il Magistrato eletto ad amministrarlo, si adunò per la prima volta, in quel giorno, per prendere solenne possesso dell' Ufficio; quattro giorni dopo vi si riunì nuovamente per accordarsi su le norme preliminari del servizio; ed alla terza sua riunione, che avvenne il dì 2 di quello stesso mese, si rivelò subito la persistenza di quella bramosia tradizionale, ed anche un po' ambiziosa, dalla quale alcuni Magistrati delle Aziende più importanti, erano spinti a gareggiare fra loro, a chi lasciasse un più pregevole e duraturo ricordo dell'opera propria, mercè un lavoro artistico, che fosse quasi impronta decorosa ed incancellabile del suo passaggio per quegli uffici (2).

Con tale impulso i componenti del Magistrato del Monte si trovarono subito concordi nel riconoscere la convenienza di decorare la sede del rinnuovato Istituto « con l' imagine della Pietà e con altre divote figure » e deliberarono solennemente « che il Sig. Scipione Venturi, uno dei loro colleghi « avesse piena, ampia e libera autorità di risolvere e disporre « in proposito » (3).

L' adozione di questo provvedimento dimostra di per sè, che il locale, ove esisteva l' altro dipinto, fatto eseguire dagli Amministratori del precedente Istituto nel 1481, era stato

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. II, p. 30, 33.

(2) *Ivi*, p. 37.

(3) « ... Cupientes ornatui stantiarum pro servitio Montis destinatarum incumbere, et ipsas Imagine pietatis et aliis devotis figuris decorare ... solemniter deliberaverunt ... dare uni eorum magistratus ... auctoritatem, prout habet integer Magistratus, fieri faciendi Immaginem Pietatis predicte et aliarum figurarum, et operam ipsarum locandi pictori uni, vel pluribus, ad ejus arbitrium, et cum pictore conveniendi et paciscendi de mercede et premio sui laboris et alia pacta capitula et conventiones faciendi prout sibi videbitur expedire ... » *(Archivio del Monte Pio.* Deliberationes 1569-1572 lib. 1).

adibito ad un uso diverso. E d' altro lato la premura frettolosa nell' adottarlo, è rivelata da una circostanza curiosa e significativa, e cioè, che questa risoluzione precedeva di venti giorni l'altra, con la quale si provvedeva a far fare le spese che « bisogniavano per il campanello, bossolo et altre spesette « necessarie per il Magistrato et similmente del calamaio pel « Notaro etc. » (1).

Quantunque il Deputato « sopra la pictura et altre figure « da farsi, avesse avuto piena autorità, et di convenire con « il pictore sopra il pagamento, nel modo che li paresse, et « di tirarne, bisognando, le scritture in forma », non pare tuttavia che fosse fatto regolare contratto, o almeno non è riuscito a noi di ritrovarne la traccia. Ma dai registri delle spese si raccoglie che la pittura fu affidata a Lorenzo Rustici, e nel 18 luglio 1572 il Monte ne pagava il prezzo a saldo, in lire ottantotto (2).

La pittura fu eseguita sopra una parete della stanza dove si faceva il servizio della impegnagione, e rappresentava il Cristo, nudo e risorgente, già per metà fuori del sepolcro, e con le braccia distese lungo la persona, nella figura e nell' atteggiamento caratteristico, con cui si vede simboleggiata la

(1) *Archivio del Monte Pio.* Deliberationes cit. e straccetto d' appunti di deliberazioni in Filo 1.° di scritture diverse n. 395.

(2) Nel primo dei libri bilanci del Monte Pio si legge a c. 38 la seguente partita « 1572 addì 18 luglio, lire 88 pagate in più tempi a M. Lorenzo detto il Rustico pittore, per la dipintura della pietà fatta nel Monte e tassate dette lire 88 come per decreto delli Officiali del Monte a c. 46 .. Sdi 12, 4 ».

Però nello straccetto, ove il Cancelliere notava il sunto delle deliberazioni prese dal Magistrato, e da trascriversi poi regolarmente al Libro, si legge l' appunto seguente: « Venerdì 25 agosto 1570. Attesa la relatione fatta da M. Scipione Venturi, Deputato sopra il valore della pittura della Pietà et come è stata stimata Δ 14 ... ». (*Archivio suddetto* Filo 1, di Sc. D. n. 395).

Oltre a ciò è pure da avvertire che il pittore, essendo morto il 10 giugno 1572, deve presumersi che il residuo, a saldo degli acconti avuti da lui, sia stato pagato ai suoi eredi nel giorno soprain-dicato.

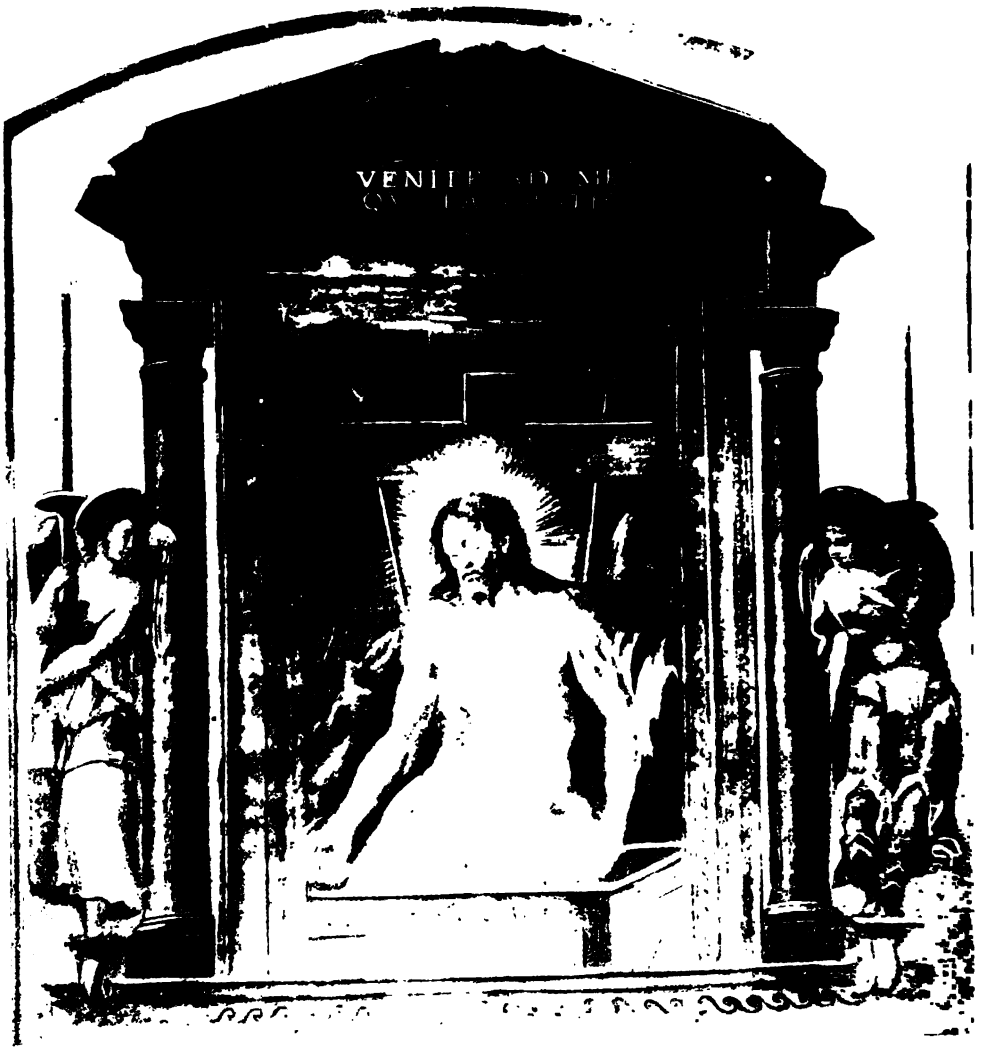


Fig. 7 - La Pietà dipinta da Lorenzo Rustico, 1571.

pietà negli stemmi e nei sigilli di molti altri Istituti congeneri. È nella proporzione, un po' più grande del vero, con a tergo la croce ornata di alcuni strumenti della passione, e sta come inclusa in una specie di altare, alle cui colonne laterali si vedono due angeli reggenti un candelabro per ciascuno. Sul frontone si leggono le parole

VENITE . AD . ME
QVI . LABORATIS

Il pregio, forse non rimarchevole neppure in origine, di questo lavoro, è stato notevolmente diminuito dalle molte ritoccature, o piuttosto deturpazioni, che mani inette e temerarie, vi hanno fatte nel corso di oltre tre secoli dacchè esiste nei locali del Monte (1) e non è difficile riconoscerle anche nella riproduzione *(Fig. 7)*.

Intorno all' artista che lo dipinse, fornisce le seguenti notizie il benemerito Milanesi (2).

Lorenzo detto Il Rustico fu discepolo del Sodoma, e fece per qualche tempo compagnia nell'arte con Giano (3). Egli nacque nel 1521, da quel Maestro Cristoforo Brazzi, muratore da Piacenza, che, come si è visto più sopra, ebbe incarico di eseguire l' adattamento del locale del primo Monte di Pietà, per stabilirvi il Tribunale della Ruota. Lorenzo diede origine alla casata dei Rustici, nobili senesi, mentre da Calisto, suo fratello, fu continuata la discendenza dei Brazzi.

(1) *Il Monte dei Paschi. Note Storiche cit.*, Vol. II, p. 37 e 38. In occasione dei grandiosi lavori eseguiti dal 1877 al 1881 nella antica sede del Monte dei Paschi, e nei palazzi contigui di sua proprietà, una parte del locale, occupato dal Monte Pio, essendo stata demolita, la pittura del Rustici fu trasportata in una delle pareti di fondo della vasta loggia corrispondente sulla piazzetta interna dell' edificio.

(2) MILANESI G. *Commenti alle vite dei più eccellenti pittori ecc.* scritte da G. Vasari. Firenze, Sansoni 1881, Tomo VI, p. 410 e s.

(3) Però lo stesso Rustico, in un deposto testimoniale per una vertenza fra l' Operaio del Duomo di Siena e Bartolommeo Neroni detto il *Riccio*, si chiama *scolaro* e *compagno* del Riccio nella pittura, forse coll' intento di giovare all' amico. (MILANESI G. *Documenti per la Storia dell' Arte Senese cit.*, Tomo III, p. 236).

Fu il Rustico bruttissimo nell'aspetto, ma di umore molto bizzarro e di ingegno sottile; onde nell' Accademia dei Rozzi si acquistò il soprannome di *Cirloso*.

Narra Giulio Mancini *(Ragguaglio delle cose di Siena,* Ms. nella pubblica Biblioteca) che il Rustici fu di quegli artisti, i quali, ancorchè avessero successo, nondimeno per essersi curati poco di loro stessi, o per non avere operato fuori, e nella patria avere atteso alle allegrezze e piacevolezze, non acquistarono fama. Infatti il Rustico, nella patria, corse molto alle piacevolezze; e fuori, volle attendere agli scherzi mordaci; come fece nel far l'arme del Granduca, dopo la guerra, che le palle le attaccò con un gangaro; e domandato perchè non le aveva confitte, disse: perchè se venisse novità, si possin subito mettere a terra; onde ne stette prigione; e fece la Pietà di chiaroscuro nella prigione dei Gentiluomini. Nè per questo emendato di questi suoi scherzi, condotto a Fiorenza da Baldassarre Lanci, per le nozze del Granduca Francesco, e dipingendo il maritaggio della reina Caterina in Francia, fece nel più bello una mano pontificia, con suo guanto, che cavava da una cassa molti vasi sacri; e dimandato da Baldassarre quello che significasse, gli rispose che significava che questo sposalizio aveva principio e fondamento nell' aver cavato il tesoro di Santa Chiesa: che l' architetto, dopo una grave ammonizione paterna, si contentò di fargliela cassare, senza farne parola con i padroni (1).

(1) Il Rustico nel 1550 dipinse ed ornò di stucco alcune stanze della casa di Vincenzo Paccinelli, e nel 1555 fece alcuni affreschi nell'oratorio della Compagnia di S. Michelangelo di dentro. Nell'anno di poi ebbe lite con Maestro Bartolommeo da Asti, barbiere, a cagione di certe pitture fatte nella bottega di lui. Sono di sua mano due delle tre volte della loggia degli Ufficiali della Mercanzia, allogategli a dipingere nel 1554 e nel 1568. E negli ultimi anni della sua vita, cominciò, per la Confraternita della SS. Trinità, le pitture della volta del Cappellone, lasciate per la morte di lui non compiute, e poi distrutte, per dar luogo a quelle che vi fece nel 1595 al 1602 Ventura Salimbeni.

Morì di anni cinquantuno nel dì 10 di giugno 1574 e fu sepolto in S. Domenico nello avello di sua famiglia (1).

Quindi il lavoro fatto per il Monte Pio può considerarsi una delle ultime, se non proprio l' ultima, fra le opere sue.

Però non è forse superfluo far cenno anche di un altro suo lavoretto, eseguito in un' epoca non lontana da questa, e per un ufficio contiguo a quello del Monte Pio; perchè dimostra, in modo particolare, quel fervore tutto speciale, che animava gli Officiali delle pubbliche Aziende senesi, di fregiare con ornamenti artistici, e specialmente con pitture, i locali, i mobili, e persino gli oggetti usuali e meno importanti delle loro mansioni.

Fra le deliberazioni dei Signori della Dogana, se ne legge una sotto la data del 23 giugno 1569, così concepita (2): « Et « mandarono farsi Decreto a lo Spectabilissimo Scipione Sa- « vini Kamarlingo di Dogana, che paghi a Maestro Baccio « di Filippo, scudi vintiquattro di lire sette l' uno, quali « mandarono darseli per sua mercè e prezzo de le cassette « quattordici di noce, per lui fatte di nuovo per servizio de « le porti, cioè per mettervi drento e' denari de le gabelle « che si colgono a le porti de la città; et lire cinquantasei « più paghi a *Lorenzo* detto *Rustico,* dipentore per sua mercè « del haver dipento le dette cassette secondo l'ordine datoli ».

Ognuno comprende che, quando la bramosia della decorazione artistica si spinge fino ad ornare di pitture le cassette destinate a ricevere « i denari de le gabelle che si colgono a le porti », cessa ogni ragione di sorpresa per la dipintura delle testate dei cataletti, che pure ha suscitata tanta meraviglia in un egregio scrittore straniero, che della pittura senese ha parlato con competente benevolenza (3).

---

(1) Il ROMAGNOLI parla a lungo, ma con poco ordine e non molta esattezza, del *Rustico,* pittore e plastico, nella sua già citata *Biografia Cronologica dei Bellartisti Senesi.* Ms. nella Comunale di Siena, segnato Z, II, 7, Vol. VII, a c. 137, 158.

(2) MILANESI G. *Documenti cit.,* Tomo III.

(3) «... A quel point, dans cette étrange ville de Sienne, l' art était intimement mêlé à toutes les activités publiques. Il accompa-

Ma questa che a molti, e per molti rispetti, può sembrare una esagerazione, è stata apprezzata assai indulgentemente da un giudice di grande autorità, il quale ha ritenuto che Siena « si è voluta come immergere nei fiori nell' arte, co- « spargendone ogni più ricco ed ogni più umile luogo. Ha « voluto coperte di pitture tutte le pareti e le volte del « tempio e della casa, i carri, i vessilli, gli scrigni, le culle « i cofani nuziali, le barelle, i feretri; ha voluto istoriati i « pavimenti, ha voluto sulle mense e sugli altari, l' opera « fine degli orafi, ha voluto che dovunque, sui ruvidi muri « si diffondesse la vivace flora e l' ispida fauna delle imprese « araldiche; sempre, dovunque, con l'arte, nascendo, pregando. « amando, combattendo, morendo. Onde gli artisti lavoravano « indefessi, e mentre l' odio politico riempiva di demoni le « strade, l' arte riempiva d' angeli le chiese » (1).

Quindi non ci sembra necessario cercare scuse alla Amministrazione del Monte per le numerose e frequenti manifestazioni di questa tendenza.

Così, insieme con la pittura fatta eseguire dal Rustico, il Magistrato ordinava pure altri lavori di adattamento dei mobili e dei locali per la sua residenza, con una spesa in complesso eccedente le dodicimila lire. Fra questi lavori di restauro e di adattamento, meritano speciale ricordo quelli « per fare la loggia sopra la torre del Monte, in comune « colla Dogana » ed a metà di spesa con essa (2).

Nel 6 giugno 1570, il Magistrato dava autorità a due

---

gnait les citoyens dans toutes les circonstances de leur vie, même dans la maladie et la mort. Quel artist, en renom, de nos jours, ne considérerait comme une excentricité deplacée, la proposition de décorer une civière d' hôpital!... ». (DESTRÈE. *Op. cit.*, p. 81).

(1) RICCI CORRADO. *Il Palazzo Pubblico di Siena cit.*

(2) « ... secundum ordinem datum ab Illmo. Dno. Gubernatore, « expense facte in lodia nuper constructa in domo Montis, pro di- « midia debeant solvi a Cam. Montis et pro dimidia a Cam. Doghane ». *(Archivio del Monte Pio.* Delib. del Magistrato del 22 marzo 1570 (stile senese) e 29 giugno 1571 e Libro Bilancio di lettera A a col. 89).

dei propri membri « di terminare li conti con il legnaiolo e « con il ceraiolo, delle impannate, et anchora, con i Maestri « del Arme e ornamenti delle finestre, et commettere al Ca- « marlingo che paghi; dovendo però quanto al Arme fare « il tutto con il parere di M. Baldassarre Ingegnere, appro- « vando » (1).

E per l' appunto, per quest' ultimo lavoro, vi furono controversie di non breve durata; forse un po' per l' indole dell' artista, e fors' anco perchè i dissensi per il pagamento del prezzo di lavori artistici, furono sempre assai frequenti in Siena, come ne fanno fede le numerose definizioni per arbitraggio, comunemente chiamate *lodi,* di cui portano ricordo i documenti per la storia dell' arte che sono stati, con diligentissimo e provvido acume, messi insieme, e con largo corredo di dottrina pubblicati, dal Milanesi, dal Banchi, dal Borghesi e dal Lisini.

« Per il costo dell' arme che sta sopra la porta del Monte « e la spesa per acconciarla », fu pagato un primo acconto nel dì 3 di febbraio 1571 (2).

---

(1) *Archivio del Monte Pio.* Straccetto d' appunti del Notaro Cancelliere in Filo 7.° di S. D. n. 395. Messer Baldassarre di Marino Lanci da Urbino fu Architettore ed Ingegnere del Granduca di Toscana per cui incarico costruì in Siena la fortezza che tuttora sussiste, ridotta però all' uso di pubblico passeggio. Nel 3 gennaio 1563 e nella allogazione di Lorenzo di Cristofano Rustici delle pitture di una delle volte della loggia nella Corte dei Mercanti di Siena, è detto che « Maestro Lorenzo, doveva nel disegnio, aggiungervi o diminuirvi « come da Maestro Baldassarre (Lanci) Architetto di S. Eccel. Illma. « gli sarebbe corretto nel disegno ».

Nel 19 maggio 1570 fu prescelto come terzo arbitro, per definire una vertenza ed emettere un lodo definitivo per alcuni lavori di intaglio, fatti nel coro del Duomo, da Teseo Bartolini da Pienza, e da Benedetto di Giovanni da Montepulciano. E nel dì 10 settembre dello stesso anno, a richiesta di Bartolomeo Neroni detto il *Riccio* « il « Molto Magnifico Messer Baldassarre Lanci, Ingegnere di S. A., di « simili e maggiori opere intendentissimo, fu incaricato di terminare « un disparere sorto fra il Riccio ed il Rettore dell' Opera del Duomo « per lavori fatti nel coro ». (MILANESI G. *Documenti per la storia dell' arte cit.* Tomo III, p. 217, 232, 234).

(2) *Ivi,* Lib. fil. A a c. 38.

Il dì 9 ottobre del 1572, visto il conto presentato, da Domenico scultore, e sentita la sua domanda perchè quel conto fosse riveduto e gli fosse poi « dichiarata la mercede dovu- « tagli per li suoi lavori fatti nelle armi di S. A. Ser.ma poste « sulla facciata della casa del Monte », il Magistrato conferiva a due dei suoi membri, pieni poteri per definire e fargli pagare ogni suo avere, « col consiglio però del Magnifico « Cav. Marini Ingegnere e d' altre persone pratiche da eleg- « gersi da loro » (1). Ma nonostante tutto ciò, la liquidazione avvenne con difficoltà e ritardo; perchè con una lettera tutta di sua mano *(Fig. 8)* e datata del 26 di luglio 1575, Domenico scultore chiedeva in forma rispettosa, ma perentoria, il saldo del suo conto « si- « condo l'ordine del cha- « valiere Marini, e la re- « latione del Mag. Mis- » sere Priamo Checcini « (Cecchini) ». E pochi giorni dopo, cioè alla fine di quello stesso mese, si trova annotata sui Registri del Monte, la seguente partita.

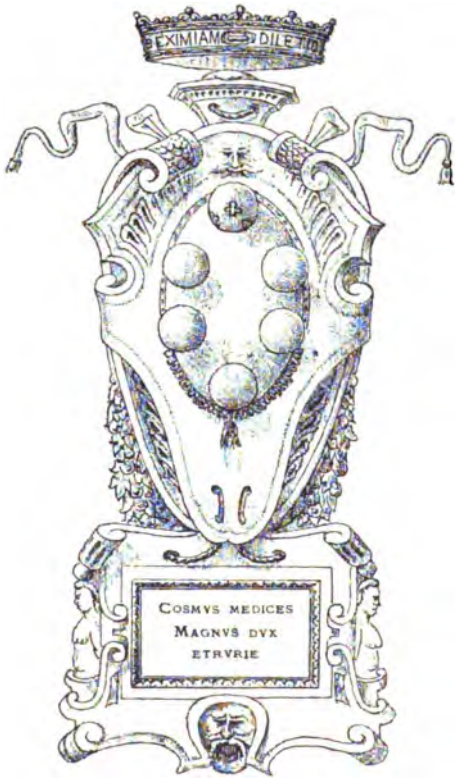


Fig. 9. — Stemma Mediceo scolpito in pietra da Domenico Capo nel 1575.

« 1575 al dì ultimo di luglio, L. 503. 7. 4 pagate a M.° Domenico Scoltore, per a buon conto del Arme di S. A. S., fatta di pietra e messa sopra l' arco della casa del Monte, della quale non è saldo conto che pretende havere più in q.° a c. 109 Dti 71. 6. in 7. 4. » (2).

(1) *Archivio del Monte Pio.* Delib. del Magistrato ad ann.

(2) *Archivio del Monte Pio.* Libro Bilancio di Lettera A a c. 24.

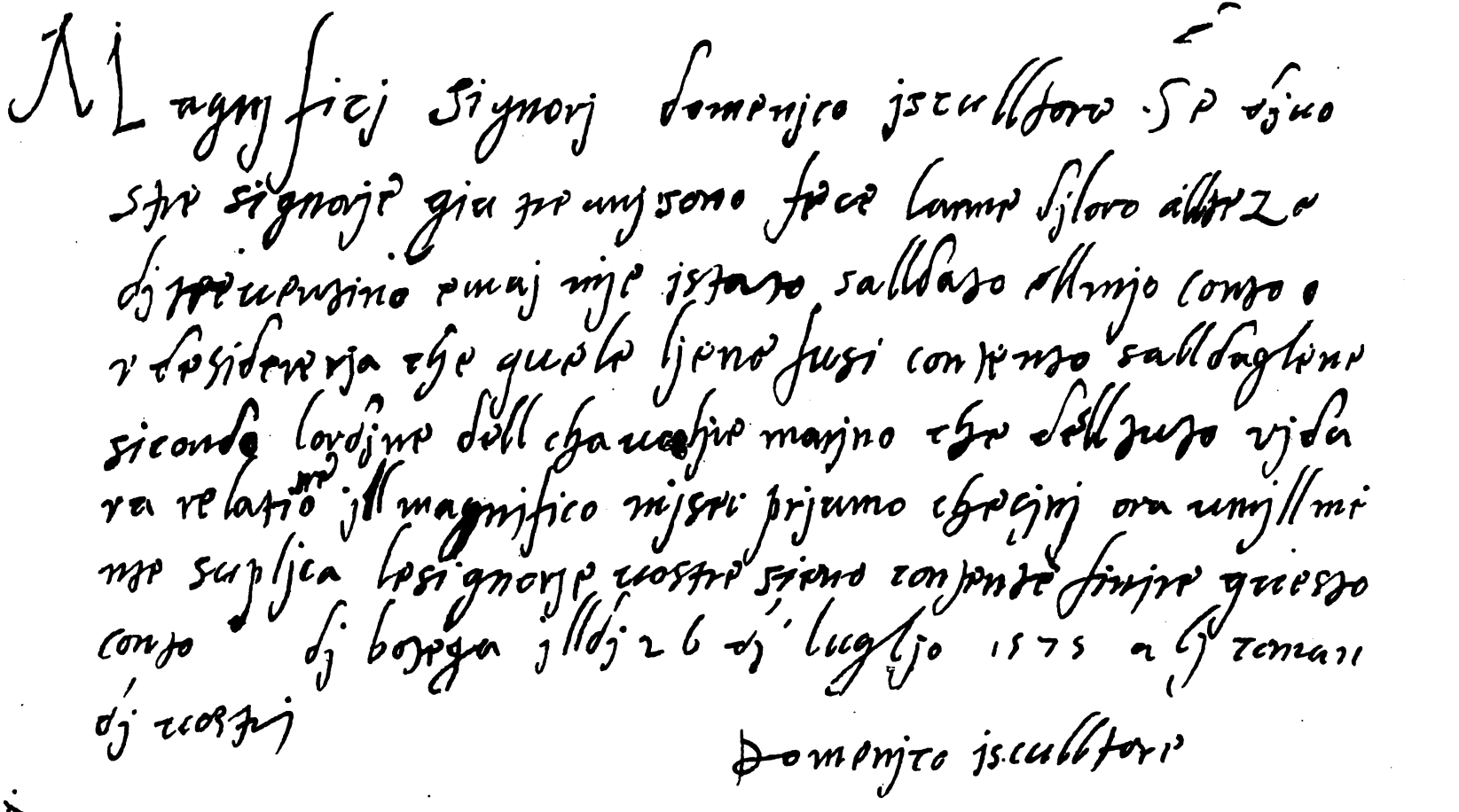


Fig. 8 Fac-simile di lettera dello scultore Domenico Cafaggi detto Capo - 1575.

Lo stemma mediceo, di cui si riproduce la figura in disegno *(Fig. 9)*, è fregiato in alto della corona granducale, che il Pontefice Pio V donò al Duca Cosimo I, proclamandolo primo Granduca di Toscana.

La forma della corona si asserisce disegnata di mano dello stesso Pontefice, che ci volle incise le parole seguenti:

PIVS . V . PONT . MAX . OB . EXIMIAM
DILECTIONEM . AC . CATHOLICAE
RELIGIONIS . ZELVM . PRAECIPVVMQUE .
IVSTITIAE . STUDIVM . DONAVIT (1).

Nella corona dello stemma lavorato da M.° Domenico, non si leggono altro che le parole OB . EXIMIAM . DILECTIONEM. Ed in una cartella a piè dello stemma, si legge: COSMVS . MEDICES . MAGNVS . DVX . ETRVRIE . (2)

(1) GIGLI. *Diario.* Tomo I, p. 83. 85. *Il Monte dei Paschi. Note Storiche cit.*, Vol. II, p. 42, 43 in nota.

(2) Questo stemma fu remosso dalla sede sua primitiva quando fu restaurata radicalmente la facciata della casa del Monte, detta comunemente della Dogana, ma è stato però conservato, collocandolo in una parete dell' atrio di accesso al nuovo cortile che è stato sostituito all' antica piazzetta interna denominata il *Fondaco dei Salimbeni.*

Dell' autore dello stemma, Domenico di Filippo Cavaggi detto Capo, scultore di Settignano, il Milanesi dà le seguenti notizie:

Per l' età, denunziata in una testimonianza da esso fatta nel 1572, può ritenersi nato nel 1580.

Nel 1562 lavorò una porta per la Compagnia di S. Antonio.

Nel 156... firmò insieme a M.° Benedetto da Montepulciano, i capitoli per fare il leggio del coro del Duomo, e per l' osservanza dei patti, offrì mallevadore Aldieri della Casa, Camarlingo del Monte Pio.

Nel 1574, fece insieme a Girolamo Del Turco, la porta di travertino per la chiesa di S. Bernardino in S. Francesco.

Nello stesso anno, insieme con Maestro Benedetto Amaroni, stimò un letto di legno intagliato da Maestro Teseo da Pienza.

Nell' anno successivo fece un crocifisso per la Compagnia di San Gherardo.

Nel 1587 dava il disegno per la porta di travertino per la chiesa di S. Caterina in Fontebranda.

Il Magistrato che tenne il governo del Monte Pio durante il primo triennio di sua esistenza (1569-1572), deliberò molti e dispendiosi lavori di adattamento e di ornamento dei locali e dei mobili, per modo che al Magistrato del secondo triennio (1572-1575) toccò il compito meno lusinghiero, e più molesto, di liquidarne e pagarne per la massima parte le spese; e da ciò ebbe forse cagione la sua spiccata ripugnanza a provocare nuove e non assolutamente necessarie spese.

Infatti durante quel triennio sono rare, e di poca entità, le ordinazioni di tal genere, e fra esse le sole degne di ricordo appariscono le seguenti.

Nel 15 aprile 1574 il Magistrato incaricava uno dei suoi membri « quod pro necessitatibus Montis curet quod fiat si- « gillus pro claudendis litteris, cum imagine seu impronta « Pietatis, eo modo pro ut sibi videbitur » (1).

Nel 18 novembre di quello stesso anno, il sigillo era fatto, ed il Magistrato autorizzava che, per fattura e mercede di

---

Nel 1594 scolpiva gli ornamenti della base della statua di Alessandro III in Duomo.

Nel 1599 faceva donazione per causa di nozze a donna Faustina, allieva dello Spedale.

Nel 1605-1606 fece diversi lavori alla cappella Lucarini in S. Agostino.

Nel 13 marzo 1606 morì, e fu sepolto, a quanto sembra, nella chiesa di S. Giov. Batta in Pantaneto. (MILANESI G. *Documenti cit*, Tomo III, p. 231, 245).

Vi è anche chi ritiene M.° Domenico autore degli stemmi Medicei che tuttora si veggono sulle mura dell' ex-fortezza di S. Barbera e al di sopra della Porta di Camollia. *(Il Monte dei Paschi. Note Storiche cit.,* Vol. II, p. 79, 268, 269).

(1) Nel già più volte ricordato straccetto d' appunti del Cancelliere, si legge invece, sotto la data 15 aprile 1574: « che si facci il « sigillo grande e piccolo con l' impronta de la Pietà, per servitio del « Monte e come li parrà... « E adì 18 novembre 1574 deliberorno farsi « decreto indiritto al Camarlingo che paghi scudi quattro a Pierant.° « Orafo per il sigillo fatto per il servitio del Monte, o quel meno che « potrà fare l'Ecc.te M. Lelio Pecci ». *(Archivio del Monte Pio.* Filo II di S. D. n. 452bis).

esso, fossero pagate a « Mag.ro Pierant.° aurefici scutos quatuor auri . . . » (1).

Il sigillo esiste tuttora, e se ne riproduce la figura, insieme a quella di altro più piccolo, ma foggiato con lo stesso emblema del Cristo a metà risorgente dal sepolcro, e con la medesima leggenda *(Fig. 10 e 11)*.



Fig. 10



Fig. 11. — Antichi sigilli del Monte Pio, 1574.

E nello stesso giorno, 18 novembre 1574, in cui il Magistrato autorizzava il pagamento della spesa per il sigillo, dava pure incarico a due dei suoi membri « di vedere e ricercare diligentemente quel che potesse spendersi nella costruzione di un candelabro di bronzo o di ferro, da quattro candele, per tenervi acceso un lume in onore di Dio onnipotente e della Beatissima Vergine, dinanzi alla immagine della Pietà, sul banco del presto, nei giorni di sabbato; ed anco di ricercare se potesse trovarsene uno esatto e adatto all' uopo » (2).

Il Magistrato però che ebbe ad am-

(1) *Archivio del Monte Pio.* Delib. del Magistrato ad annum. L'esecuzione del pagamento si trova registrata al bilancio 1574 a dì 28 di novembre « L. 28 pagate a Pierant.° di Lor.° Orafo per un sigillo fatto per servitio di questo Monte ». (*Archivio sudd.* Libro Bilancio A a c. 39).

(2) La consuetudine di tenere acceso il lume dinanzi all'immagine della Pietà, in tutti i giorni di sabato ed in quelli festivi, ad onore della Madonna, si mantenne costante, e divenne obbligatoria per lungo volgere di anni, con l' autorizzazione a spendere ogni anno fino a sei scudi per questo oggetto. (*Archivio del Monte Pio.* Filo 13 di S. D.).

Non così però l' altra spesa che il Magistrato tentò d' introdurre nell' anno 1586, di fare cioè qualche elemosina nei giorni di sabato, come si praticava da altri Uffizi e Magistrati senesi. E quantunque a sostegno di tale richiesta fosse addotta anche la ragione speciale che ciò « sarebbe stato assai conforme alli capitoli del Monte, per li « quali si disponeva che il sopravanzo del interesse, si desse per l'a-

ministrare il Monte Pio, nel triennio 1575-1578, poco dopo assunto l' ufficio, cioè nel 28 gennaio 1575 (stile senese) considerando che nella stanza di sua usuale residenza « non si trovava pittura o figura alcuna, sia della gloriosissima Vergine, sia di altri Santi, come erano nelle residenze di altri Magistrati della città, mentre ciò conveniva in modo particolare al Monte Pio, e riconoscendo perciò la opportunità di fregiarne la sede con qualche immagine di Santi, dava incarico al Mag.co Sig. Flavio dei Guglielmi, loro meritissimo Priore ed iniziatore di tale proposta, di provvedere, insieme con l' altro collega Cav.re Boninsegna dei Boninsegni, e con partecipazione del Governatore, a che la stanza delle udienze fosse adornata col farvi dipingere le immagini della Madonna e di altri Santi o Sante e con esse anche le insegne del Serenissimo Padrone ».

Ma nel 9 febbraio successivo « meglio informati qualmente essi per le cose utili e necessarie in servizio del Monte, potevano fare ogni spesa occorrente, perciò, in aggiunta alla deliberazione surriferita, autorizzarono gli incaricati Guglielmi e Boninsegni a fare eseguire la pittura, con o senza autorizzazione del Governatore, come meglio loro fosse piaciuto ».

Nel 26 giugno successivo, gli incaricati stipulavano una scritta con la quale veniva « allogato all' Ecc.te Pittore M.° « Arcangelo di Leonardo Salimbeni, presente et accettante, « il quadro da farsi à capo la residentia loro, à honore del « Onnipotente Dio e della Gloriosa Vergine Padrona et Avo- « cata Nostra, nel quale sia dipinta con più perfetti colori, « e più del naturale che sia possibile, l' immagine del nostro « Sig. Jesù Christo disceso di croce e sostenuto (sic) dalle « braccia di un' altra Imagine rappresentante la medesima « gloriosa Vergine; e con altre devote figure demostratrici

« more di Dio », il Sovrano oppose ad essa la seguente risposta, non solo negativa ma improntata da ironico e pungente rimprovero: « Chi a questa carità, metta mano alla sua borsa e dia del suo, che « gli sarà di grandissimo merito, che gli avanzi del Monte S. A. gli « impiegherà in usi più fruttuosi che questo ». (*Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. II, p. 148, 149).

« di pietà, conforme al nome et al affetto del luogo; Con or-
« namento intorno a detto quadro di finiss.° stucco, e con
« nove armi da piedi; Il quale lavoro il d.° M.ro Arcangelo
« promette di dare finito interamente à tutte sue spese, infra
« sei mesi da hoggi; Con patto che si habbi da fare stimare
« da huomini intendenti della professione e chiamati comu-
« nemente da tutte due le parti; eli detti Deputati si obli-
« gavano di far satisfare in danari, al medesimo M.° Arcan-
« gelo, ò a chi farà per lui, tutto quello che sarà stimato
« à posta e voluntà sua, Escetto però la stima escedesse la
« somma di scudi trenta d' oro, nel qual caso sono conve-
« nuti insieme di non li far dare più che li scudi trenta
« d'oro . . . » (1).

Il pittore che assumeva l' obbligo di far la pittura mantenne l' impegno con puntualità e premura, perchè nel 30 di agosto aveva già messo mano al lavoro, trovandosi ricordo che gli Ufficiali del Monte furono costretti, in quel giorno, a riunirsi nella stanza ove si custodivano i pegni essendo l' altra di loro abituale residenza ingombrata per le pitture che vi si eseguivano (2).

Nel giorno 28 febbraio 1576 (stile senese) il Guglielmi ed il Boninsegna informavano il Magistrato che il Salimbeni aveva compiuto il suo lavoro, secondo le fatte promesse, e con tanta diligenza da meritarsi un prezzo anche maggiore di quello pattuito (3), e che meritava poi indubbiamente un

(1) Il Notaro che stese questa scrittura così chiudeva il suo atto: « . . . E per fede del vero, io Fabio Lomeri, Notaro di detto Monte, « come privata persona, di commissione de le parti, ho scritta la « presente, la quale sarà sottoscritta da loro, affermando quanto di « sopra.

« Io Buoninsegna, detto, prometto per la mia parte quanto di sopra ».

« Io Flavio Guglielmi confermo come di sopra.

« Io Arcangelo, detto, affermo ».

(*Archivio del Monte Pio.* Filo I di S. D., n. 48).

(2) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. II, p. 83.

(3) Essi affermavano esplicitamente « quod Mag.r Arcangelus di-
« ctum opus perfecit, et satis recte se gessit, et adimplevit ab eo

compenso per aver eseguito, in soprappiù delle promesse ed obbligazioni sue, un nome di Gesù fatto con stucco sopra alle dette figure.

Ed il Magistrato, accogliendo le loro proposte, li autorizzava ad allogare allo stesso Maestro Arcangelo Salimbeni « la fattura e pittura nella detta stanza e nella parete a riscontro della loro residenza, delle armi ed insegne del Serenissimo Granduca di Toscana, nel modo e per il prezzo che ad essi parrebbe migliore. E compiuto questo lavoro dovevano ancora far fare una tenda con suoi ferri e catenelle per cuoprire e conservare le figure predette in modo conveniente, ed a lode e gloria di Dio Onnipotente e dell' Immacolata Vergine Maria ».

Il 24 marzo 1576 (stile senese) gli stessi incaricati del Magistrato, d' accordo con M.° Arcangelo pittore, eleggevano il Mag.co Gio. Batta del già Cristoforo ed il Mag.co Pietro del già Achille de' Crogi, pittori senesi, a far la stima delle figure dipinte e dei lavori compiuti dallo stesso M.° Arcangelo; i quali, dopo aver viste le cose da vedersi, e considerate le cose da considerarsi, dissero che la stima, la valuta e la mercede che erano dovute al detto M.° Arcangelo per le sue pitture e per il suo lavoro, ascendevano alla somma di trenta scudi d' oro, e più. E per informazioni assunte anche presso altri periti e pratici in tale materia, avendo avuta piena conferma della giustizia della stima predetta, ordinavano pagarsi al pittore Salimbeni, ed in conformità ai patti con esso stipulati, la preindicata somma di trenta scudi d' oro.

Contemporaneamente essi convennero, con lo stesso M.° Arcangelo, di pagargli altri nove scudi d' oro, due lire e otto soldi « per il nome di Jesù fatto di stucco intagliato sopra « le figure, come di sopra dipente da lui, e per una tenda

« promissa; ut ab omnibus videri potest; adec quod potest credi « quod si opus factum ab eo extimari contigerit, profecte in majori « summa erit declaratum precium ipsius... ». (*Archivio del Monte Pio.* Delib. del Magistrato ad ann.).



Fig. 12 - La Pietà dipinta da Arcangelo Salimbeni nel 1576.

« di tela con l' impresa in mezzo del Pellicano, frangie, fre-
« gio, ferri et anelli, per coprirle ; et ancora l' arme di S. A.
« Ser.ma n.ro Sign.re pur di stucco » (1).

Anche questo lavoro complementare essendo stato condotto a termine, nei modi e secondo i patti stabiliti, nel 22 agosto 1577, fu spedito ordine di pagamento della somma convenuta e che venne sborsata l' 11 del settembre successivo (2).

Questo quadro, che è in tela, esiste tuttora, assai malconcio da ripetuti ed incauti restauri, e quantunque giudicato di mediocre pregio artistico, da persone competenti, ha indubbiamente un valore storico *(Fig. 12)*, perchè è fra le pochissime opere che di questo pittore rimangono in Siena.

Sul conto di lui ecco quello che narra il Milanesi.

« **Arcangelo** di Leonardo dei Pierantoni e più comunemente **del Sallmbeni** fu originario da Petrojo e padre del *Cav.re Ventura detto Bevilacqua,* anche esso pittore, natogli da Madonna Battista sua moglie, restata vedova di Eugenio Vanni, padre del *Cav.re Francesco,* il quale ebbe i primi principi dell'arte da Arcangelo suo patrigno ».

La caduta della Repubblica, aveva ridotta Siena in tanta

---

(1) In calce alla scrittura surriferita fu fatta la seguente aggiunta: « E di più, il d.° M.° Arcangelo, questo dì 24 marzo 1576 s'obliga « di dar fatto, infra un mese da hoggi, il nome di Jesù di stucco « intagliato sopra la detta Maestà. E l' Arme del Gran duca n.ro « P.rone rincontro alla medesima di stucco pure, e di maggior gran- « dezza del detto nome di Jesù. La tenda di tela con l' impresa in « mezzo del Pellicano frangie e fregio intorno con il suo ferro et « anelli per coprire detta Maestà. Le quali cose tutte deve fare con « ogni diligentia possibile per prezzo di Lire sessantanove e soldi « diciotto di denari, da pagarseli in fatto che harà eseguito quanto « di sopra ». Ed anco quest' atto addizionale fu sottoscritto così:

« Io Buonins.a detto ed uno dei Deputati mi obbligo a q.to di sopra.

« Io Flavio Guglielmi mi contento come sopra.

« Io Arcangelo afermo ». *(Archivio del Monte Pio.* Filo I di S. D. n. 48 *cit*).

(2) *Archivio del Monte Pio.* Libro Bilancio di lettera A a c. 109.

rovina che molti, già formati all'arte, se ne partirono, e solo dopo il risorgere a poco a poco della città a stato migliore, risorsero ancora le arti. Primo tra i pittori apparve allora *Arcangelo Salimbeni,* che tenne uno stile sempre castigato, e lontano dalle esagerazioni del manierismo che allora cominciava a contaminare tutte le scuole; e fu certamente ventura per quella Senese che, a contenerla nei confini del vero e del bello, le occorressero opportuni gli esempi e l' ammaestramento del Salimbeni, del quale poche cose ha la patria sua. Compì alcune opere del *Riccio,* che forse fu il suo primo Maestro; ma poi seguitò altra via; e nella tavola del San Pietro Martire a San Domenico, a ragione chiamata la miglior cosa sua, apparisce avere avuto innanzi altri esemplari. Morì nel 1580 (1).

Dall' epoca in cui fu eseguita la pittura della Pietà, per mano di esso M.° Arcangelo Salimbeni, l' Istituto, per funeste vicende, e specialmente per la infedeltà di alcuni suoi Ministri, fu tratto quasi al punto di una completa rovina; e quindi non può destar sorpresa che nella sua amministrazione, per il tratto di circa quindici anni, non si trovi memoria di lavori artistici per suo conto eseguiti.

Infatti, soltanto il 4 aprile 1591 « M.° Philippo già di « Giov. Fiorentino Intagliatore (2) portò una tavola molto

(1) MILANESI G. *Sulla storia dell' arte toscana, scritti vari cit.,* p. 58, 62. Lo stesso Milanesi enumera i seguenti ricordi, come i soli che potè raccogliere delle opere di questo artista.

Nel 1565 lavorò alla cappella di San Bernardino, per la Compagnia di San Gio. Batta. della Morte.

Nel 1568-69 insieme con Pietro Crogi, dipinse la Nunziata con l' Angelo, nella chiesa della Fraternità di S. Lucia in Siena.

Nel 1579 dipinse il quadro che rappresenta lo sposalizio di S. Caterina nella sua chiesa in Fontebranda.

Alcune pitture che sono in una camera del palazzo Saracini, attribuite al Matteino, furono certamente dipinte da Tiberio Billò e da Arcangelo Salimbeni.

(MILANESI G. *Documenti per la storia dell' arte cit.,* Vol. III, p. 225, 226).

(2) Questo M.ro Filippo potrebbe, molto verosimilmente, essere quel medesimo, al quale, nel 19 marzo 1591-92, fu allogato insieme a

« bella di noce, et con l' armi di quelli di Magistrato, che « serva a notarvi li nomi delli officiali che per li tempi sa- « ranno, fattali far dal Sig. Cav.re Del Testa, il mese pros- « simo che era Priore; et domandò per la sua mercè, scudi « sei. Ma il Magistrato deliberò darseli lire trenta soltanto ». Quattro giorni dopo deliberava pure, darsi lire 8, 13, 4 ad « Andrea di Felice Bindi, pittore, per avere dorato la tavo- « letta, nuovamente fatta per li nomi delli Montisti » (1).

Questa tavoletta misura in altezza M. 0,70 ed in larghezza M. 0,35. È tutta di un pezzo, affatto greggia a tergo, ed intagliata a rilievo. Al vertice ha lo stemma Mediceo, ed all' estremità, in basso, ha altri undici stemmi, colorati e dorati, e che sono quelli degli Offiziali del Monte Pio di quel tempo e che si contentarono di lasciare di sè questo modesto, ma non disprezzabile ricordo *(Fig. 13)*.

Invece i loro successori, vollero raccomandata la memoria dell' opera loro, ad un più costoso ed importante monumento.

Nel mese di settembre del 1595, « essendo già il terzo ed « ultimo anno di loro Magistrato, et essendosi più volte par- « lato di, al fine d' esso, lassare qualche memoria di loro, « come hanno fatto anco delli altri precedenti, deputorno « sopra di ciò li Magnifici M. Laurentio Luti et M. Anton- « maria Pecci, due di loro Signorie, quali ne conferischino « con il Depositario et habbino in ciò piena autorità, mas- « sime di considerare et mettere innanzi quello si possa « fare ».

Nel mese di dicembre « fu discorso assai sopra, al fine « del Magistrato, havere fatto una pittura a proposito nella « stanza della loro residenza. Et odito M. Francesco Vanni

---

M.ro Angelo legnaiuolo, il lavoro di un tabernacolo di legno, per la chiesa della Certosa di Maggiano (MILANESI. *Documenti per la Storia dell' arte.* Tomo III, p. 265).

(1) I pagamenti di questi lavori si trovano registrati ai libri di amministrazione del Monte, e particolarmente, sotto le date 6 e 30 aprile 1591 al Libro Bilancio di lettera F a c. 50.

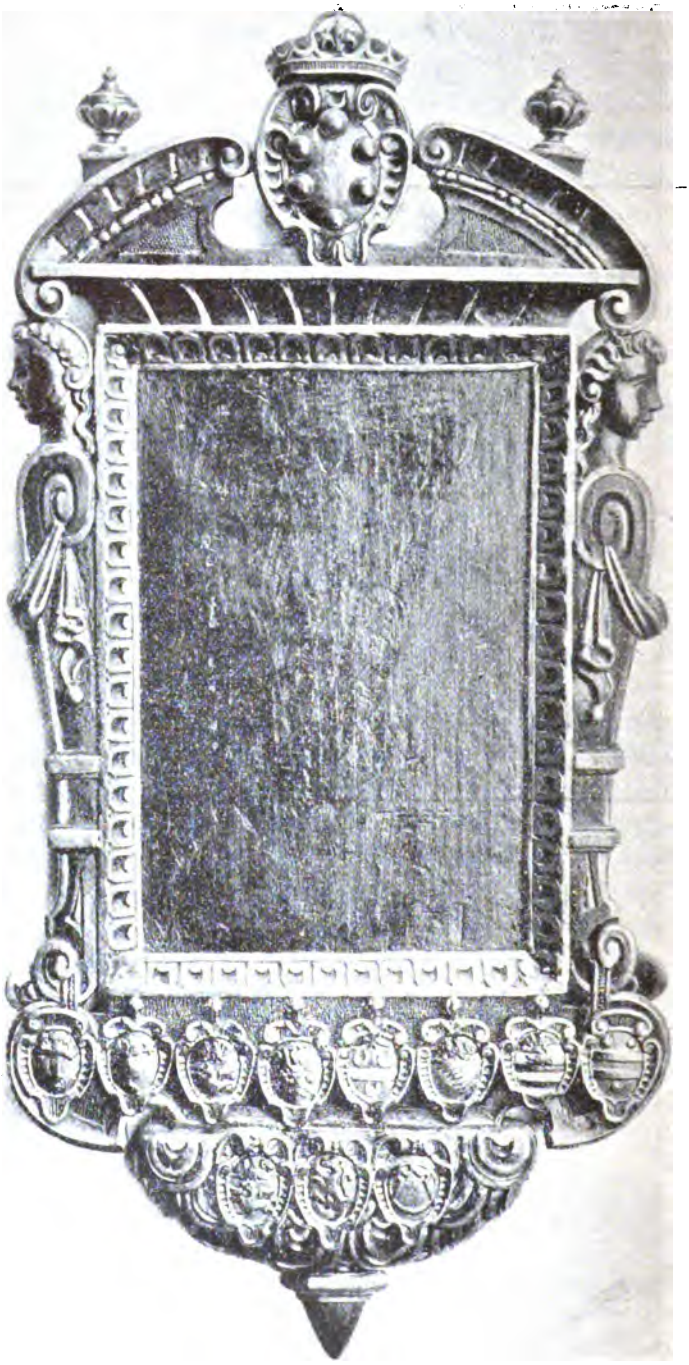


Fig. 13 - Tavoletta intagliata da M.° Filippo di Giovanni Fiorentino nel 1591.

« pittore, con più disegni e dettoli ritorni la prossima ses-
« sione ».

E nel verbale di questa si trova notato « sopra la pittura
« trattata la sessione passata da farsi et essere fatta al fine
« di questo Magistrato, nella stanza di loro residenza, et so-
« pra la quale era commesso a M.° Francesco Vanni, pittore,
« che tornassi a questa sessione, con li disegni già mostri,
« et altri, referì Antonmaria Pecci, il Depositario haver visto
« et considerato detti disegni, et piacerli uno ove era Joseph
« ebreo che riparò alla sterilità d'Egitto, et remettersene al
« Magistrato. Et detto pittore mostrò tale disegno, e l' ap-
« provorno fatto in carta, a tergo del quale ci è notato questo
« giorno di mano di me Notaro ».

« Et considerato intorno a ciò, deliberorno dare et così
« dettero, overo augumentorno l' autorità già data alli Ma-
« gnifici Signori Lorenzo Luti e Antonmaria Pecci, intorno
« al fatto et per essecutione di detta pittura, di modo che
« habbino ampla et piena autorità quanta tutto il Magistrato
« et lo rapresentino pienamente » (1).

Il 30 di agosto 1596 il lavoro era compiuto e ne fu fatta la collaudazione estimativa da due artisti, i quali espressero il loro parere con le seguenti testuali parole.

« Noi Gismondo Giorgi al presente (sic) e M.ro Bernardino
« Fiamengo (2) avendo visto lopa (sic), la quale si trova nel-
« lofizio del Monte Pio cie (sic) la istoria di iosefe etuti li
« suoi fratelli, in questo noi sopradetti nominati diamo pa-
« rere che la detta istoria devi eser pagata schudi centoqua-
« ranta, e di tanto vale secondo il parer nostro edi tanto
« faciamo fede ».

« Questo dì 30 di Agosto 1596 in Siena.

« Io Bernardo Fiamingo affermo vt sopra » (3).

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.* Vol. II, p. 174, 175.

(2) *Archivio del Monte Pio.* Filo III di S. D., n. 228.

(3) Il Giorgi non comparisce con la sua firma, come avrebbe dovuto in questo atto, che perciò rimane con la sola sottoscrizione del Fiammingo; forse perchè all' altro mancò il coraggio di affermarsi

Non apparisce dai documenti dell' ufficio se il Magistrato tenesse conto o no, di questa dichiarazione; ma si trova bensì che in quel medesimo giorno « commesse farsi decreto « a M.ro Francesco Vanni, pittore... perchè gli fossero pa- « gati scudi centoquindici di lire sette di denari l' uno per « la pittura da esso fatta nella Residentia del Magistrato « loro, secondo l' ordine che ne teneva... ».

« Inoltre commesse farsi decreto a M.° Musio (o Mutio) « legnaiuolo senese... perchè gli fossero pagati scudi vinti- « cinque di moneta a lire sette l' uno, per la fattura della « cornice fatta alla pittura di Joseph nella Resid.za detta, e « per armi, attachature d' esse, fodera di legname, portature, « chiodi et altro per metter su detta pittura... » (1).

Di più « adì tre di settembre 1596 furono pagati in con- « tanti, Sdi tredici, L. 3, 6, 8, ossia L. 94, 6, 8; a M.° For- « tunato dipentore, come al conto di M.° Francesco Vanni...

---

solidale con lui in un linguaggio così apertamente ribelle ai precetti della grammatica e della sintassi italiana.

Questo Bernardo Fiammingo è probabilmeute quello stesso Maestro *Bernardo Rantvic* dipintore che, insieme con Marcello di Giulio da Urbino, maestro di lavoro di stucco, ebbe nel 12 agosto 1573, l' allogazione dell' ornamento di stucco e di pitture nelle stanze del palazzo Chigi alla Postierla. (MILANESI G. *Documenti per la storia cit.*, Vol. III, p. 240, 242).

Ed in tal caso sarebbe anche quel medesimo *Bernardo Rantvir* fiammingo, pittore, che, insieme a Messer *Francesco Vanni*, pittore, nel 18 giugno 1593 stimava le pitture fatte da Cristoforo Rustici nel convento di S. Abundio. (BORGHESI e BANCHI. *Nuovi documenti per la Storia dell' Arte in Siena cit.*, p. 609).

(1) *Archivio del Monte Pio.* Straccetto delle Deliberazioni del Magistrato in Filo III di S.e D.e n. 4. E nel Libro-Bilancio segnato di lettera G a c. 52 si trovano annotati i pagamenti correspettivi ai suddetti decreti.

Questo M.° Musio o Mutio, parrebbe che dovesse essere quel medesimo *Maestro Muzio*, il quale, insieme col suo fratello *Maestro Salvestro di Giovanni Battista Tori*, entrambi maestri di legname, assunsero l' impresa, assai ardua e laboriosa, di trasportare, nell'anno 1573, il coro della chiesa di San Francesco di Siena. (BORGHESI e BANCHI. *Nuovi documenti cit.*, p. 394-95).



Fig. 14 - Giuseppe Ebreo in Egitto. Pittura di Francesco Vanni - 1598

« dovutegli per dipintura de le nove armicine e restaurazione « del Arme grande di S. A. per oro e fattura . . . » (1).

Da tutto ciò è chiaro che, nel suo complesso, questa spesa non fu tenue di per sè stessa, e tanto meno per l' economia finanziaria dell' Istituto che ebbe a sostenerla.

Ma la tendenza generale in quell'epoca pare che fosse con eccezionale fervore diretta, non solo a promuovere l' esecuzione di nuove pitture, ma anche a tener conto gelosamente delle buone antiche; perchè in quel torno di tempo il Governatore emanava un ordine a stampa, per far sapere al pubblico, che non potevansi estrarre dalla città e Stato di Siena, le pitture degli artisti famosi; nè vendersi, senza licenza scritta del Governatore stesso, « e specialmente quelle del « Mecarino, del Sodoma, di Raffaello e di altri di qualunque « nome e fama, sotto pena della perdita della robba, del « prezzo, e di scudi cinquanta » (2).

Il quadro, fatto per il Monte Pio dal **Cav. Francesco Vanni** *(Fig. 14)* secondo la descrizione, in forma tabellionale, del Notaro Antonio Ansano Chiocciolini, conteneva « dipintevi « numero 14 figure in grande, 3 fig. in piccolo, alcuni ani- « mali sopra le dette tre figure, et una tribuna ad uso di « tempio, e sotto a queste tre un paniere con frutta et un « barlozzo appresso; e dall' altra parte il trono nel quale sta « in piedi Giosefo Ebreo; et inoltre dipintovi un cane; de- « notanti le suddette figure, la maggior parte di esse, i fra- « telli del detto Giosefo. La tela del qual quadro è di altezza « b.a 3 e $^2/_3$ incirca e di larghezza b.a 5 e $^1/_2$ incirca . . . » (3).

(1) *Archivio del Monte Pio.* Libro Bilancio di lettera G. *cit.*, a c. 52.

(2) *Archivio di Stato in Siena.* Notificazione del Governatore in data 5 novembre 1602, fra le deliberazioni di Balia *ad annum*, lib. 22 a c. 85.

(3) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. IV, p. 210. « Fran- « cesco Vanni fu incamminato all' arte dal padrigno suo Arcangelo « Salimbeni, morto il quale, egli a quindici anni, si condusse a Roma, « studiò in Raffaello e nei migliori. Poi stette sotto di Gio. De Vec- « chi. Vide ancora la scuola di Lombardia, e vi fece molto acquisto.

Vedremo più innanzi in qual modo questa pittura emigrava dal Monte Pio, da cui era stata fatta eseguire e pagata, dove fu trasferita, e dove tuttora si trova.

« Innamoratosi della maniera del *Barroccio*, e di quel suo tinger caldo « ed acceso, la imitò in modo che spesso le opere sue si scambiano « con quelle del suo esemplare. Lavorò in Roma, a S. Pietro, la ca« duta di Simon Mago, dove mise tanto studio, diligenza e sapere, « che gli riescì l' opera migliore che mai facesse. Molte cose di lui « possiede la patria, e non vi è città di Toscana che non abbia qual« che opera del suo pennello ». (MILANESI G., *Discorso sulla storia artistica senese*, p. 181).

L' elogio del Vanni si trova a p. 119, tomo VIII della « *Serie degli uomini più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti* ». Firenze per Gaetano Cambiagi 1769.

Alcuni suoi disegni originali si conservano nella Biblioteca Comunale senese nei codd. S. I, 10 S. IV, 3.

Incise una pianta topografica, a volo d' uccello, della città di Siena con la prospettiva dei Santi e Beati senesi.

Disegnò le tavole rappresentanti le azioni più segnalate di S. Caterina da Siena.

Nella galleria Gerini in Firenze esistevano due sue tele rappresentanti S. Caterina e S. Francesco.

Nel 18 settembre 1584 Francesco del fu Eugenio Vanni di Barontoli, sposa Caterina di Gio. di Ventura Rosetti setaiuolo.

1585 giugno 27. Francesco Vanni riceve L. 22 in conto della pittura di un cataletto.

1585 dicembre 21. Obbligazione originale di Francesco Vanni per la pittura di una tavola da altare in Arcidosso.

1591... Francesco Vanni dipinge una bara per la Compagnia di S. Caterina in Fontebranda.

1593 novembre 25. Contratto originale con i PP. Domenicani per la pittura della cappella di S. Caterina.

1596 marzo 29. Testamento di Francesco Vanni. Suoi eredi Michelangelo, Raffaello, Eugenia, Orsola suoi figliuoli; Caterina di Giovanni Rosetti di Civitella, sua moglie.

1600... Il Cap. Coluccio Tolomei fece, a sue spese, dipingere e dorare il nicchio in fondo all' oratorio di S. Caterina in Fontebranda, da Francesco Vanni che lo dipinse per scudi 80.

1600 luglio 21. Francesco Vanni riceve scudi 500 d' oro a lire sette e mezza l' uno, quale resto di quanto ad esso doveva la Compagnia per certe pitture eseguite nella cappella dei Cappuccini, in San Domenico.

Il tramonto del secolo XVI corrisponde, per la città di Siena, ad un periodo di rovinosa decadenza edilizia ed industriale, complicata da una crisi finanziaria prodotta dallo

---

1610... In quest'anno muore Francesco Vanni.

1619 dicembre 14. Morte di Mad. Baptista madre di Francesco Vanni.

Il Vanni chiese la nobiltà senese con una supplica che merita di essere riferita testualmente, anche per il curioso documento che le fa seguito:

« Illmi. Sigg. di Balia,

« Francesco Vanni Senese, Cav.re dell'Habito di Cristo. Ser.re Humilissimo delle SS. VV. Ill.me, le dice, come trovandosi quattro figli maschi, il maggiore delli quali si è accasato con una figlia di M. Ottavio Piccolomini, et desiderando lassarle, insieme con ragionevoli facultà, ancora la nobiltà, et per havere habitato lui, et suoi antenati, continuamente nella città di Siena, si come mostrerà.

« Supplica con ogni humiltà le medesime voglino restare servite habilitarlo alla civiltà, salvo però il beneplacito di S. A., che gli resterà in perpetuo obbligatissimo ».

(Archivio di Stato in Siena. Balìa. Memorie di famiglie nobili. Vol. I, p. 454).

A questa domanda fa corredo giustificativo la seguente nota delle opere d'arte raccolte dal Cav.re Francesco Vanni, pittore e da lui descritte come facienti parte del suo patrimonio, per avere diritto alla nobiltà.

Statue e rilievi per	Sdi.	100
Disegni di valenti huomini originali	«	100
Copie di quadri copiati da valenti huomini. . . .	«	100
Quadri di mano del detto Francesco Vanni . . .	«	2000
Quadri di valenti huomini	«	1500
In prima uno di Raffaello d'Urbino il quale se ne trovò più volte	«	200

Un quadro dei due Dossi.
Sette quadri di Mecherino.
Del Sodoma quadri tre.
Del Rosso Fiorentino quadri tre.
Del Bresciani quadri tre.
Uno del Bassano.
Uno di Fra Bastiano del Piombo.
Uno di Andrea del Sarto.
Del Baroccio quadri due.
Uno di Pierino del Vaga.

stazio di alcune case bancarie, ed aggravata, in particolare per il Monte Pio, da una nuova serie di disordini e di abusi criminosi, che provocarono un pericoloso scompiglio nella sua poco florida azienda.

Uno di Pietro Perugino.
Uno di Guido Romano.
Quattro paesi del Brilli.

L. P. Della Valle fornisce più estesi ragguagli sulla vita e sulle opere di questo artista, che qualifica, un po' enfaticamente, come « celebre per il suo sapere, e saggio per la sua condotta irreprensibile... con un suo fare aureo, facile e graziosissimo... tanto da « essere l'onore dei pennelli senesi... Nacque l'anno 1565, e non fu « appena giunto al settimo anno dell'età sua, che, portato da naturale inclinazione all'arte, attese al disegno appresso ad Arcangelo « Salimbeni suo patrigno, e vero padre di Ventura Salimbeni, anche « egli pittore celebre. Ancor giovinetto passò a Bologna, ove per lo « spazio di due anni si esercitò nella pittura alla scuola di Bartolommeo Passerotti. Di là passò a Roma, ed ivi si trattenne per « qualche tempo, presso Giov. De Vecchi, aiutandolo in alcune opere « che egli fece per la Minerva, e dentro al Portico del Campidoglio, « e condussevi di propria mano, una tavola per la sagrestia di S. Gregorio ».

« Tornatosene a Siena, vi fece molte opere belle; ma desiderando « perfezionarsi sempre più, tornò a Bologna, e quindi percorse la « Lombardia; studiò le opere del Correggio, e finalmente si stabilì « quella nuova e vaghissima maniera che è nota, e nella quale condusse tante e sì belle opere che lungo e difficilissimo sarebbe il « descriverlo.

« Ebbe incarico di dipingere una delle tavole degli altari nella « Basilica di S. Pietro in Roma; e da quest'opera, oltre al nobile « guiderdone, riportò l'onore dell'abito di cavaliere di Cristo. Ebbe « il Vanni in quella città grande amicizia con Guido Reni.

« Tornatosene il Vanni carico di onori e di credito, alla sua patria, assai tavole ebbe a dipingere per diverse chiese e confraternite dentro alla città e per il dominio.

« Mandò sue opere anche fuori, cioè a Genova, Lion di Francia, « Monaco di Baviera, Augusta, Salisburg, Parigi, Madrid (per la Real « Corte) ed in altre città ancora. Nella Real Villa del Poggio Imperiale della Serenissima Granduchessa Della Rovere, è un piccolo, « ma bellissimo, suo quadro dello sposalizio di S. Caterina.

« Morto, nel meglio dell'età sua e del suo dipingere, troncò il

E siccome questa condizione di cose si protrasse per non breve tratto del periodo iniziale del secolo successivo, così non fu, per altrettanto tempo, conveniente, e nemmeno possibile, impegnare la sua amministrazione in spese di carattere voluttuario, o di sola eleganza artistica. Ma non appena le cose, al di fuori e al di dentro dell' Istituto, cominciano a riprendere un più tranquillo andamento, subito le cifre dei bilanci rivelano una nuova e più spiccata frequenza di erogazioni di tale specie.

« filo del viver suo, alli 25 di ottobre dell' anno 1609. Al suo corpo « fu data sepoltura nella chiesa di S. Giorgio.

« Era il Vanni di dolcissime ed umanissime maniere, ed alla no- « biltà della nascita, ebbe, in grado non ordinario, congiunta la bontà « della vita. Fu ancora una delle doti particolari dell' animo suo il « non essere invidioso dell' altrui gloria in materie toccanti all'arte: « anzi conservò sempre tanto amore verso i professori buoni, che « solamente per visitarli spese gran denari in viaggi; siccome molti « ne impiegò ancora nel far raccolta di eccellenti pitture... Fu anche « misericordioso e liberale verso i poveri... Attese all' architettura, « nella quale operò con sì buon gusto, che poche cose si fecero in « Siena, tanto in materia di edifici, quanto di macchine, nelle quali « egli non avesse mano. Ebbe molti discepoli e fra questi Rutilio « Manetti, il quale però si diede ad una maniera in tutto e per tutto « diversa da quella del Maestro. Oltre il Manetti ebbe fra i suoi al- « lievi anche i due suoi figliuoli Raffaello e Michelagnolo. Alfonso « Petrazzi e il Rustichino ».

Tutte queste notizie sono prese dal Baldinucci e dall'autore delle *Pompe Senesi;* ed il Della Valle nel riferirle, vi ha aggiunto di suo alcuni apprezzamenti, forse un po' troppo enfatici ed entusiastici, sul merito e sull' abilità dell' artista, sul conto del quale, attingendo anche agli scritti di Giulio Mancini, racconta altresì che, molti anni dopo la morte di lui, i suoi figli Michelangelo e Raffaello gli eressero un monumento nella chiesa di S. Giorgio.

E traendone la notizia dal memoriale e dalla informazione riguardanti la sua ammissione alla nobiltà senese, narra ancora che, stando all' affermazione del supplicante, Francesco Vanni « il suo asse ascendeva sopra dicisettemila ducati », e l' origine della casa Vanni discendeva da un Baroncino di Vanni da Barontoli che fu fatto cittadino di Siena nell' anno 1328.

(Della Valle Guglielmo. *Lettere Sanesi sopra le Belle Arti.* Roma. MDCCLXXXVI, Stamperia Giov. Zampoli, Tomo III, pag. da 336 a 343).

Così nel 6 luglio 1613 si incontra una spesa di « cento-
« quarantacinque scudi pagati in contanti a M.° Massentio
« legnaiolo, per la Residentia del Mag.co Mag.to ».

« E adì 16 detto L. settantotto 3, 4, pagati per li ban-
« cali di saietta verde per la residentia d. detto Mag.to ».

« E adì primo di agosto L. Secentotrentotto a M.° Fer-
« rante Coramaro e sono per valuta di n. 233 pelli et oro
« e argento serviti per la stanza dove risiede il Magi-
« strato ».

« E adì 30 detto Scudi dieci di moneta pagati a M.° Vinc.°
« Rustici pittore per oro e fattura delle armi fatte nella Re-
« sidentia di detto Mag.to (1) ».

Cosicchè, in complesso, è una somma di quasi 260 scudi spesa in un solo anno, per ornare, anche con lo sfarzo di cuoiami e stemmi dorati ed inargentati, la residenza degli amministratori di un Monte di Pietà, tutt' altro che dovizioso.

E questo sarebbe proprio uno di quei casi eccezionali la cui giustificazione può ricercarsi soltanto nel culto fervoroso per le arti belle.

Ma la erogazione che fu fatta nel seguente anno 1614, e che fu la prima che investì direttamente gli avanzi del Monte Pio, non ha bisogno di una giustificazione di tal sorta, e merita invece uno speciale ricordo per il suo scopo e per il modo col quale ebbe effetto.

---

(1) *Archivio del Monte Pio.* Libro Bilancio di lettera I a c. 56. Il pittore *Vincenzo Rustici,* che dipinse gli stemmi per la residenza del Magistrato, fu figlio di quel *Lorenzo* detto il *Rustico* che, nel 1571, dipinse per il Monte *la Pietà,* di cui si è parlato più sopra, e fu alla sua volta padre di quel Francesco, detto il *Rustichino,* che fu l'ultimo e più stimato di questa famiglia di artisti.

Il Milanesi lo qualifica pittore ragionevole; ed afferma che nacque nel 1556 e morì nel 1632. (Milanesi G. *Sulla storia dell' arte toscana cit.*, p. 62 e 208).

Di lui si ricorda soltanto l' allogazione fattagli dalla Compagnia di S. Domenico della pittura di una tavola di altare nel gennaio-febbraio del 1594.

(Borghesi e Banchi. *Nuovi documenti cit.*, p. 610).

« Aurelia, Vedova del già Alessandro Casolani pittore, « rimasta con 5 figli, dei quali due maschi, per l' età non « ancora adatti a guadagnare, e tre femmine, due delle quali « già monacate cappuccine », faceva istanza al Granduca per ottenere il pagamento di scudi trentuno, residuo di credito del già suo marito « contro la Balìa, per la pittura fatta « della Madonna del Prato a Camollia ».

Il Casolani non aveva lasciata in eredità, che la sola casa di abitazione, e la Balìa, nel 12 novembre 1613, dava su quella supplica la seguente affermazione:

« Fino dall' anno 1587, dalli SS. Deputati di Balìa, fu « allogato al M.° Alessandro Casolani, pittore senese, il ri- « facimento della Sant.ma Madonna del Prato a Camollia, e « doppo molte discussioni fu, per detta opera, convenuto di « darli centocinquanta scudi d' oro, delle elemosine che si « sarebbero raccolte da gentilhuomini eletti a questo effetto, « i quali, ancorchè usassero ogni diligenza possibile, non po- « terono mettere insieme più di centodicennove scudi.

« L' opera, come apparisce per la conventione formata fra « li Sig.ri Deputati et il detto pittore, fu giudicata che a- « scendesse a maggior somma assai delli sopradetti cento- « cinquanta scudi; ma egli, per quanto si raccoglie dalla « detta scrittura, si contentò di quella somma; et perchè il « denaro si haveva da cavare d' elemosine, e molto più per- « chè volle impiegarvi gratis una parte delle sue fatiche. « Hoggi, per esser trascorso così lungo tempo, sarebbe im- « possibile il potere, nel medesimo modo di elemosine, sodi- « sfare li trentuno scudi che si devono a questa povera vedova « restata con 3 figlie femmine (sic) e due maschi, e senz' al- « tro assegnamento al mondo che di una piccola casa; ben « si potrebbe farlo con li sopravanzi del Monte Pio, e della « Cassa della Mercanzia, et in questo modo, senza interesse « alcuno, si sodisfarebbe ad un debito di tanta compas- « sione » (1).

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. II, p. 97, 98.

Il 7 di gennaio successivo, gli Officiali di Mercanzia informavano alla loro volta, dichiarando di concorrere nel concetto che il debito fosse pagato, in parte con i denari della Mercanzia stessa depositati nel Monte pio, e per il resto con gli avanzi di esso. E siccome anche il Magistrato di questo ultimo, nel dì 15 di marzo, concordava tale proposta, così un rescritto sovrano del 7 aprile 1614 metteva fine alla vertenza, ordinando che si facesse come era stato suggerito (1).

E così fu fatto, attingendo il denaro per questa prima elargizione dagli avanzi fino allora cumulati del Monte Pio (2).

Per il mobiliare, e specialmente per la Residenza del Magistrato, si riscontra una sequela di altre spese non lievi negli anni 1618, 1619 e 1620 (3).

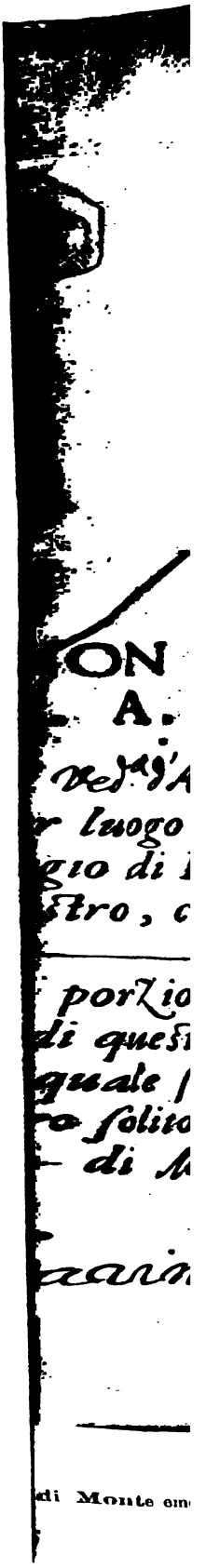
Ma anche nell' edifizio occorsero gravi dispendi per l'ampliamento dei locali reso indispensabile dalla « moltiplicazione « dei pegni che si facevano giornalmente, tantochè il luogo « dove si conservavano riusciva molto angusto. Et perchè « facilmente si sarebbe potuto rimediare, con aggiugnere al- « cune stanze che si sarebbe potuto fabbricare innanzi la « facciata e sopra la porta del Monte, la spesa delle quali « sarebbe stata intorno a milledugento ducati, come crede- « vano i periti, ai quali era stato fatto vedere il luogo e « fare il calcolo; perciò il Magistrato supplicava il Granduca « a compiacersi che si facesse tal fabrica, del denaro dei « frutti o meriti che si cavavano dalle prestanze quotidiane, « e potersi fare comodamente, anche fatte tutte le altre spese « delli Ministri et altre che avvenivano ordinariamente ».

E la domanda fu esaudita con rescritto sovrano del 12 agosto 1260, così concepito: « S. A. si contenta che la spesa

(1) *Archivio del Monte Pio.* Filo IV di S. D. a c. 271.

(2) « 1614 e adì 30 di aprile. Scudi quindici di moneta, e mezzo, « pagati a contanti, a Rede di M.° Alessandro Casolani pittore, per « la pittura fatta più tempo fà al Portone di Camollia... Sdi 15, 3, « 10 ». *(Archivio del Monte Pio.* Libro-Bilancio di lettera I a c. 61).

(3) *Archivio del Monte Pio.* Libro-Bilancio di lettera K a c. 19.



faccia, et avvertasi che la sia fatta con ogni accurata diligenza e risparmio » (1).

Altri lavori, di importanza e di spesa molto maggiori, orsero indi a poco in quelli stessi edifizi (2) per collocarvi nuova Istituzione, cioè il Monte dei Paschi che, con orismo ed intento diversi, e con capitali più copiosi del te Pio, ma sotto il governo dello stesso Magistrato, doa rivolgere più estesa e benefica l' opera sua a sollievo e disgraziate condizioni economiche della città e dello o di Siena; ma senza discostarsi dalle tradizioni di paato a favore delle arti belle che trovò più largamente e rosamente radicate nel modesto Monte di Pietà, da cui causa occasionale la sua fondazione.

Nel giorno 3 di gennaio 1624 (stile senese), il nuovo Istiiniziava le sue operazioni, e nel 6 di marzo emetteva rima patente dei suoi *Luoghi di Monte,* che dovevano tuire il titolo di credito fruttifero di sua privilegiata eione, e preordinato a formare, come una fonte perenne, capitali indispensabili all'adempimento della sua peculiare mportante funzione economica.

Questa patente, nella sua forma originaria, portava in alto gura dell' Assunta, stante sopra tre piccoli Monti, ed ai di essa lo stemma Mediceo e quello della città, raffigudalla sola balzana.

La prima emessa di tali patenti si conserva tuttora nella del Monte *(Fig. 15)* ed è uno dei suoi più curiosi lii.

Il disegno della figura dell' Assunta e delle armi fu da Antonio Gregori (3) pittore, al quale furono pa-

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. II, p. 211.

(2) *Archivio del Monte Pio.* Libro-Bilancio *cit.*, a c. 56, 57, 59, 82.

(3) Del pittore Gregori così parla l' UGURGIERI (*Pompe Senesi,* II, Titolo XXXIII, p. 387). « Antonio Gregorij, cittadino Seche pur vive in questo tempo, è pittore assai buono, come apre da alcune tavole che ha fatto, sia nel lavorare d' armi, di mi, e di grottesche in questi tempi in Toscana, e fuori di questa ie, come ci affermano molti periti di questa arte pratichi dentro

gate per tale lavoro, il 3 settembre 1625, L. 10; e L. 12 furono pagate il 23 aprile dello stesso anno a Maestro Camillo intagliatore per l' intaglio delle figure e delle armi suddetti; L. 8 ad Emilio Bonetti per la stampa di cento patenti in carta pecora; ed infine furono spese L. 6 in un sigillo grande di ferro *(Fig. 16)* per sigillare le patenti ed in un altro piccolo per marcare i libri *(Fig. 17)*. Del resto, in quel primo impianto del Monte, fu adoperata una assai lodevole parsimonia nelle spese tantochè, oltre quelle già sopra indicate, se ne trovano registrate poche altre e tutte insieme non superano L. 55, 6, 8, (1) e soltanto due anni dopo, cioè nel 23 novembre 1627, a quello stesso Maestro Antonio Gregori, furono pagate altre dodici lire per la doratura di un'altra *tavolella* che il Magistrato fece fare a M.° Francesco Arrighetti, intagliatore « per descrivervi i nomi del Magistrato e dei Ministri del Monte » pagandogliene il costo con lire diciotto.

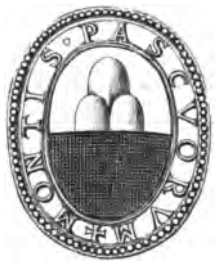


Fig. 16. — Sigillo per le patenti.



Fig. 17. — Marchio per i libri.

Questa tavoletta ha la stessa forma e dimensioni di quella fatta eseguire nel 1591, e ne differisce soltanto per l' aggiunta di uno stemma nell' estremità inferiore di essa, e per qualche tenue diversità di contorni *(Fig. 18)*.

---

e fuori d' Italia. Ha molte belle fantasie, ed è capriccioso e copioso nell' invenzioni. Nè vogliamo tralasciare di scrivere a lode di quest' huomo che, presentando la nostra città ogni anno nel giorno dell' Assunta, Avvocata nostra, un grosso cero bianco alla Chiesa Metropolitana, il Gregorii, già circa trenta anni, continuò, ci ha fatto gli ornamenti con bellissime inventioni di statue, rabeschi ed altri abbellimenti che hanno rapito gli animi di tutti i Sanesi e stranieri che gli hanno veduti ».

Il Gregori eseguì molte miniature nei libri dei Riseduti in Concistoro, comunemente conosciuti col nome di *Libri de' Leoni*. Quelle miniature, per giudizio di chi se ne intende, non mancano di un certo pregio per la vivacità del colorito e per l' invenzione degli ornati.

(1) *Archivio del Monte dei Paschi*. Delib. del Magistrato del 23 aprile e 18 agosto 1625.



Fig. 18 - Tavoletta intagliata da M.° Francesco Arrighetti nel 1627.

La sobrietà nelle spese di tale specie fu mantenuta anche in seguito, e passarono altri sei anni prima che il Magistrato si decidesse ad ordinare, nel 17 agosto 1633, a Maestro Tommaso Redi scultore [1] un candeliere di bronzo, per il quale gli furono pagate « lire cento dovutegli per valuta e fattura « di un candeliere di bronzo grande, con due cornacopi (sic), « in cima la Lupa, a piedi, in mezzo al vaso, due putti a « sedere, con suo piè, a otto facce di peso lib. 21 in tutto, « per uso del Magistrato » [2].

Questo candeliere, con altro simile, ed ornati ambedue con gli stemmi del Magistrato del Monte, scolpiti nelle faccette del piede, furono donati, circa dieci anni dopo, alla Compagnia di S. Caterina in Fontebranda, con deliberazione del 6 gennaio 1644 (stile sen.) e così motivata: « Havendo « veduto et considerato l' impedimento et occupatione che « apportano nella residenza loro i due candelieri di metallo « grandi con i braccialetti da tenervisi due candele per cia- « scun candeliere, occupando in maniera che non lasciano, « se non con molta difficoltà, scrutinare infra lor signori i « partiti, che per ordinario, in ciascuna sessione si mandano « in gran numero et havendo per tal causa fatto fare un altro « paro di candelieri d'argento [3], per valersene in detta loro « residenza quando riseggono; et havendo considerato che, « per essere quelli di metallo in quella forma, con l'imprese « del Monte e della Città, e con armi dei Signori del Magi-

---

[1] Del Redi si è trovato soltanto questo ricordo. « Redi Tom- « maso di Bart.° 1657 settembre 18. M.° Tommaso Redi, scultore, « quello che fece il nostro altare al Crocifisso, parrocchia di S. Pietro « alla Magione, fu seppellito nel convento dei PP. del Carmine ». *(Biblioteca Comunale.* Libro dei defunti della Compagnia di S. Caterina in Fontebranda dal 1632 al 1658, a c. 130).

[2] *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Tomo III, p. 181.

[3] La spesa di questi nuovi candelieri resulta dalla deliberazione seguente: « Pagate a Pasquino Livi, orefice, Lire 337 e sol. 10 per « valuta di due candelieri d' argento di peso lib. 4 den. 3 fatti fare « dalle SS. LL. per valersene nella residenza loro, quando riseggono, « secondo l' occorrenza ». *(Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Tomo III, p. 181).

« strato e Ministri del Monte, che erano nel tempo che fu-
« rono fatti, non se ne potrebbe far ritratto buono, deliberorno
« dare li medesimi per l'amore di Dio, alla Venerabile Com-
« pagnia esistente in Fontebranda sotto il titolo e devozione
« della serafica S. Caterina da Siena, da consegnarsi a chi
« sarà eletto per Priore della medesima, nella prossima festa
« quadragesima » (1).

I due candelieri quì sopra descritti, sono nell' insieme molto somiglianti fra loro, ma presentano qualche differenza in alcuni dettagli ornamentali, e sono custoditi nella sede della pia Confraternita a cui furono dalla Amministrazione del Monte regalati *(Fig. 19 e 20)*.

In quel medesimo anno 1644, nel giorno 9 di giugno, la stessa Amministrazione adottava il seguente partito:

« Essendosi dalle SS. LL. fatto fare dal Sig. Cav.re Raf-
« faello del già Sig. Cav.re Michelagnolo (2) Vanni, un quadro

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. IV, p. 9-10. Ambedue i candelabri quì sopra menzionati, sono stati esposti nella Mostra dell' Antica Arte Senese, che si è fatta in questa città nel volgente anno, e si trovano descritti ai n. 270 (162) e 278 (163) del Catalogo Generale della Mostra stessa, alle pagine 68 e 69.

(2) È manifestamente un errore del Cancelliere Notaro, il quale scambiò il fratello col padre di Raffaello, che fu invece quel Cav. Francesco Vanni, da cui fu eseguita, per incarico del Monte pio, la pittura di Giuseppe Ebreo più sopra menzionata. Il Cav. Francesco ebbe infatti quattro figli, cioè due maschi, Michelangelo e Raffaello, e due femmine, Eugenia ed Orsola. Non è il caso di occuparsi di queste ultime, e quanto ai maschi può giovare il ricordo, che ambedue furono pittori e cavalieri come il padre loro. A Michelangelo, che morì nel 1671, si dà merito di inventore della pittura sul marmo, perchè forse la applicò in più larga misura e con maggior successo, ma che non fu certamente inventata da lui. Infatti, per tacere di altri esempi, basta per convincersene, rammentare che il Camarlingo dello Spedale di S. Maria della Scala in Siena, pagava a Domenico di Cristofano di Nuccio dipentore, « a dì VJ di giugnio 1444 lib. vin-
« ticinque sol. 0 den. sei per dipegnitura di una Madonna di marmo
« in ne la chiesa d' achordo Misser Giovanni Rettore, chol detto Do-
« menico, lib XXV sol. den. VJ ». *(Archivio di Stato in Siena.* Spedale di S. Maria della Scala. Conti correnti lib. 0, f a c. 98').

E in un altro libro intitolato *Entrata e Uscita dello Spedale di*



Fig. 19 - Candeliere di bronzo fatto eseguire dal Monte dei Paschi nel biennio 1632-33.



Fig. 20 - Candeliere di bronzo fatto eseguire dal Monte dei Paschi nel biennio 1632-33.

« con figura della gloriosissima Vergine con Giesù in collo,
« e sette Serafini attorno; et essendosi di loro ordine fatto
« fare dal medesimo per ornamento la cornice intagliata con
« aggiunta di quattro Serafini appostivi nelle cantonate; due
« cartelle in mezzo, una cioè da capo e l' altra da piedi e
« due cartocci, uno cioè da una banda et uno dall'altra, nel
« mezzo; ogni cosa coperta d'oro; per tenersi detto quadro,
« sì come s'è accomodato, e posto nella prima stanza di questo
« Monte, sopra la porta della Cancelleria. Et hauto sopra ciò
« maturo discorso, sì per la spesa fatta nell'oltra-marino, nel
« telaio, cornice e gli altri ornamenti fatti in essa cornice,
« sì anco circa la stima e valore della pittura, mandarono
« farsi decreto... che si pagasse al detto Sig. Cav.re Raf-

Uopini, dal 1463 al 1497, all' anno Mcccclxxxij si legge la partita seguente: « A Pietro di Francescho, dipe(n)tore datti a dì 28 di Setebre « sol. nove, sono per dipentura di uno quadro di marmo chol nome « de la chompagnia, la quale arme si pose a chapo l' arco de le bu- « tighe de l' arte de la lana... sol. VI..1 » (libro suddetto a c. 257).

Del resto, come afferma il Milanesi, Michelangelo Vanni, fece poche cose di pittura ed un saggio, forse il solo della sua arte, di colorire il marmo, lo diede nella sepoltura che fece al padre suo nella chiesa di S. Giorgio.

Riuscì assai più di lui nella pittura *Raffaello* suo fratello, il quale rimasto orfano a tredici anni, fu condotto a Roma e per mezzo di *Guido Reni*, messo nella scuola di *Antonio Caracci*. Nella qual città dimorò parecchi anni, e vi lasciò opere lodate per disegno e per un colorire sugoso e pieno di vaghezza.

Molte ne ha anche la patria sua, tra le quali vuolsi che sia la migliore l' andata al Calvario nella chiesa di S. Giorgio predetta. (MILANESI G. *Sulla storia dell' Arte toscana citata* p. 63).

Nacque il 4 di ottobre 1587, come appare dal registro dei battezzati e morì in Siena il 29 novembre 1673 e fu sepolto nella stessa chiesa di S. Giorgio, nella tomba della famiglia ed accanto alle ossa del padre suo.

La data della sua morte resulta dal necrologio della Parrocchia di S. Pietro in Banchi, riferita testualmente dal Romagnoli nella sua biografia manoscritta degli artisti senesi. Con la scorta di queste notizie, sono però da correggersi quelle, meno esattamente riferite nel Vol. IV a p. 3, delle *Note Storiche* del Monte dei Paschi già più volte citate.

« faello Vanni, scudi quarantasei moneta e lire cinque, cioè « scudi venticinque per la spesa di mezz' oncia di oltra-ma- « rino, scudi 1 e lire cinque spese nel telaio e cornice pre- « detta, scudi quattro spesi nell' intagliatura della medesima « cornice con li detti Serafini, cartelle e cartocci, e scudi 2 « spesi nell' oro e doratura di detta cornice, serafini, cartelle « e cartocci; e si ponesse il tutto a uscita generale in conto « di spese di detto Monte » (1).

Tanto il quadro *(Fig. 21)* dipinto con fulgida vivacità di colori nei quali spicca abbondante l' azzurro, quanto la cornice sua molto sfarzosamente intagliata *(Fig. 22)* e gli angioletti che adornano i ricchi doppieri *(Fig. 23* e *Fig. 24)* dimostrano a primo tratto, e nel loro insieme, ed in ogni loro più minuto dettaglio, la diligenza somma con la quale è stata curata la loro conservazione (2).

E forse può aver contribuito a tener desta questa lodevole premura una duplice preoccupazione e cioè, per un lato la decadenza ormai manifesta della pittura in Siena, e per l' altro la invadente depressione economica e finanziaria dello Stato, che preannunziava come ineluttabile conseguenza la nefasta necessità per i Senesi, di lasciare illanguidire l'antico loro spirito di predilezione per le arti riproduttrici del bello nelle svariate e più attraenti sue forme.

Tanto è ciò vero che questo gaio dipinto, con la sua sfolgorante cornice, sta a rappresentare l' ultima manifestazione per parte degli amministratori del Monte di quello spirito estetico, ed è al tempo stesso, il punto iniziale di una sosta lunghissima nell'effusione di esso; sosta che da mezzo il secolo XVII si estende fino alla metà di quello XIX.

Oltre a ciò, altre cause eccezionali concorsero a diminuire

(1) *Archivio del Monte dei Paschi.* Deliberazioni del Magistrato ad annum.

(2) Nel 30 dicembre 1678 il Magistrato fece pagare a M.° Romolo Parrini indoratore, ducati 53, 2, 6, 8 per aver indorati gli ornamenti di quel quadro e nel 1680 gli faceva pagare altre lire 130 « per i « braccialetti e doppieri fatti per quella Immagine ». (*Archivio del Monte dei Paschi.* Delib. del Magistrato ad annum).



Fig. 21 - Madonna dipinta da Raffaello Vanni, 1644.



Fig. 22 - Cornice al quadro di Raffaello Vanni.





Fig 24 - Doppiere fatto da M.° Romolo Parrini per il quadro di Raffaello Vanni

in Siena la doviziosa serie delle opere artistiche dovute in gran parte all' azione costante e lungamente protratta di quello spirito.

Così, per un fortuito disastro avvenuto nel giorno 24 agosto 1655, furono completamente distrutti in gran numero, oggetti artistici di inestimabile valore. E il fatto è così narrato da un testimonio oculare: « Nell' anno e nel giorno sud- « detto seguì in Siena uno spaventoso incendio nella chiesa « di S. Francesco... La quale abbrugiò tutta restando solo « le mura; e restò abbrugiata anco la sagrestia con i più « ricchi arredi di panni di broccato, tutti i paramenti, parati « di seta, biancheria, con tutti i libri, scritture e SS. Reli- « quie; distrutta tutta l'argenteria di statue, candelieri, croci, « lampade ed ogni altro, come turriboli, calici, pilette, na- « vicelle che si trovavano in gran copia ».

« Inoltre, con lagrimevole spettacolo si abbrugiarono in « quella chiesa tutte le tavole di pitture che per essere bel- « lissime, era questa chiesa chiamata *la Galleria delle Pitture* « *di Italia*, che fu travaglio grandissimo a tutta la Città » (1).

Anche il Monte nella sua modesta suppellettile artistica ebbe a subire la perdita di uno dei quadri che ne facevano parte e del più costoso, se non del più bello fra essi, non però per effetto di un incendio, ma sibbene per un caso che può con tutta ragione qualificarsi di *forza maggiore.*

Sul finire del secolo XVII, sorse in mente al Granduca, e non si sa come, il desiderio di avere il quadro che il Monte pio, con la spesa di 140 scudi, aveva fatto dipingere dal Cav.re Francesco Vanni nel 1595, per raffigurare Giuseppe Ebreo che ripara alla sterilità dell' Egitto; ed il modo al quale si appigliò il Sovrano per venirne in possesso, fu quant' altro mai sbrigativo, e scevro da qualsiasi formalità cerimoniosa.

Nel giorno 9 di ottobre 1692, « essendo adunati in nu- « mero intero di otto i Signori del Magistrato dei due Monti, « in occasione della ballottazione delle partite del Monte dei

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. IV, p. 57.

« Paschi, solita farsi ogni settimana nella mattina di giovedì, « comparve avanti il Magistrato di lor Signori residenti, « l' Illmo. Sig. Leonardo d' Astudillo Carillo Auditore Ge- « nerale di questa Città per S. A. S. et espose a Lor Signori « come il Ser.^{mo} Granduca, nostro Signore, havendo hauto « notitia che in questa Cancelleria si conservi un quadro di « mano del celebre pittore Sig. Francesco Vanni di Siena, « rappresentante l' istoria di Gioseffo ebreo, vice re d'Egitto « che riparò alla sterilità del detto regno ; esistente sopra la « porta della Cancelleria dei due Monti, per di dentro, *ha « comandato che se gli trasmetta a Fiorenza e per tale effetto « si consegni prontamente* al Sig. Ferdinando Ferrini Guarda- « robba a Siena della prefata A. S. Onde lor Sig.^{rie}, sentita « la volontà della medesima A. S. ordenorno in esecuzione « dei benignissimi comandamenti della medesima, farsi con- « segna al detto Sig. Ferrini del quadro suddetto.

« E successivamente deliberorno rendersi al Padrone Se- « renissimo *humilissime gratie delli benignissimi comandi,* in « nome del medesimo ricevuti... » (1).

Il giorno successivo a quello in cui il Magistrato riceveva l' ingiunzione della consegna del quadro, essa fu effettuata e ne fu presa nota al libro delle deliberazioni.

Così quel dipinto emigrò da Siena a Firenze, dove si trova tuttavia, assai guasto però dalle ingiurie del tempo e forse dalla incuria degli uomini, e si conserva nella R. Galleria degli Uffizi, ove è così designato al n.° 58 del catalogo delle pitture: « *Vanni Francesco da Siena* n. 1565 m. 1609. *I figli di Giacobbe che si presentano la seconda volta in Egitto a Giuseppe loro fratello per comprare i grani.* D. mod. grand. Venuto alla Galleria dalla R. Guardaroba il 1822 ».

Dopo una cinquantina d' anni da quello in cui avvenne la espropriazione autoritaria qui riferita, la Dinastia Medicea si spengeva in un malinconico ed inglorioso tramonto ; e la Toscana passava al dominio della Famiglia Lorenese.

---

(1) ***Archivio del Monte Pio.*** **Delib. del Magistrato** *ad ann.*

In quali condizioni fosse rimasta la città di Siena insieme col suo territorio, all' epoca in cui avvenne tale passaggio, può rilevarsi dalla descrizione sintetica e limpidissima che ne ha lasciata nel suo celebre *Discorso Economico* l' Arcidiacono Sallustio Bandini, il quale appunto in quel tratto di tempo, lo scrisse e lo fece conoscere agli uomini del nuovo governo.

« A principiare da quelle arti che servono al piacere, alla « magnificenza e discender poi allo scarpinello, al mendico, « non si sentono che lamenti nella città. Se si riguardano « eziandio le casse fiscali, la curia, il clero e le nobili pro- « fessioni, non vi è chi possa sussistere. La nobiltà medesima « se ne vien meno, e quantunque siansi riuniti in uno solo « i patrimoni di molte famiglie, pochi sono che abbiano il « coraggio di maritarsi; e se il popolo scema, la povertà « moltiplica sempre più. Ed ogni condizion di persone mor- « mora poi dell' altra; e sentendosi mancare l' alimento ne « incolpa l' ingordigia di quella, senza riflettere che, per lo « più, si secca il ramo dell' albero, non perchè l' altro gli « tolga il sugo, ma perchè la radice non tramanda, ed è « scarsa per tutti. Questa radice è l' agricoltura la cui pro- « sperità è sempre ed indissolubilmente legata con quella di « ogni altra arte ed industria. E quando essa decade la pit- « tura, la scultura, l'architettura, come arti nobilissime che « servono piuttosto all' accrescimento che alla conservazione « del grado, prima delle altre si perdono... Perchè ogni arte « ha bisogno di spacciare i suoi lavori, e che la sua opera « sia richiesta; e se non vi è nel paese chi abbia denaro di « avanzo, vanno, come si è detto, a terra quelle arti che « servono alla magnificenza ed al piacere... » (1).

Della sincerità ed esattezza delle affermazioni di questo uomo, per bontà e per dottrina in sommo grado venerando, non sarebbe permesso di dubitare, neppure se mancassero, mentre invece abbondano, altre autorevoli testimonianze a

(1) Bandini Sallustio Antonio. *Discorso sopra la Maremma di Siena.* Tip. Sordomuti, Siena MDCCCLXXVII, p. 14, 15, 20.

piena conferma delle asserzioni sue; e quelle poche qui sopra riferite ci pare che bastino a fare intravedere chiaramente quante e quanto poderose e complesse ragioni concorrevano ad arrestare in Siena l' incremento delle arti belle durante la dominazione Medicea ed a paralizzarle anche per l' avvenire.

Scarso e fuggevole ascolto fu dato dai contemporanei ai suoi saggi ammonimenti, e quantunque alla sua salma fossero prodigate in gran copia le funebri onoranze, nondimeno la sua tomba rimase per lungo tempo negletta, e quasi abbandonata all' oblio; e solo un dipinto molto modesto che ne raffigurava le sembianze, rimase per parecchi anni l' unica testimonianza di gratitudine dei suoi concittadini, nella pubblica Biblioteca (*Fig. 25*) da lui istituita con splendida e proficua generosità.

Più tardi, troppo più tardi, ma almeno in modo degno, il Monte dei Paschi, ha pagato questo debito della pubblica riconoscenza, consacrando alla memoria di lui un monumento che ricorda decorosamente le sue insigni ed imperiture benemerenze, per quelli ammaestramenti, consigli ed esempi che furono fecondi di provvido impulso anche alle riforme del nuovo governo Lorenese.

Con esso e per esso si iniziava un periodo di rinnovamento politico ed amministrativo, la cui razionale preparazione, richiedeva ed ebbe il suo punto di partenza dall'impianto di un organismo inteso ad eliminare le ragioni del deperimento economico del paese, e capace di assicurare ai multiformi coefficienti della pubblica e privata prosperità, l'aiuto indispensabile di una pronta, facile e vigorosa cooperazione. E come avviamento a ciò fu subito provveduto a riordinare un gran numero di pubblici uffici, assegnando ad ognuno di essi una sede acconcia alla sua speciale missione, ed adattata al comodo del pubblico che doveva richiederne i servigi.

Un esperto funzionario fu dal Governo spedito appositamente a Siena, con incarico di fare ogni opportuno riscontro, e con facoltà di adottare qualunque disposizione rispondente ad uno scopo di tanta importanza. Ed è attingendo alla dif-



Fig. 25 - Ritratto dell'Arcidiacono Sallustio Bandini

fusa e minuta sua relazione che si può arrivare a conoscere quali e quanti, fra i più importanti uffici pubblici, fossero allora in assai scomoda ed indecente maniera agglomerati in quel Castellare dei Salimbeni dove, fin dall'origine, avevano trovata sede il Monte Pio ed il Monte dei Paschi, ma dove anche essi erano ormai angustiati dalla deficenza di spazio adeguato alle loro cresciute e crescenti operazioni.

Quel documento porta la data del 1744 e racconta che

in quel gruppo di edifizi che portava il nome di case dei Salimbeni, si trovavano:

« ... *L' ufficio della posta* che era situato per modo di provvisione in due stanze possedute dall'appaltatore del Lotto assai umide, affatto oscure e molto improprie; anche perchè vi si custodiva l' esercizio della Posta con quello del Lotto che si faceva su l' istesso banco ... ».

« ... Il fabbricato della Dogana e tutto il ceppo della Ruota che era sopra ed intorno di essa, resultava piuttosto angusto all' uso cui serviva ».

« ... L'archivio della Dogana più non capiva nelle stanze destinategli ed i libri, filze e scritture erano ammassati in grande confusione e senza garanzia di custodia ... ».

« ... Non meno infelice era lo stato dello Archivio della Gabella dei Contratti ... ».

« ... La Cassa della Dogana era in una piccola stanza molto umida e quasi indecente ».

« ... *La Cassa e le sessioni dell' Ufficio dei Paschi* (da non confondersi col Monte omonimo, che pur vi risiedeva insieme col Monte pio) si tenevano nella Dogana, mentre il suo Archivio e Cancelleria stavano in alcuni locali situati in Via di Banchi ... ».

« ... Lo stesso inconveniente dava molto nell'occhio per la *Cassa ed Archivio della Abbondanza* che con il *Banco del Commissario delle strade,* stavano in due stanze contigue al gran magazzino della Dogana; ma da qualche tempo, per mancanza di spazio, li superiori stavano in un luogo a fare residenza ed in altro luogo si vedevano la Cassa e lo Archivio ... E questo faceva sì che, il più delle volte, nelle assemblee si differivano le risoluzioni di affari importanti, per mancanza dei recapiti che dovevano cercarsi nell' archivio e cancelleria dei propri Uffici distanti non poco dal luogo dove seguivano le sessioni ... » (1).

A tutti questi sconci fu in diversi modi e tempi, e più o meno completamente riparato; ma sarebbe tediosa e inutile

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. V, p. 185, 186.

impresa specificarne la indicazione, mentre può interessare soltanto di conoscere quanti e quanto importanti uffici pubblici fossero allora annidati, stivati e quasi zeppati nei locali contigui e circostanti a quelli ove si trovavano già a disagio il Monte pio e quello dei Paschi.

E tutto al più può riuscire non inutile ricordare qualcuna delle vicende di quelli fra i locali stessi che, nel corso degli anni successivi, ebbero a passare nel dominio del Monte dei Paschi.

Nel 13 dicembre 1751 il nobile Marcantonio Tantucci, Proposto a Campiglia Pisana, faceva mandato di procura al Cav. Fabio Martinozzi suo nipote, perchè gli amministrasse il patrimonio che aveva in Siena; ed il mandatario, nel 2 gennaio 1752 dava in *tenuta,* ossia in pegno volontario al Monte, per sicurezza di una prestanza fatta allo stesso Tantucci « le robbe e suppelettili che si ritrovano nel palazzo « Tantucci di Siena posto in via della Dogana e posseduto « allora dal predetto Sig. Proposto »; questo essendo poi morto *decotto,* la sua eredità rimase per lungo tempo giacente, fino a che, per ordine sovrano del 30 maggio 1770, fu acquistato dal Governo per comodo della R. Dogana, e con gran dispendio fu adattato al nuovo uso. I lavori di riduzione furono iniziati nel 25 luglio 1771 sotto la direzione dell' Ing. Antinori fiorentino, e nel 22 luglio 1772 erano compiuti (1).

Dell' aspetto esterno di quegli edifizi nella epoca di cui si discorre, può fornire un concetto parziale, ma abbastanza approssimativo, una stampa edita dai tipografi senesi Pazzini e Carli, nel 1775, e nella quale si scorge, al centro l' accesso

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche* Vol. V, p. 196 e Vol. VI, p. 217, 271, 296 e 447 in nota. Il Pecci nota nel suo Diario che, fra i restauri terminati nel 1772 vi era anche « il luogo per riporvi i ca« lessi nella piazza di S. Donato, stata a questo effetto ingrandita e « fattovi la scala di comunicazione con la piazzetta interna detta il « *Fondaco dei Salimbeni* ». Ed aggiunge poi che nel 21 settembre 1774 « fu trasportata la posta delle lettere dalla piazza di Dogana al luogo destinatole ».

al Castellare che fu già dei Salimbeni, e che allora era denominato della *Dogana,* ed ai lati di esso il palazzo Tantucci quì sopra ricordato, ed il palazzo Spannocchi, detto anche esso della *Dogana* e nel quale durante l' anno 1768, fu terminato, come narra il Pecci « il risarcimento del cornicione delle teste » *(Fig. 26).*

Per quel complesso di ragioni che sono state più sopra accennate, e per altre che saranno indicate in seguito, non si trova più per lungo volgere di anni un ricordo qualsiasi che si riferisca a lavori di indole e di importanza artistica, eseguiti per alcuno dei due Monti. Ma da questo fatto non potrebbe ragionevolmente dedursi che fosse estinta nei Senesi quell'antica propensione per le arti belle, che ha lasciato tanto copioso retaggio di opere, non tutte ammirabili nè in pari grado pregevoli, ma in buon numero assai belle, ed alcune, anche per comune consenso degli intelligenti, bellissime. Quella propensione infatti sussisteva tuttora, ma illanguidita, e pur troppo anche esplicata con mezzi così deficienti, da produrre effetti diametralmente opposti all' obbiettivo estetico che solo poteva renderla utile e degna di lode.

Eccone qualche riprova:

Il Pecci narra nel suo ben noto ed interessante Diario inedito (1) che, nel mese di agosto 1741, nella chiesa di S. Martino, fu veduta ristorata « e ritornata alla primiera « perfezione la tela rappresentante il martirio di S. Barto- « lommeo, dipinta ad olio dal celebre *Guercino da Cento.*

« Il ristoratore è stato *Niccolò Franchini,* pittore se- « nese, che possiede il mirabil segreto, senza adoperar colori, « ma solamente *di stendere e dilatare i colori vecchi, e riem-* « *pire i vuoti dei colori mancanti e gli altri già estinti riac-* « *cendendoli,* e scancellare le macchie; onde per un tale così « vantaggioso possedimento, *molte tele* in Siena e fuora, ha « ridotto al loro primitivo stato e come fussero dai propri « autori nuovamente ricolorite ».

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche* Vol. V, p. 134, 135.

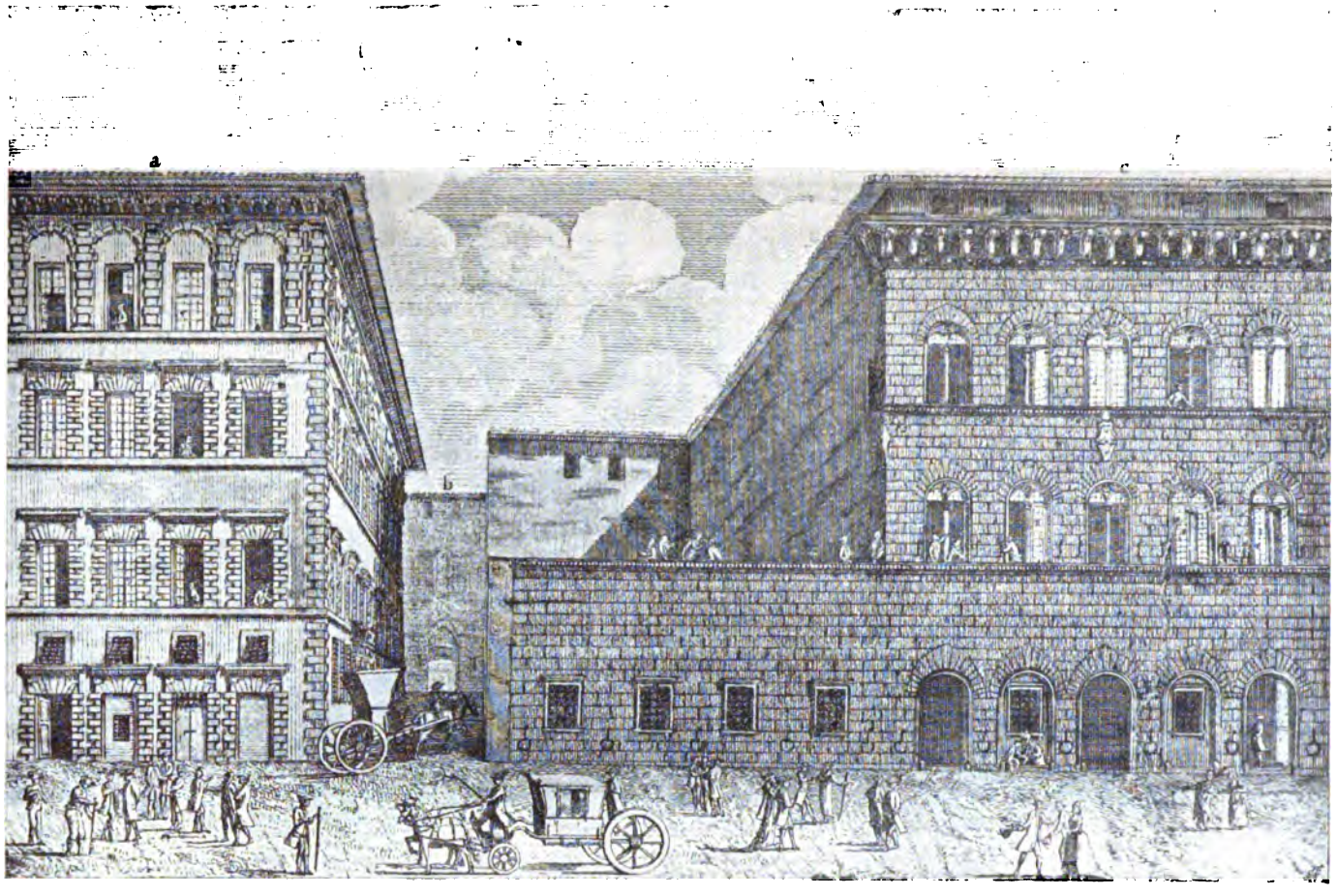


Fig 26 - Aspetto esteriore della sede del Monte dei Paschi e Monte Pio e palazzi contigui nel secolo XVIII.

I posteri però ne hanno dato un giudizio affatto opposto a quello del Pecci; giacchè, a proposito appunto di questo restauro, è stato notato che « Niccolò Franchini avvisando « di aver trovato un modo di ristorare le tele, ne fece su « questo quadro del Guercino una cattiva prova, deturpan- « dolo in un modo veramente pessimo » (1).

Nel 4 di giugno 1745 anche la Balìa fece restaurare due quadri di *Rutilio Manetti,* che si trovavano nel pubblico Palazzo e molto probabilmente con lo stesso metodo e quindi con resultato non dissimile dal precedente (2).

Lo stesso Diarista Pecci registra in questa epoca altri lavori artistici, ma quasi esclusivamente compiuti nelle chiese della Città (3).

---

(1) *Guida Artistica della Città e contorni di Siena.* Siena, Tip. Sordomuti 1883, p. 102.

(2) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.,* p. 135 in nota.

(3) Nel 1741 nota essere stata nuovamente ornata con volte, stucchi e pitture, la chiesa parrocchiale di S. Giorgio.

Nel 1743 nella libreria di S. Agostino fu ultimata la pittura delle volte lavorata dal Cav. *Apollonio Nasini,* pittore senese.

Fino al 1745 la chiesa di S. Domenico si vedeva tutta colorita a liste bianche e nere, ma in quell'anno, abolite le nere, fu resa tutta bianca.

Nel 1755 nella chiesa parrocchiale di S. Pietro a Ovile furono compiuti sei quadri tutti grandi dal Cav. *Apollonio Nasini* rappresentanti diversi fatti e martirii dell' apostolo S. Pietro.

Nel 1756, lo stesso *Nasini* dipingeva la soffitta nella sagrestia dell' oratorio di S. Gaetano nella Contrada del Nicchio, e nel 1757 nella cappella della Madonna dei Sette Dolori, nella chiesa dei Servi i due quadri laterali, dipinti a fresco, e che raffiguravano la Vergine Addolorata.

Nella chiesa parrocchiale di S. Andrea in Camollia nel 1756 il sunnominato Cav. Apollonio Nasini, che il Pecci dichiara « degno imi- « tatore delle virtuose operazioni del celebre Cav. Giuseppe Nasini « di lui padre », dipinse le due immagini della B. Aldobrandesca Sensi e B. Alberto da Chiatina. Nel 1758 sulla parete della chiesa, per mano di Giuliano Fratellesi fu dipinta a fresco l' immagine di Maria con due santi.

Lo stesso Pecci ricorda oltre questi anche altri restauri di chiese e conventi. (*Il Monte dei Paschi. Note Storiche,* Vol. cit., p. 189, 462, 463 in nota).

Ma pur lodando largamente gli artisti e qualche volta anche con entusiasmo eccedente il merito delle opere loro, non ha potuto fare a meno di segnalare, con una sentita e giusta riprovazione, alcuni atti vandalici perpetrati in Siena a tempo suo.

E fra questi può giovare il ricordarne due e cioè, primieramente la demolizione della merlatura delle mura urbane che costituiva, per la città un ornamento di singolare e non piccolo pregio, ed in secondo luogo la deturpazione puerilmente assurda, di due quadri e che è così raccontata dall' erudito cronista Senese, sotto la data luglio-agosto 1764. « Chi il crederebbe che l' ignoranza dei tempi nostri fosse « tant' oltre? Chi potrebbe mai supporre che si potesse esser « data cotanta inconsiderata adulazione? Eppure è così. « Erano stati, nella cadenza del popolo passato, fatti copiare « dalla Sala Vaticana di Roma quattro quadri esprimenti « fatti eroici di soggetti sanesi, che ivi dipinti per mano di « Raffaello da Urbino si vedevano, e fra questi, uno rap- « presentante il fatto, di quando l' Imperadore Errigo IV, « di già scomunicato, si prostrò a piedi scalzi, testa scoverta « e quasi nudo, ai piedi del glorioso Pontefice S. Gregorio VII, « per ottenere l' assoluzione dell' interdetto, conforme ricevè. « Rappresentava l' altro quadro, quando, per opera della « sempre gloriosa Repubblica di Venezia, l' Imperadore Fe- « derigo primo, chiamato il Barba-Rossa, presente il Doge di « detta Repubblica, chiese ed ottenne pace dal sommo Pon- « tefice Alessandro III. E questi quadri erano stati collocati, « e si erano veduti appesi fin' ora, nella Sala superiore del « Palazzo della Signoria; eppure è saltato in capo ad alcuni « fanatici e sconsiderati cittadini di questa infelice patria, « di abolire dette rappresentanze considerate di poco decoro « alla Maestà dell' Imperadore regnante; come se le storie « antiche e moderne ecclesiastiche e laicali, non ne parlas- « sero; e come si potesse abolire dagli scritti e dalle menti « degli uomini il seguito nei secoli decorsi! Sicchè dunque, « parte con la violenza, e parte per connivenza e ignoranza « gli è riuscito abolire dette pitture; e Arrigo IV l' hanno

« per mano del Cavaliere *Apollonio Nasini,* pittore di questa « città, fatto divenire S. Bernardino; e nell' altro quadro « l' Imperadore Federigo, S. Caterina, e il Doge di Venezia « un prelato. Era da potersi mai immaginare stravaganza « così strampalata ? » (1).

Le lagnanze e le rampogne del Pecci, per i fatti surriferiti, sono evidentemente ragionevoli, e rivelano una condizione tale di cose, in fatto di Arti belle, da non rimpiangere che l' Amministrazione del Monte dei Paschi in quell'epoca, siasi limitata per necessità, e per altre ragioni, ad ordinare soltanto che un modesto stagnaio per nome *Pavolo Agazzini* facesse un campanello di bronzo che non manca però di eleganza nella forma e negli ornamenti *(Fig. 27).*

Questo campanello costò la tenue spesa di ventiquattro lire (2) ed è alto 17 centimetri, compresa la statuetta che gli serve da manico e che ha la figura di una donna, la quale tiene col braccio destro una cornucopia, e col sinistro una face capovolta. Nella parte anteriore della squilla si vede lo stemma del Monte in rilievo, come tutti gli altri ornamenti, cioè la data 1750 e lo stemma ripetuto della Famiglia Pannocchieschi d' Elci (3).

---

(1) *Il Monte dei Paschi. Note stor.,* Vol. cit., p. 473.

(2) Nella nota delle spese minute dell' Uffizio, e delle quali teneva conto il Tavolaccino, per ordine del Provveditore del Monte, si trova registrata sotto dì 11 aprile 1750 la spesa di questo campanello. (*Archivio del Monte dei Paschi.* Filo di S. D. *ad ann.*)

(3) Provveditore del Monte era in quel tempo il Cav. Conte Cosimo D' Elci, e ciò basta a spiegare perchè nel campanello si trova lo stemma di sua famiglia; ma è da notarsi che dei due stemmi di lui, quello riportatovi più tardi, si distingue dall' altro per due corone araldiche che mancano in quello primitivo. Un altro campanello di bronzo di forma quasi perfettamente identica a questo, e sormontato dalla stessa figurina muliebre portante i medesimi attributi emblematici, è posseduto dalla Biblioteca Comunale di Siena, per conto della quale è stato esposto alla Mostra dell' Antica Arte Senese, nel cui Catalogo Generale si trova descritto a p. 45 al n. 72 (1967). Ed il Comm. Corrado Ricci ne ha riprodotta la figura a p. 49 (n. 149) del già ricordato suo splendido volume illustrativo della Mostra suddetta.



Fig. 27 - Campanello di bronzo fatto nel 1750.

D' altronde, il periodo di regno del Granduca Lorenese in Toscana, non fu che uno stadio di laboriosa preparazione alle grandi, molteplici e radicali riforme che formarono il compito glorioso e benefico del suo successore.

La tendenza fondamentale di quelle riforme, tanto durante il regno del Granduca Imperatore Francesco, quanto nel corso di quello di Pietro Leopoldo, fu prevalentemente politica ed

amministrativa, e l'incremento delle arti belle rimase in linea secondaria, e quasi in penombra. Ma però non mancano indizi che in Siena vi fosse il buon volere, ed anche il tentativo reiterato di fare qualche cosa anche a profitto di questo nobile obiettivo.

Il celebre Pompeo Neri, che fu vero uomo di stato per elevata ampiezza di utili vedute, ed animato da speciale benevolenza per la città di Siena, aveva fino dall' anno 1763, enunciato il proposito di stabilire « nella Università senese, « una scuola di disegno, giacchè l'Università era quella che « in Siena provvedeva a pagare i maestri delle scuole basse « di grammatica, d' abbaco e di scrivere per uso della gio- « ventù povera ».

Ma l'Auditore Generale del Governo di Siena aveva fatto abortire questo progetto con le seguenti considerazioni: « Le « scuole di disegno e di scultura, richieste dal Nasini e dal « Mazzuoli, non avrebbero fatto altro che gettare la meschina « Cassa dell' Università in spese di pigioni, di mobili, di « custodi e di maestri, senza profitto alcuno, essendo vano « sperare stabilimenti utili e costanti di simili arti di deco- « razione, ed in parte di lusso, che appena formano radici « nelle grandi metropoli, in una città che conta con stento « 15000 abitanti. Se quivi sorgesse qualche genio per simili « arti, sarebbe stato favorito dalla vicinanza di Roma e di « Firenze e poteva essere assistito con i sussidi Biringucci, « instituiti dal Testatore anche per questo preciso oggetto, « come si legge nel testamento del 27 luglio 1724 § 63... ».

Pochi anni dopo, cioè nel 1766 e 1767, il Neri trovava opportunità di insistere nuovamente per far riconoscere quanto sarebbe stata utile « una scuola di disegno per istruzione « degli artefici, perchè, sebbene Siena non fosse città da « poter nutrire valenti pittori e scultori, tuttavia si sapeva « bene che la scuola del disegno, influisce in tutte le arti « più meccaniche, la perfezione delle quali è desiderabile in « ogni città. Si dava ancora la combinazione che si potevano « acquistare dalla Sapienza, senza spesa, due studi copiosi « di pittura e di modellatura, che erano stati offerti in dono,

« per uso pubblico, da Apollonio Nasini, pittore, e da Giu-
« seppe Mazzuoli, modellatore, quando fossero prescelti per
« insegnare ai giovani le respettive loro professioni . . . » (1).

Essi, col solo e non pingue compenso annuo di 40 scudi per ciascuno, avrebbero assunto l' obbligo dell'insegnamento e cedute le loro raccolte di esemplari e di modelli. Ma le loro zelanti esibizioni e le discrete loro pretese, non sortirono l' effetto desiderato, quantunque il Neri le avvalorasse con tutto l' impegno, ripetendo che conveniva molto la creazione di questo nuovo stabilimento, di cui la città era mancante e da gran tempo desiderosa. « A riprova di che adduceva una
« istanza firmata da 40 artisti senesi, 20 dei quali erano
« muratori, 2 legnaioli, 5 fabbri, 3 intagliatori ed uno mar-
« mista, e tutti d' accordo chiedevano la instituzione di
« una cattedra di architettura per sempre più abilitarsi nelle
« respettive professioni, arti e mestieri ». Ed adducevano a sostegno della loro domanda, questa perentoria considerazione: « li speziali possono approfittarsi, nella cognizione
« delle erbe, avendo il professore di botanica; e noi, che
« formiamo un corpo più considerabile, non avremo chi ci
« istruisca ? ».

Ciò nonostante, neppure le suppliche di questi artefici furono esaudite.

Nè ebbe sorte migliore un nuovo tentativo fatto poco dopo e col medesimo intento dallo scultore Mazzuoli (2).

Sarebbe induzione temeraria il supporre che se il pittore

---

(1) Il Cav. Apollonio, figlio del Cav. Giuseppe Nasini, pittore, offriva di regalare alla scuola, dopo la sua morte, i 1495 disegni di vari insigni maestri, che possedeva e che valutava 300 scudi.

Giuseppe Maria, figlio di Giovanni Maria Mazzuoli, professore « nell' arte liberale della scultura, si esibiva di fare un dono gratuito « alla Sapienza di tutti i modelli delli suoi antenati, le di cui opere, « lode a Dio, in gran numero si ritrovavano in Siena, in Roma, in « Malta, in Portogallo, e in altre parti del mondo; e di altri varii « autori classici, in numero di circa 300, in creta ed in gesso e del « valore complessivo di circa 700 scudi ».

(2) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.*, Vol. IV, p. 93, 96.

Nasini e lo scultore Mazzuoli, avessero avuto agio di impiantare in Siena una scuola pubblica, ed officialmente riconosciuta, se ne sarebbe molto avvantaggiata quell'arte « tutta « di manichini in vestiari di latta e di cartone, che carat- « terizza la più che misera produzione artistica di quel « tempo » (1), e che i precetti dettati da loro avrebbero avuto potere di rinnovare e far risorgere, almeno in Siena « la pit- « tura e la scultura, che erano allora in terra, sformate e « languenti » (2). Ma può, senza irragionevolezza presumersi che, il dare soddisfazione alla discreta domanda di 40 artigiani, che esercitavano mestieri di comune utilità e che tutti sapevano leggere e scrivere, avrebbe, dal lato materiale, e più ancora da quello intellettuale, prodotto effetti sicuramente proficui, quantunque non facilmente calcolabili.

Però, con rescritto sovrano del 24 ottobre 1771, fu approvata in linea di esperimento per un triennio, la proposta dei Deputati dello Studio per « lo stabilimento di una scuola « di disegno tra le scuole basse dell' Università, senza pre- « giudizio delle tre scuole di Grammatica ». Ed il Maestro eletto per questa nuova scuola, fu il pittore senese Lorenzo Feliciati, a cui fu assegnato uno stipendio annuo di 50 scudi.

Finito il periodo di prova nel 1775 ed il numero dei frequentatori della scuola essendo cresciuto fino a 36, l' insegnante e l' insegnamento non furono più provvisori avendo ottenuto *la conferma a beneplacito* (3).

Disgraziatamente però questo Maestro Feliciati pare che non avesse una grande competenza artistica; perchè, stando all' asserzione di Giuseppe Bencivenni già Pelli, direttore della R. Galleria di Firenze « non era stato abile per di-

(1) Venturi Antonio. *Canova e l' arte dei suoi tempi.* Milano, Treves 1897, p. 507.

(2) Ranalli Ferdinando. *Storia delle Belle Arti in Italia.* Firenze, Soc. Ed. Fiorentina 1845, libro XX, p. 1259.

(3) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.,* Vol. cit., p. 97, 207 e 308.

« stinguere nei quadri le copie dagli originali ». E quel che è peggio, lo stesso Direttore soggiungeva « di non conoscere « in Siena professori capaci di instruire sul merito dei quadri » da comprarsi per la R. Galleria.

Mentre è da notarsi la coincidenza che, appunto in quell' epoca in Siena, si offrivano in vendita alcune raccolte di quadri per quantità, se non per qualità, considerevoli.

Di una di 70 quadri appartenente alla famiglia Sani, fu proposto l' acquisto al Principe per una somma in complesso di 525 scudi romani; e con motuproprio sovrano del 12 maggio 1778, fu ordinato l' acquisto di soli cinque quadri per il prezzo di 319 scudi, ed accordato alla famiglia proprietaria il permesso di alienare gli altri, anche fuori del Granducato. Stando all' elenco annesso alla domanda di estrazione, ve n' erano alcuni del Guercino, del Brescianino, del Rustichino, del Borgognone, di Andrea del Sarto, del Tiziano, di Salvator Rosa, del Tintoretto, di Guido Reni, di Rubens ed anche di Giotto, di Raffaello e di Michelangelo! Ma siccome dei cinque acquistati per la R. Galleria, tre erano del Salimbeni, uno del Vanni e uno del Ramacciotti, viene spontaneo il dubbio che gli altri fossero soltanto copie, più o meno ben riuscite, dei lavori di quei celeberrimi artisti.

Quasi contemporaneamente certa Teresa, vedova di Giuseppe Livi di Siena, rivolgevasi anch' essa al Granduca, domandando « di potere estrarre fuori di Stato 22 pezzi di « quadri, per i quali aveva pronto un acquirente forestiero, « per il prezzo di cento zecchini ». Il Direttore della R. Galleria quì sopra nominato, informando su tale domanda, dichiarava che « considerata la nota di detti quadri, pareva « che fossero pitture di molto pregio, e valutate poco, trat- « tandosi di opere di Baldassarre Peruzzi, di Francesco Vanni, « di Lodovico ed Agostino Caracci, del Borgognone, del Ca- « sana ecc. Ma avvertiva che sarebbe stato un avanzarsi « troppo a proporre, unicamente sopra la medesima nota, la « compera di essi; e d' altro lato non conosceva in Siena « nessun Professore capace di istruirlo in proposito ». E concludeva con l' osservazione che « era lontano dal credere

« che potesse convenire l' acquisto dei quadri, che fuori tro-
« vavano compratori, avendo imparato per esperienza che vi
« si esitavano dei pezzi miserabili; ma per l' altra parte
« l'assicurarsi che non escissero cose che potessero arrecare
« ornamento alla R. Galleria, quando il Principe con tanta
« magnificenza si compiaceva di arricchirla in ogni forma,
« gli sembrava una cautela giusta, tanto più che di tutto il
« buono, non era possibile prevenire l' estrazione ».

Il Luogotenente Generale che era allora preposto al governo della città, insinuava a sua volta che: « non essendovi « in Siena soggetto più a proposito, aveva commesso al « pittore Niccolò Franchini, che godeva qualche reputazione, « l' esame dei quadri offerti in vendita », ed egli ne aveva trovati alcuni meritevoli di essere acquistati. Ma il Governatore, avendo però finito col dichiarare di « non sapere, « con una certa sicurezza garantire il giudizio di detto pit- « tore Franchini, per quanto fosse reputato il più abile », così la chiesta facoltà di esportazione fu senz' altro accordata per tutti indistintamente i quadri in questione [1].

In molti luoghi d' Italia, come in Siena, era da molto tempo in voga, ed assai diffusa, la gara ambiziosa di fare accolta di oggetti artistici e specialmente di pitture; e quantunque di per sè stessa non dannosa nè inutile, tuttavia fu, da qualche intelligente straniero, giudicata fuor di proposito, quando gli parve che influisse a togliere libri alle Biblioteche [2].

Nè per altra parte potrebbe, a primo tratto, ritenersi biasimevole la correntezza con la quale il Governo permetteva allora la estrazione dallo Stato di alcuni oggetti d'arte, perchè non era inspirata da incuranza per il loro pregio, ma

---

[1] *Il Monte dei Paschi. Note Storiche,* Vol. cit., p. 441, 442.

[2] « Books are indeed the last part of the furniture that one ordinairely goes to see in an Italian library, which they generally set off with pictures, statues and others ornements, when they can afford them, after the example of the old Greeks und Romans ». (ADDISON I. *Remarks on several parts of Italy.* London, Tonson MDCCXVIII, p. 27).

dalla bramosia di trovare un'equa soluzione all'arduo e ormai vecchio problema di conciliare il rispetto al diritto di proprietà ed alla libertà di traffico, con la possibilità di assicurare al paese la conservazione di elementi così preziosi per il suo patrimonio di gloria artistica, per la educazione del gusto estetico e per l' incremento della cultura nazionale.

Tanto più che il Sovrano, riformatore intelligente e coraggioso, che allora reggeva le sorti della Toscana, non negò mai il favor suo ad alcuna applicazione intellettuale, e non trascurò nemmeno quanto poteva « far risorgere la scultura « che di fatto languiva, assai in Siena » ed ordinò con rescritto del 1.° marzo 1789, che alla prima vacanza di un alunnato, fra quelli della fondazione Biringucci, fosse senza altro assegnato al perfezionamento in quell' arte.

E ciò basta a far sicura testimonianza che questo bisogno esisteva e meritava di essere con ogni maggior premura soddisfatto, perchè Egli, avvivato com'era da uno zelo convinto ed instancabile per migliorare con ogni mezzo le condizioni morali e materiali del Granducato, cercava sempre, e con la massima cura, di conoscerne le necessità di qualunque specie, e per apprezzarne meglio la entità in rapporto al compito essenziale del Governo di provvedervi, visitava in persona le località e le Istituzioni, che dovunque e comunque gli sembravano meritevoli di più attenta considerazione e di più sollecite provvisioni.

Onde una prova di questa sua vigile premura non poteva mancare neppure al Monte dei Paschi, e la ebbe con una visita sua nel giorno 16 luglio 1773, e della quale si trova registrato il ricordo nei libri delle deliberazioni del Magistrato (1).

In quella circostanza, come era suo costume, si informò dello stato e dei bisogni dell' Amministrazione, ed in parti-

(1) Un' altra memoria di lui rimase nel suo ritratto dipinto in tela che l' amministrazione del Monte possiede, ma che ha forse il solo pregio artistico di una discreta rassomiglianza alle sembianze di quel celebre e benemerito Principe (*Fig. 28*).



Fig. 28 - Ritratto del granduca Pietro Leopoldo.

colare dei locali ove essa risiedeva, e dell'angustia dei quali il Magistrato erasi già preoccupato, ma che allora fu dimostrata convincentemente al Principe dal Provveditore, con la esposizione dello sviluppo preso dalle operazioni, e del loro complicato carattere. Il primo e più visibile effetto di questa visita può riconoscersi nella riunione ordinata nel 1777 della

Soprintendenza del Monte Pio alle attribuzioni del Provveditore, che fino allora era stato a capo soltanto del Monte dei Paschi. Un poco più tardi, e cioè nel 1783, furono spese con autorizzazione sovrana, più di cinquemila lire per ridurre ed ampliare i locali per gli uffici di ambedue le amministrazioni, che nell' anno successivo furono ancor più strettamente e saldamente riunite, quasi fino a formare dei due Monti un Monte solo.

Nel 1787, con la riforma municipale e con la soppressione generale delle troppo numerose e frazionate giurisdizioni contenziose e giudiziarie, anche quella dei due Monti rimase abrogata, ed il Consesso preposto al suo governo ebbe a mutare la qualità di Magistrato con la qualifica di Deputazione Amministratrice.

Mettendo da parte, perchè estranea allo scopo nostro, ogni considerazione sull' indole e sulla efficacia delle accennate riforme, importa però di conoscere quale era lo stato in cui si trovavano i due Istituti all' epoca nella quale le riforme stesse furono all' uno e all' altro applicate.

Il Monte Pio, dopo 220 anni di esistenza, era deperito tanto che la sua estenuata negoziazione non produceva neppure quanto era assolutamente indispensabile per supplire alle ordinarie sue spese (1), ed è perciò intuitiva la impossibilità sua di sobbarcarsi a qualsiasi dispendio straordinario per lavori di artistico e voluttuario abbellimento.

L'azienda del Monte dei Paschi stava però assai meglio, perchè potea fare assegnamento quasi sicuro sopra un profitto annuo di circa 800 scudi, al netto, non solo di ogni spesa, ma anche della somma di oltre 1240 scudi che spendeva ogni anno in elargizioni al Pubblico di Siena, allo Spedale, alle Scuole Regie, alla Sapienza, alla cura per i dementi poveri e ad altri bisognosi.

Ma gli amministratori suoi, preoccupandosi doverosamente della eventualità di perdite nella gestione, segnalavano al

(1) *Sommario cit.*, p. 47.

Governo la prudente convenienza di non allargare ulteriormente queste erogazioni, quantunque benefiche.

Il Principe riformatore non ebbe tempo per constatare gli effetti delle innovazioni già ordinate da lui, nè di occuparsi del loro perfezionamento, nei riguardi dei due Monti, perchè, come è noto, nel 1791 lasciò il Governo della Toscana, per assumere quello della sconvolta monarchia Austro-Ungarica.

Ed il figliuolo e successore suo, Ferdinando III, riluttante per indole dalle radicali riforme, e circondato da Consiglieri discordi fra loro e frastornati e sgomenti dalla terrificante prospettiva delle atrocità rivoluzionarie di Francia, si adoperò, per quanto era in poter suo, perchè la Toscana, riparandosi alla meglio con l' egida malsicura di una inerme neutralità, riuscisse, come riuscì per qualche tempo, a scansare le pericolose conseguenze di una partecipazione attiva al terribile conflitto che agitava ed insanguinava l' Europa, sul tramonto del secolo XVIII. Ma appunto per questa attitudine pavida ed indifesa, non potè sfuggire alla sorte quasi sempre riserbata ai deboli, di esser cioè la preda del più forte.

E così la mite e tranquilla Toscana, oltre a veder cacciato a forza, e senza alcuna parvenza di ragionevole pretesto, il suo mitissimo e ben accetto Sovrano, ebbe pure a sopportare l' onta ed il danno di due invasioni armate, accompagnate da una infinità di mistificazioni, di angherie, di spoliazioni e di sopraffazioni inqualificabili e indescrivibili, e delle quali la storia ha serbato l' increscioso ma non inutile ricordo.

Siena, in confronto di altre città toscane, fu tra le meno maltrattate, ma ebbe anche essa a sottomettersi ad una ingente quantità di soprusi, affronti e tributi reiterati che, oltre alla desolazione dei privati, produssero anche lo scompiglio ed il rovinoso dissesto delle più importanti, utili e benefiche Istituzioni, compreso fra esse il Monte dei Paschi, e non escluso neppure il Monte Pio, che pure era l' unica e povera cassa di soccorso dei più poveri fra i bisognosi.

E si può bene immaginare come per i Senesi, tanto fieramente gelosi delle opere d' arte della loro città, dovesse riuscire sgradevole ed allarmante lo spettacolo del transito per le loro strade di lunghi ed imponenti convogli formati da numerose coppie di bovi e di bufali che, con grande sforzo, trascinavano pesantissimi carri sui quali la violenza insolente di stranieri, che si vantavano propagatori di civiltà e di fraternità universale, rubava da Roma gli oggetti più preziosi della sua artistica gloria. Nè, come è noto, la Toscana potè esimersi da identica spoliazione (1), e Siena non fu risparmiata neppure nei documenti più antichi della sua storia (2). E quantunque più tardi quei tesori sieno stati in gran parte recuperati, non pochi fra essi, e non dei meno pregevoli, rimasero trafugati o dispersi. Tanto che anche ai giorni nostri, alcuni di quei documenti tornano di tanto in tanto al luogo ove ebbero origine, e vi tornano più di sovente per il tramite nobilissimo di quelli studi storici che hanno maggior potenza di vero e spontaneo affratellamento dei popoli civili, di quella che si suppone riposta nella efficacia delle declamazioni empiriche e delle prepotenze diplomatiche o soldatesche.

E fra le depredazioni di queste ultime specie, debbono pure comprendersi quelle non suscettibili di rivendicazione, perchè compiute di seconda mano, e con audacia fraudolenta dai gregari di ogni risma e qualità, per proprio conto individuale, e sul modello delle appropriazioni a mano armata eseguite per ordine di chi stava nei sommi gradi, e dichiarava di agire in nome della libertà rigeneratrice.

E per citarne un esempio, a contatto immediato, od almeno molto prossimo all' Istituto delle cui vicende dobbiamo esclusivamente far cenno, crediamo non inutile riferire quello che è narrato da persona degna di fede e fu reso noto con la stampa, poco dopo l' epoca in cui avvenne.

---

(1) Zobi A. *Storia civile della Toscana cit.,* Tomo III, p. 299 e 518 ed appendice allo stesso tomo p. 82 e seg.

(2) Lo stesso. *Ivi,* Tomo IV, p. 124.

Un francese per nome Collain, Ministro della Dogana in Siena, nell'anno 1808, portava via « un bellissimo quadro di « S. Matteo, opera del Senese Niccolò Tornioli, che era ap- « punto in una stanza della Dogana » (1) e che era giudicato da molti, opera di gran pregio.

Il periodo rivoluzionario fortunatamente non fu molto lungo in Toscana, e, come si sa, gli tenne dietro quello sconclusionato e nefasto regno di Etruria, a cui mise fine l' aggregamento di esso all' Impero napoleonico. Durante questo ultimo furono ordinate alcune riforme rimaste senza attuazione per la rovina dell' Impero, e per la restaurazione politica del 1815, che ricondusse in Toscana, il Granduca Ferdinando III.

Sotto l' influenza poderosa e inevitabile di tante e tanto prolungate perturbazioni, l' operosità dei due Monti ebbe a svolgersi forzatamente fiacca ed incerta e, dal 1808 al 1818, il Monte dei Paschi non potè fare qualsiasi prestanza di denaro, cioè quella fra le operazioni inerenti al suo scopo, che meglio ne concreta e ne rivela il carattere.

Poi, a poco alla volta, col ritorno della quiete, risorse pure la fiducia e con essa anche la prosperità economica, di cui può scorgersi un riflesso pallido, ma non dubbio, anche nella cifra dei modesti bilanci del Monte.

E da essi si apprende che dal 1630, l' Istituto rimase quasi stazionario fino al 1820 e soltanto da questo anno ebbe principio quel graduale suo sviluppo che, con qualche breve sosta, ha continuato e continua tuttora. E ciò è dimostrato principalmente dall' ammontare dei capitali affidatigli in deposito, e che dalla sua fondazione sino al predetto anno 1820 non avevano mai raggiunto la somma di L. 1,600,000, mentre alla chiusura dei conti dell' annata 1830, erano saliti a più di 4 milioni e 200mila lire.

---

(1) Faluschi Giovacchino. *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*. Edizione II, Siena, Mucci 1815, p. 151.

Il fatto della sottrazione è narrato anche nella *Nuova Guida della Città di Siena per gli amatori delle Belle Arti.* Siena, Mucci 1822, p. 136.

Con un capitale avventizio così esiguo e con obbiettivo disinteressato come quello imposto provvidamente al Monte, sino dalla sua origine, i suoi guadagni annuali non potevano essere molto abbondanti, e perciò tirando le somme di quelli fatti nel corso dei primi due secoli di sua esistenza, si trova una cifra non superiore a 916,000 lire, le quali si rincontrano poi aggregate alla formazione del patrimonio o riserva, per lire 486,000 e per le altre 430 mila compariscono spese quasi tutte in diverse maniere convergenti alla beneficenza ed utilità pubblica.

Le sue elargizioni ebbero principio nel 1761 e la prima di esse fu rivolta a favore della Università degli Studi.

Nel 1775 cominciarono quelle per alleggerire al Comune di Siena, il carico della spesa per la cura dei dementi poveri.

Nel 1786, a queste due specie di contribuzioni benefiche si aggiunsero le altre a favore delle Scuole Normali istituite da Pietro Leopoldo, per la educazione e la istruzione delle fanciulle del popolo.

Anche il Monte Pio in questo tratto di tempo ebbe dal Monte dei Paschi reiterati e non tenui soccorsi per continuare i prestiti ai miserabili.

Ma dopo questa lunga fase di vita stentata, e poco produttiva, lo sviluppo della pubblica e privata prosperità, garantito dalla quiete e favorito dal concorso volenteroso delle classi più intelligenti ed agiate, si rivelava col sorgere e col propagarsi di Istituzioni nuove ed intese al vantaggio morale e materiale dei meno provvisti dalla fortuna, col provvedere agli impotenti e col preparare l' educazione dei validi alla previdenza e al risparmio.

E così nacquero anche in Siena, e col concorso del Monte dei Paschi, l' Asilo per i Mendicanti e la Cassa di Risparmio, che dal Monte stesso fu fondata nell' anno 1833, e col suo appoggio potè diramare la sua azione in molti piccoli centri delle provincie Senese e Grossetana, impiantandovi apposite Casse affiliate.

Per tal guisa svolgendosi con ampiezza sempre maggiore

la sua operosità, crescevano pure i suoi annuali profitti, ma senza però vulnerare il fine supremo di dar soccorso con mutui alle più miti condizioni possibili.

Nondimeno la parsimonia nelle spese, favorendo la formazione degli avanzi annui, diè modo, anche nel decennio 1831-40, senza pregiudizio del patrimonio, a continuare il contributo per la spedalità dei dementi poveri, le assegnazioni a favore del Monte Pio, delle Scuole Normali e del Ricovero di Mendicità, e ad elargire altresì, con autorizzazione sovrana, al Collegio Tolomei, sussidi annui assai ragguardevoli (1).

Nel corso del decennio successivo 1841-50, col sovrano consentimento, nel 26 marzo 1841, a tutte le elargizioni summenzionate, mutabili per la cifra ma costanti per la loro annuale ricorrenza, ne vennero aggiunte altre per l'importo di molte migliaia di lire, a favore dell'Università degli Studi e dietro proposta della Deputazione dei Conservatori dei Monumenti d'Arte, a pro dell'Opera Metropolitana, perchè provvedesse al restauro del pavimento e della facciata di quel tempio monumentale. Per lo che in sette sovvenzioni successive, fu spesa per questi lavori una somma di L. 21840. Ed un altro pingue sussidio che ripartito in cinque quote, raggiunse la cifra di L. 15168,54 fu pagato per il restauro di un altro prezioso e grazioso monumento, cioè della cappella situata a piè della *Torre del Mangia,* sulla Piazza anticamente detta *del Campo.*

Come ha narrato l'erudito e diligente illustratore della storia del Pubblico Palazzo (2), quella cappella fu eretta, per voto fatto dai Senesi nel 1348, al tempo della grande pestilenza, e nel 1352, cioè poco tempo dopo che era stata condotta a termine la torre del Mangia, furono basati a piè di essa i fondamenti della novella chiesuola, e ne fu poi continuata, con varie vicende, la costruzione col concorso delle

(1) *Sommario cit.,* p. 146.

(2) DONATI F. *Il palazzo del Comune di Siena.* Siena, Tip. Sordomuti 1904, p. 39 e seg.

elargizioni di pietosi cittadini, ed a spese dell' Opera del Duomo, alla quale rimase l'onere del successivo mantenimento.

Quest' obbligo non fu sempre con la necessaria diligenza osservato, perchè nel 16 maggio 1740, *i Tre Deputati segreti di Balìa,* informando i loro colleghi di molti inconvenienti riscontrati in alcune pubbliche Aziende, ed in non pochi luoghi pii della Città, segnalavano il bisogno di « dar l'occhio « anche all' *Opera del Gran Tempio Metropolitano,* la quale « con molto rincrescimento del pubblico, aveva lasciato già « da gran tempo in abbandono la cappella di Piazza, senza « farvi neanche i risarcimenti più necessari, impiegando in- « vece grandi somme di denaro in nuove fabbriche, nella « villa dell' *Amorosa* per solo comodo degli Agenti » (1).

La Balìa fece gli opportuni eccitamenti al Rettore dell'Opera, perchè provvedesse ai risarcimenti indispensabili ad evitare l' evidente pericolo di danni maggiori, ma essendosi egli mostrato restìo a sodisfarne la richiesta, la Balìa stessa nel 7 gennaio 1741, inibì alla Amministrazione del Monte dei Paschi di pagare all'Opera i frutti dei Luoghi dei quali era creditrice; e con questo mezzo coercitivo, ottenne che il Rettore si piegasse pochi giorni dopo a fare eseguire i voluti restauri (2).

Ma più tardi, la stessa resistenza a provvedere alla conservazione di quell' importante edifizio, risorse più volte per parte dell' Opera del Duomo; ed un secolo dopo il fatto surriferito, cioè nell' anno 1841, riapparve urgente la necessità di provvedervi e questa volta fu l'amministrazione del Monte dei Paschi che, con i propri avanzi, ed al seguito di autorizzazione sovrana, sborsò dal 1842 al 1846, la somma già indicata di L. 15168,54 per il restauro della cappella, che oltre alle sculture (3) si estese anche alle pitture delle quali è decorata.

---

(1) *Il Monte dei Paschi. Note storiche cit.,* Vol. V, p. 89.

(2) *Ivi,* Vol. V, p. 96 in nota.

(3) Le sculture del parapetto anteriore appartenenti al sec. XIV furono rifatte nel 1846 da Enea Becheroni Senese. (DONATI F. *Op. cit.,* p. 41 in nota).

Per queste ultime il Prof. Donati, rammenta che nel 6 di marzo 1537 fu allogata a **Gio. Antonio Bazzi** detto il **Sodoma** la pittura a fresco dell' altare; ed osserva giustamente che questo bel lavoro è oggi ridotto assai male dalle intemperie e da cattivi restauri (1). E fra questi potrà forse comprendersi anco quello eseguito nel 1846 dal pittore **Domenico Monti** Senese; ma in tal caso non sarebbe da darne debito all' Amministrazione del Monte dei Paschi, la quale pagò le 40 lire dovute all' artista restauratore, al seguito di una attestazione del tecnico che dirigeva i restauri e nella quale era detto che anche questo era stato eseguito *in piena buona regola d' arte* (2).

In quell' anno, come nessuno ignora, cominciarono a manifestarsi i prodromi di quelle grandi commozioni politiche, le quali ebbero il loro svolgimento culminante nel triennio 1848-50; ma anche in questo critico periodo furono continuate le elargizioni del Monte per l'Università, per i dementi poveri, per le Scuole Normali, per il Monte Pio, per il Ricovero di Mendicità, per il Collegio Tolomei, e ve ne furono aggiunte altre di carattere esclusivamente patriottico, senza trascurare neppure il concorso alle spese per la conservazione del Duomo.

Alla protezione tutelare dei monumenti artistici, vegliava un' apposita *Deputazione Conservatrice,* nella quale il Rappresentante del Governo teneva il primo posto ed il Rappresentante della Città occupava gerarchicamente il secondo; e composta com' era di persone competenti e zelanti del pubblico decoro, facevasi iniziatrice premurosa ed autorevole di imprese coerenti al suo scopo, ed alla cui attuazione il Monte contribuiva con frequenti e copiose sovvenzioni.

Sul cadere dell' anno 1854 erano a buon punto i lavori intrapresi per preparare, nel già Convento di S. Francesco, una più comoda sede al Collegio Seminario di Siena, fino

(1) DONATI F., *Op. cit.*, p. 42.

(2) *Archivio del Monte dei Paschi.* (Filo 9 d'Ordini e Rescritti n. 153, p. 640).

allora alloggiato nel locale detto di S. Giorgio, quando furono scoperte sulle pareti di uno stanzone dell' ex-convento « alcune eccellenti e stimabilissime pitture che fino allora « erano rimaste celate, perchè ab-antico quello stanzone era « stato completamente imbiancato ».

Al seguito di questa scoperta, per poter continuare gli iniziati lavori, divenne inevitabile la necessità, o di distruggere quelle pitture o di trasportarle altrove, segando le pareti, o riportando in tela i dipinti.

Per l' uno o per l' altro di questi due provvedimenti « il « Direttore dello Istituto delle Belle Arti, Prof. Luigi Mus- « sini ed altri valenti conoscitori di tali operazioni », dichiararono indispensabile la spesa di L. 4500 toscane. Il Professor Mussini dichiarò inoltre « che riteneva ben collocati « i detti affreschi nel coro o in altre pareti della prossima « Chiesa di S. Francesco; e gentilmente si diè cura di indi- « care che per mezzo dei Sigg. Rizzoli e Succi, romani, po- « teva ottenersi il distaccamento dal muro e trasporto sulla « tela degli affreschi medesimi ».

Essi erano tre ed avevano una larghezza di M. 4,06 per ciascuno ed un' altezza media di M. 3,19. Per la loro remozione fu preferito di asportare i brani delle muraglie alle quali erano adesi, e l'Amministrazione del Monte dei Paschi concesse la somma all'uopo necessaria, cioè L. 4500 toscane, pari a L. 3780.

Il Direttore Mussini e l' Ingegnere Governativo Marchi furono incaricati dalla Deputazione Conservatrice dei Monumenti di Arte, di predisporre e sorvegliare la migliore esecuzione del trasferimento, ma al momento di mettervi mano, sorse un' altra difficoltà.

Dal Prof. Mussini fu fatto intendere « che, non già nell' altezza di M. 3,19 come si era creduto da chi aveva redatta la perizia del lavoro, ma sibbene in quella di M. 4,06, dovevano essere remosse le dette pitture, interessando di troppo la conservazione di alcuni accessori che si sarebbero perduti stando alla prima misura ».

« ... Altre persone però non vedevano la necessità di

tanti sacrifizi per la perdita di una minima parte di accessori di un solo quadro, che erano reclamati dal Sig. Mussini... ».

Ma la Deputazione Conservatrice dei Monumenti d'Arte dichiarava dal canto suo « di escludere assolutamente il concetto di mutilare quelli affreschi, e perciò non poteva che confermare quanto già aveva espresso sulla convenienza di trasportare intiero lo affresco nell'attigua Chiesa di S. Francesco; e quando ciò non si potesse, di abbassarlo nel luogo in cui si trovava, lasciando al Seminario tutta la responsabilità di quanto altrimenti si volesse fare ».

In tale frangente il Vicario Capitolare della Curia Arcivescovile di Siena, rivolgevasi all'Amministrazione del Monte dei Paschi, invocando un aumento alla somma già stanziata, per questo lavoro, e l'aumento venne concesso, nel 27 giugno 1855, con la dichiarazione che « intendevasi così che fossero « superate tutte le difficoltà circa al trasporto nella attigua « Chiesa delle pitture del Lorenzetti, nella loro integrità » (1).

Sanzionato da rescritto sovrano anche questo secondo stanziamento, il Prefetto di Siena, con lettera del 24 novembre dello stesso anno, partecipava che la Deputazione Conservatrice dei Monumenti d'Arte della Città, sentito il voto del Prof. Luigi Mussini Direttore dello Istituto delle Belle Arti e dell'Ingegnere in Capo del Compartimento, Baldassarre Marchi, incaricati di riferire sul trasporto dei noti affreschi, aveva deliberato di far conoscere a Mons. Vicario Capitolare, la *sua piena soddisfazione* per essere stato effettuato tale trasporto in modo da non aver prodotto alcun detrimento agli affreschi medesimi ».

E nel tempo stesso, per l'obbligo che aveva di curare la conservazione « dei monumenti d'arte, interessava Mons. Vi- « cario a che la conservazione di quegli affreschi, quanto « degli altri capolavori esistenti nella Chiesa di S. Francesco,

(1) *Archivio del Monte dei Paschi.* Documenti in Filza LXXXXVIII di S. D. al n. 130.

« fosse affidata con speciale incarico a chi aveva la custodia « di essa, o a chi altri meglio convenisse (1).

Il lavoro fu eseguito dai Maestri muratori Giovanni Vestri e Alessandro Parri, i quali pare si contentassero di un compenso minore, perchè la somma pagata dal Monte per quel lavoro fu di L. 3780 soltanto, cioè quella presagita nella valutazione primitiva e senza l' aumento posteriore.

Tutti e tre gli affreschi, nelle deliberazioni della Deputazione del Monte, vengono qualificati come dipinti da Ambrogio Lorenzetti, nella sala dell' antico Capitolo dei Frati (2) e rappresentano la *Crocifissione, S. Francesco dinanzi al Papa per l'approvazione della Regola,* ed *i Minori dinanzi al Sultano* (3).

Quattro anni dopo, cioè nel 19 gennaio 1859, otteneva l' approvazione sovrana, un altro sussidio di cinquanta zecchini (L. 560), come concorso alla spesa di restauro della chiesa monumentale di Santa Caterina in San Domenico (4).

Ma con l' annata 1859 incominciava per l' Italia un' era novella in cui doveva svolgersi la meravigliosa epopea della sua redenzione politica, e della sua ricostituzione ad unità nazionale; ed il Monte dei Paschi, nei limiti della modesta sua potenzialità, non mancò neppure in questa circostanza al proprio dovere; e, come nel 1848, aveva contribuito alle spese per l' armamento della Guardia Civica, così nel 1859 stanziava un contributo mensile di mille lire, per tutta la durata della guerra nazionale.

Nè questa elargizione, per quanto ragguardevole, impedì, nè diminuì gli altri sussidi per i dementi, per le Scuole Normali, per il Collegio Tolomei, per il Monte Pio, per la Mendicità, ma ve ne furono aggiunti anche altri per l' Istituto

---

(1) *Archivio del Monte dei Paschi.* Documenti in Filza 12 di Ordini e Rescritti n. 103.

(2) *Ivi,* Deliberazioni della Deputazione dell' anno 1855 a c. 104, 332, 323.

(3) Può leggersene un' accurata descrizione nella elegante *Storia della Basilica di S. Francesco in Siena.* per V. Lusini. Siena, Tip. S. Bernardino 1894, p. 333, 334.

(4) *Archivio del Monte dei Paschi.* Filo 13 di Ordini e Rescritti n. 191.

dei Sordomuti e per le Scuole serali. E nel successivo anno 1860, oltre alla continuazione del contributo alle spese per la guerra nazionale, ed oltre a tutti i sussidi concessi nell' annata precedente, ne furono stanziati anche altri a favore delle Suore di Carità e degli Asili Infantili e fu deliberata una altra cospicua sovvenzione per i restauri della Chiesa Metropolitana.

Nel 1861 l' Amministrazione del Monte dei Paschi volle iniziare il risarcimento del fabbricato ove risiedevano i suoi uffici, e cominciò dalla sommità della così detta *Rôcca dei Salimbeni,* rispondente sulla Piazza di S. Donato; ed, oltre a quella parte della facciata, fece pure restaurare e ricostruire i grandi finestroni gotici dei quali era ornata.

La direzione dei lavori fu con ottimo avvedimento affidata al valente architetto **Giulio Rossi,** che ne aveva già compiuti altri importantissimi, con approvazione piena degli intelligenti e con lode dell' universale.

Tanto che le opere rimangono di lui a fare splendida testimonianza della verità della affermazione, che « Siena ha « dato vita ad una mirabile architettura gotica che fu dav- « vero gloria nativa di popolo libero, sorriso d' arte divina. « Perchè l' arte medievale senese è passata attraverso le « eleganze del Rinascimento, ed i manierati cartocci della « decadenza, onorata, venerata dal suo popolo, ed è stata per « esso anche nei tristi giorni del servaggio, segnacolo di « gloria, culto, aspirazione, speranza » (1).

Ed il Rossi seppe davvero inspirarsi a queste gloriose tradizioni e riprodurne alcuni esemplari che sono splendida rivelazione dell' innato suo genio artistico, a cui accrebbe pregio la bontà rara dell' animo e la ancor più rara modestia dell' indole.

Il lavoro che egli eseguì per il Monte non fu di grande entità, perchè non si estese oltre la parte superiore della facciata della rôcca con le poche finestre gotiche in essa

(1) Canestrelli A. *L' architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio.* Siena, Tip. Sordomuti, 1904, p. 120.

comprese *(fig. 29)*, e costò poco più di L. 4000. Ma fu avviamento utile e modello pregevole agli altri lavori con i quali tutta la parte esterna di questo antico e grandioso edifizio fu più tardi completamente ed elegantemente restaurata (1).

Egli però non potè veder compiuta neppure la parte non grande dell' opera sua, perchè morte immatura lo spense in ancor giovane età, e quando l' arte poteva aspettarsi ben altre eccellenti prove da lui (2). Quelle però che egli condusse a fine, durante la sua breve esistenza, sono tali da portare decoro al suo nome ed alla città ove visse e lavorò. Ma purtroppo anche per lui, come per altri artisti insigni o sapienti e benefici pensatori, nati fra le sue mura, non abbondano le prove di quella doverosa e premurosa ricordanza, che onora del pari chi la dimostra e chi la riceve.

Forse per questo artista la causa del precoce ed ingiusto oblìo, è da ricercarsi nel turbine degli avvenimenti che, all' epoca della sua morte, assorbivano la pubblica attenzione, e specialmente in Siena, se ne preparavano a breve distanza alcuni di entità veramente singolare.

---

(1) I lavori cominciati nel 1861 ebbero termine nell' estate dell' anno successivo. I conti delle spese si trovano nelle filze 21 e 22 di Ordini d' uscita nell'*Archivio del Monte dei Paschi.*

(2) L' architetto *Giulio Rossi* tenne fin che visse un umile ufficio nell' Istituto Senese di Belle Arti, e nel breve corso di sua esistenza, condusse a termine egregiamente la bella facciata del palazzo Tegliacci, oggi del nobile Buonsignori, in via S. Pietro alle Scale; la ricostruzione della facciata, del cortile ed il riordinamento interno del palazzo detto *del Capitano*, già di proprietà Pecci, ricostruzione fatta eseguire con accuratissima munificenza dal benemerito Cavaliere Edoardo Grottanelli de' Santi; il restauro parziale del palazzo detto *dei Diavoli*, fuori la Porta Camollia, e la nuova facciata in stile moderno del palazzo Pozzesi in via Cavour. Morì a soli 42 anni e dai parenti e dagli amici ebbe, nel cimitero della Misericordia, l' omaggio di una memoria, modesta come la sua più che modesta ed operosissima vita, con queste laconiche ma non mendaci parole - *A Giulio f. di Luigi Rossi M. il XVIII Ott. MDCCCLXI di a. XLII. - Lodatissimo in architettura - I parenti e gli amici posero.*

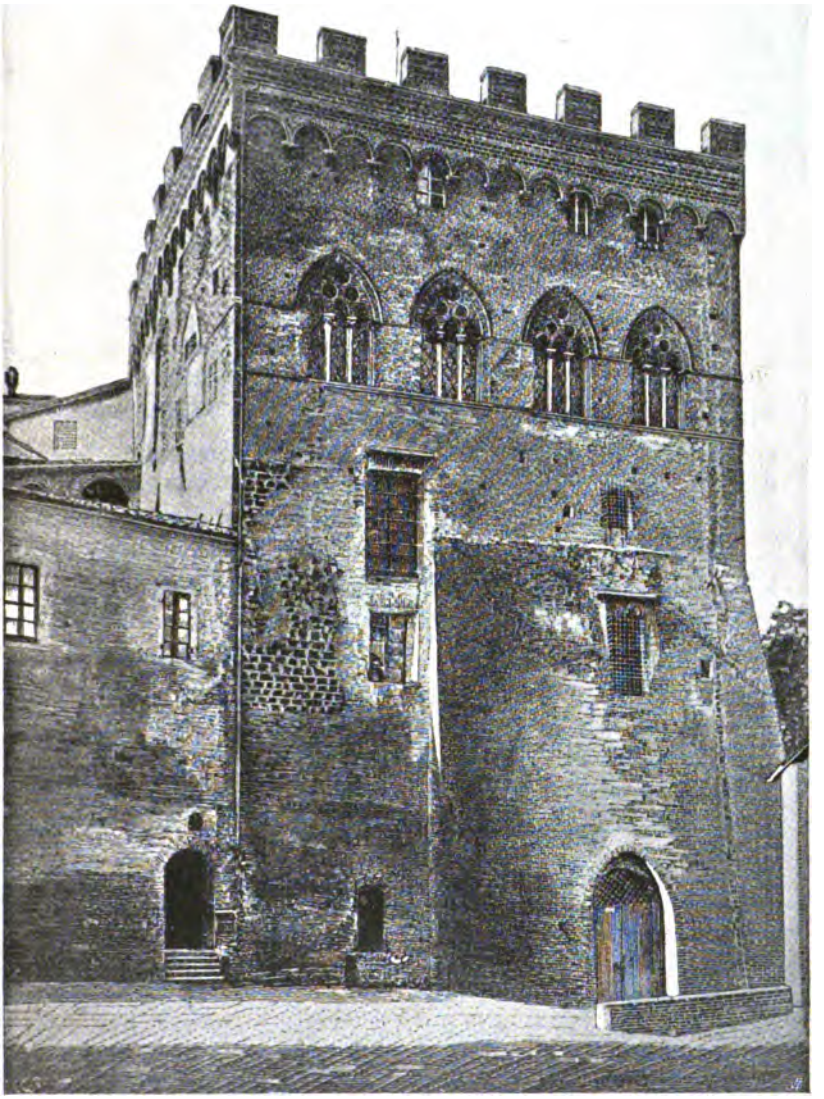


Fig. 29 - Facciata posteriore della Rocca Salimbeni - (Piazza di S. Donato).

Infatti nel 1862 si adunava in Siena il X Congresso degli Scienziati Italiani, ed alle spese di questa solennità nazionale, l' Amministrazione del Monte dei Paschi contribuì con un sussidio di 20 mila lire, e per affinità di scopo con altre 2500, all' Accademia dei Fisiocritici.

Nell' obiettivo speciale della protezione alle Arti belle fu nello stesso anno concessa una sovvenzione che merita qualche particolare ragguaglio.

Fino dal 18 settembre 1828, la città di Siena aveva ottenuto la nomina per rescritto sovrano di una *Deputazione di Conservatori dei Monumenti di Belle Arti* della Città, che forse fu la più antica della Toscana e spiegò principalmente se non esclusivamente la propria azione, nel dar consiglio sui restauri che a mano a mano si eseguivano nel Duomo (1).

Molti anni dopo, e con criterio più largo e generale, il R. Governo della Toscana, con decreto del 12 marzo 1860, creava una Commissione consultiva per gli oggetti artistici e per i monumenti storici della Toscana, ed ordinava in pari tempo che in ciascun Compartimento fosse compilato un inventario di tutti gli oggetti di tale specie, che si trovassero nelle chiese, nei conventi, e nei pubblici stabilimenti. Ma alla Deputazione Conservatrice, che già esisteva da tanti anni in Siena, e che, come si è visto, specialmente per l' opera solerte del Prof. Luigi Mussini, e senza assegni pecuniari, esercitava una assidua ed efficace vigilanza per la tutela di ogni pregevole opera d' arte, furono mantenute intatte le attribuzioni delle quali era investita.

Indi a poco il Commendatore Marco Tabarrini, Direttore Generale della pubblica istruzione in Toscana, spediva, in data 2 settembre 1861, a tutte le Autorità Governative, una circolare con la quale rendeva noto che, da qualche tempo « quell' Uffizio Centrale si era commosso per le voci corse di vendite clandestine e di trafugamenti d' oggetti di belle arti, tentati da chi più avrebbe avuto il dovere di custodirli. Per

(1) Lisini A. *Introduzione all' inventario generale degli oggetti di Arte della Provincia Senese.* Siena, Tip. Nava 1897, p. 4.

porre riparo, per quanto fosse possibile, a quell' opera di barbarie, raccomandava alla vigilanza zelante di tutte le autorità locali, non solo di opporsi con i mezzi consentiti dalle leggi a questa spoliazione del patrimonio artistico nazionale, ma anche di darne sollecita notizia al Governo ».

La Deputazione Senese, animata dal desiderio di cooperare ad uno scopo di tale importanza, si dichiarò pronta ad accingersi subito alla compilazione dell' inventario e chiese al Governo un concorso alle spese indispensabili e l' ottenne nella somma di mille lire, ma con dichiarazione che « es- « sendo gli oggetti di belle arti, patrimonio comune della « Nazione: lo zelo dei Municipi doveva in proposito contri- « buire » (1).

Il Consiglio Provinciale concesse soltanto trecento lire, ma l' Amministrazione del Monte dei Paschi, accordò prima un sussidio di mille lire nel 1862 (2), poi un altro di ugual somma nel 1865 e finalmente un ultimo di L. 500; e non è perciò temerario asserire che, senza queste elargizioni, non avrebbe potuto esser condotta a fine una così delicata ed utile impresa.

Essa fu affidata all'Ispettore dell' Accademia di Belle Arti, Sig. Francesco Brogi, assai pratico ed intelligente di pitture della vecchia Scuola senese e, col modico compenso mensile di 65 lire, ed in soli sedici mesi, egli portò a compimento il lavoro, presentando 785 cataloghi separati e corrispondenti ad altrettanti comuni, chiese, oratori ed Istituti pubblici dove conservansi pitture, sculture ed altre opere di arte antica e moderna. In quelli inventari ogni oggetto trovasi designato con molta sobrietà, ma con altrettanta diligenza, e quantunque la compilazione di essi « non sia scevra di mende, tuttavia « sarebbe riuscita di incontestabile utilità, quando si fosse « tenuta nel debito conto; poichè fino da allora, con prov- « vida cura, avevasi avuto l' intendimento di dare formale

(1) *Archivio del Monte dei Paschi.* Filo 14 di Ordini e Rescritti num. 54.

(2) *Ivi*, Delib. della Deputazione del 2 aprile 1862.

« consegna di quelli oggetti a coloro che dovevano, per uf-
« ficio, tenerli in custodia » (1).

Malauguratamente però una troppo ritardata pubblicazione di quel lavoro, ha menomati assai i vantaggi che essa era destinata a produrre, per la conservazione dei numerosi e preziosi oggetti d' arte di cui la Città e Provincia di Siena sono doviziosamente provviste e legittimamente orgogliose, come ne ha data ora luminosa riprova la Mostra d' Arte Antica, tanto felicemente ideata, organizzata e compiuta.

E di questo fatto la cui importanza non richiede di essere dimostrata, spetta indubbiamente gran parte di merito a quell' affetto antico ed intenso che i Senesi hanno avuto per le arti manifestatrici del bello e che (fatte ben s' intende le necessarie e purtroppo numerose eccezioni) li ha nondimeno in ogni tempo stimolati alla conservazione premurosa dei monumenti antichi, ed alla ricostruzione di quelli che la vetustà, le intemperie e la malignità umana avevano irrimediabilmente deformati e quasi completamente distrutti.

Fra questi ultimi è da ricordarsi la *Fonte Gaia* sulla Piazza anticamente detta *del Campo* ed oggi Vittorio Emanuele.

---

(1) Lisini A. *Introduzione al cit. Inventario* p. 6. Lo stesso Lisini aggiunge poi, e molto giustamente: « Ma questo catalogo che doveva impedire il disperdimento di molti oggetti d' arte - duole il dirlo -, non raggiunse l' intento, perchè rimase ben presto dimenticato, ed ora si può dire opera quasi che morta. La Deputazione Senese divenuta semplicemente Commissione Consultiva, senza assegnamento alcuno, con attribuzioni sempre incerte e mal definite, non potè più esercitare alcuna valida vigilanza contro le asportazioni e le sottrazioni tanto lamentate.

La Deputazione Provinciale Senese più volte richiamata sul grave inconveniente, dalla stessa Commissione Consultiva di Belle Arti, si convinse che questo catalogo, se non era più in grado di risanare il male passato, pure in qualche modo poteva giovare per l' avvenire, e nel 1885 deliberò che fosse messo alle stampe; ma, senza però comprendervi gli oggetti d' arte esistenti in Siena, perchè per le molte variazioni avvenute occorreva formarne un volume a parte ». (*Introduzione cit.*, p. 6).

Non è mestieri ricordare che quel magnifico lavoro fu ultimato nel 1419, per incarico del Comune di Siena da Iacopo della Guercia, il quale per universale riconoscimento dell' eccellenza di quell' opera, fu d' allora in poi designato ed è rimasto celebre, col nome di Iacopo *della Fonte.*

Quello splendido monumento essendo ormai ridotto « non « più di ornamento, ma di rimprovero e di vergogna alla città » due buoni e valenti Senesi, il Dott. Gaetano Milanesi e l' Ing. Gaspero Pini, fino dall'anno 1844, avevano rivolto invito ai concittadini, perchè concorressero con spontanee oblazioni al restauro della fonte. Ma per quella volta il nobile eccitamento non fu ascoltato. Nel 1857 il tentativo fu rinnuovato dagli stessi egregi uomini, ma uniti in comitato ad altri [1] e questa volta ebbero pieno successo. La fonte lavorata da Iacopo della Guercia era costata 2280 fiorini ossia L. 49880,70 e per rifarla si previde necessaria la somma di centomila lire. Per pubblica sottoscrizione furono raccolte L. 42976,42: il Municipio diede L. 7000, ed il Monte dei Paschi L. 8000, delle quali furono pagate le prime 3000 nel 1864 e le ultime mille nel 1872. L' opera fu nel 1858 allogata allo scultore Prof. Tito Sarrocchi, il quale nel dicembre del 1868 la dava compiuta, in modo da meritare un plauso che dura ancora [2].

La ricostruzione della fonte non era ancora al suo termine, e non era esaurita neppure la serie delle sovvenzioni a questa artistica intrapresa assegnate dal Monte dei Paschi,

---

[1] Insieme col Milanesi e col Pini, concorsero a formare il Comitato, il Conte Carlo-Corradino Chigi, come Presidente, ed il Cav. Alessandro Saracini come Vice-Presidente, il Prof. Luigi Mussini, il Prof. Pietro Giusti, il Conte Scipione Bichi-Borghesi, il Conte Giov. Bernardo Tolomei, il Cav. Edoardo Grottanelli, ed altri sei cittadini. (*La Fonte Gaia della Piazza di Siena.* Album fotografico con illustrazioni di L. BANCHI, C. F. CARPELLINI e A. PANTANELLI. Siena, Tip. dell' Ancora 1869).

[2] Alla migliore sistemazione della nuova Fonte contribuirono col consiglio e con l' opera, il Prof. Mussini, il Prof. Giusti e l' Ing. Pini e, come architetto, il Prof. Giuseppe Partini. La cancellata di ferro fu fatta nella officina del ben noto Cav. Pasquale Franci.

e già il suo concorso era invocato per un'altra, sotto diversi aspetti, non meno rilevante e commendevole.

L' Archivio di Stato, instituito in Siena con R. Decreto del 17 novembre 1858, ebbe il suo nucleo di formazione nell' importante Archivio Diplomatico locale, detto anche delle *Riformagioni;* e per i documenti provenienti da esso, e da altri pubblici Istituti, non chè dagli spontanei donativi dei privati, le diverse raccolte storiche che vi furono riunite, divennero ben presto tanto copiose, che fu necessario riunirle in una nuova sede, cioè al terzo piano del Palazzo già Piccolomini, cospicuo edifizio inalzato dai nipoti di Pio II, dove per quei documenti furono occupate sei ampie sale e dove fu aperto al pubblico nell' anno 1862.

La sua importanza col crescere della quantità e qualità dei documenti andò sempre aumentando, e nel 1867 ne fu fatta la solenne inaugurazione. In quella circostanza il Soprintendente Francesco Bonaini, oltre a farne rilevare il pregio inestimabile in sussidio ad ogni maniera di studi, e particolarmente a quelli storici, segnalava pure con speciale compiacenza il fatto che « la galleria d' ingresso all' Archivio « era stata recentemente dipinta a buon fresco, con squisi- « tezza di gusto e sentimento d' arte dal Prof. Giorgio Ban- « dini di Siena » (1).

In quello stesso anno 1867 dal benemerito Direttore Luciano Banchi fu pure istituita ed aperta al pubblico, una sala della Mostra, ove stanno esposti dentro vetrine i codici e gli autografi più pregevoli dell' Archivio ed i documenti che riguardano personaggi o fatti ricordati nella Divina Commedia (2).

Nel maggio 1873 fu formato anche un museo di tavolette dipinte e di quadri appartenenti agli Uffizi della Biccherna e della Gabella.

« Queste tavolette furono dapprima fodere di libri, poi

(1) BONAINI F. *Discorso per l' inaugurazione del R. Archivio di Stato in Siena.* Siena, Tip. dell' Ancora 1867.

(2) LISINI ALESSANDRO. *Il R. Archivio di Stato in Siena. Indice sommario delle Serie dei Documenti al 1.° gennaio 1900.* Siena, Tip. Lazzeri 1901.

« ricordi annuali lasciati dalle Magistrature che regolarmente « si succedevano; e formano una collezione frammentaria pur « troppo, ma sono sempre importanti, e costituiscono un fatto « che si può dire unico nella paleografia artistica ». E come ha osservato l' erudito illustratore di esse, « questi ricordi « artistici rendono a noi dopo tanti secoli un profumo di « gentilezza e dimostrano una volta di più come rigogliosa- « mente fiorisse in Siena quella vita geniale dell' intelletto, « la cui più nobile idealità è il culto del bello e la più ef- « ficace espressione del sentimento dell' arte » (1).

Il Banchi, per tutti questi provvidi miglioramenti dell' Archivio a cui era preposto, chiese ed ottenne il concorso pecuniario delle Amministrazioni Provinciale e Comunale di Siena, e del Monte dei Paschi; ma più copioso di ogni altro fu quello del Monte, che dal 1867 al 1872 concesse sei sussidi, per un ammontare complessivo di diecimila lire.

E per tal modo la sua amministrazione contribuì validamente a dare un assetto decoroso e rispondente alle giuste esigenze degli studiosi ad un Archivio importantissimo, che contiene circa 80 mila tra volumi e filze di documenti, e più di 55 mila pergamene, distribuite in 24 ampie sale del secondo e del terzo piano del palazzo Piccolomini, ed in 26 altre negli stabili annessi (2).

Una di quelle sale è stata espressamente dedicata al Monte, con pensiero inspirato da riconoscente cortesia.

Presso a poco nello stesso tratto di tempo, cioè dal 1868 al 1870 fu concessa in tre volte, una sovvenzione di L. 900 per concorrere al restauro delle pitture pregevolissime che adornano il Santuario in Fontebranda, dove fu già la casa

(1) Paoli Cesare. *Le Tavolette dipinte della Biccherna e della Gabella nell' Archivio di Stato in Siena.* Siena, Tip. dell' Ancora 1891. Il Paoli nota altresì, in omaggio al vero, che Luciano Banchi, con perseveranza mirabile ne curò la raccolta e Luigi Mussini ne fece risaltare i pregi. Onde è che nella storia della moderna cultura senese, così letteraria come artistica, i nomi del Banchi e del Mussini dovranno essere lungamente ricordati per insigni benemerenze.

(2) Lisini. *Indice cit.*

di Santa Caterina, pitture dovute al pennello di molti e noti artisti antichi e moderni.

I terremoti dell' anno 1869 avendo danneggiati i buoni dipinti da cui sono decorate le pareti della chiesa e dell'oratorio appartenenti alla Compagnia detta di San Sebastiano in Siena, l' Amministrazione del Monte accordò nel 1870 un sussidio di L. 500 per il loro restauro.

Nè la conservazione delle opere dei pittori antichi faceva trascurare la opportunità di incoraggiare le promettenti attitudini dei giovani, che davano segni non dubbi e lusinghieri di poter aumentare con i loro lavori la gloria artistica della città natìa. E con questo intento anche il Monte concorse alla pubblica sottoscrizione iniziata per commettere al pittore Amos Cassioli, il quadro bellissimo in tela, nel quale è rappresentato Provenzano Salvani nella Piazza del Campo, in atto di raccogliere elemosine per trarre l'amico suo di pena. Come partecipò altresì all'altra pubblica sottoscrizione aperta per dare un identico attestato di stima all' altro ormai celebre pittore Senese Cesare Maccari.

La progressiva larghezza di queste elargizioni, nei rapporti della loro efficienza morale e materiale, apparisce indubbiamente giustificata dall' obiettivo essenziale a cui erano dirette, di non trascurare cioè forma alcuna di quella beneficenza che aiuta ed integra con criteri eminentemente civili e caritatevoli, l' opera della previdenza, della cooperazione e del soccorso reciproco, preferendo, possibilmente, come mezzo di aiuto più di ogni altro efficace e dignitoso, lo stimolo al lavoro, e come coefficiente d' educazione estetica l' impulso alla conservazione ed all' aumento delle opere di arte raffinata.

Questa larghezza è rimasta però sempre circoscritta dai limiti della proporzione con i mezzi finanziari disponibili, seguendone l' incremento, ma senza precederlo, nè sorpassarlo, per non esporre a cimento la solidità finanziaria dell'Istituto, con atti di troppo generosa prodigalità.

E per convincersene basta osservare che nel decennio 1861-70 le elargizioni, rivolgendosi pur sempre al sollievo

dei dementi, al Monte Pio, alle Scuole Normali, al Ricovero di Mendicità, al Collegio Tolomei e all' Istituto dei Sordomuti, aiutavano pure le Scuole Popolari, gli Asili Infantili, le Associazioni di Misericordia e di Mutuo Soccorso, il Comizio Agrario, la Biblioteca Popolare, i bambini scrofolosi ed i vecchi impotenti, senza trascurare alcuno dei molti restauri ai monumenti artistici dei quali è stata fatta più sopra, particolare menzione. Cosicchè per effetto di questa maggiore ampiezza di elargizioni, esse, dal 1851 al 1860, raggiunsero la somma complessiva di L. 250896 e dal 1861 al 1870 quella molto più cospicua di L. 412991; mentre, a rincontro, le cifre dei bilanci per questi due decenni, attestano che le attività resultarono più che triplicate, ed il patrimonio aumentato anch' esso, ma soltanto del doppio, a causa appunto di quelle elargizioni, che però non indebolirono affatto la compagine economica del Monte.

Per lo sviluppo preso dalla sua amministrazione, in conseguenza di tale incremento di attività, divenne manifesto ed urgente il bisogno di ampliarne i locali, e furono all' uopo acquistati quelli del palazzo già Tantucci, i quali, come è stato già accennato, appartenevano ormai da un secolo al R. Demanio, che vi teneva l' Azienda della Dogana (1). La loro contiguità ed intersecazione all' edifizio ove aveva sede il Monte, li designava come preferibili per il necessario ampliamento di essa; e comprati ed opportunamente ridotti al nuovo uso, furono nel 1871 stabilmente occupati.

---

(1) Alle poche notizie precedentemente riferite intorno a questo palazzo, si possono aggiungere le seguenti. Esso fu fatto costruire dalla famiglia Tantucci, e per suo ordine architettato da *Bartolomeo Neroni,* pittore, più comunemente conosciuto col soprannome di *Maestro Riccio,* circa gli anni 1548 e 1549. La direzione dei lavori, per quanto si narra, fu affidata al Capo Maestro Muratore, ed allievo di Baldassarre Peruzzi, *Tommasino della Spezia,* il quale precipitando dall' alto della fabbrica, vi perdè miseramente la vita. *(Siena e il suo territorio.* Siena, Tip. Lazzeri 1862, p. 261). Cfr. FALUSCHI GIOVACCHINO. *Breve relazione delle cose notabili di Siena* p. 173 e *Nuova Guida di Siena cit.*, p. 136.

In quel medesimo anno fu pure riconosciuta la convenienza di dare un aspetto migliore all' esterno della sede primitiva dell' Istituto *(Fig. 30)* e conseguentemente fu con molta celerità e con soddisfazione generale, ricostruita con disegno dell' Architetto Prof. Giuseppe Partini e sotto la sua direzione, la facciata all' ingresso principale della antica Rocca dei Salimbeni *(Fig. 31)*.

Nella stessa circostanza le vecchie casse di quercia foderate, e quasi corazzate da grosse lamine di ferro, collegate da numerosi e lunghi chiodi, munite di complicate e solide serrature, e protette da pesantissimi coperchi furono sostituite da forzieri di moderna e perfezionata costruzione; e quei ripostigli che ormai da tre secoli avevano servito alla custodia dei denari delle due Amministrazioni del Monte, passarono d'allora in poi, ed insieme con le loro chiavi ingegnose ed eleganti, a far parte delle reliquie testimoniali della lunga esistenza dell' Istituto *(Fig. 32)*.

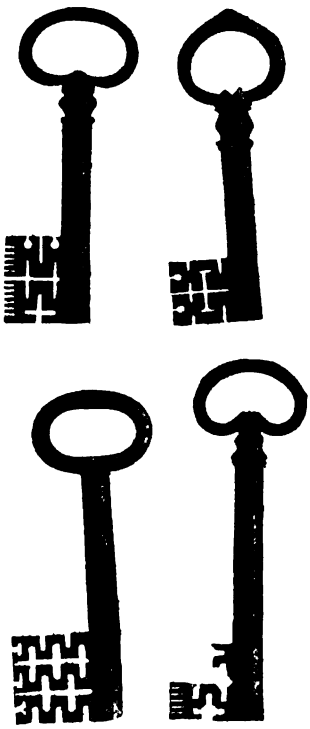


Fig. 32. — Chiavi delle antiche casse forti *(Cassoni)*.

Tutti questi lavori richiesero in complesso una somma di circa 30000 lire e gli stabili del Monte presero un aspetto migliore *(Fig. 33)*.

Compiuto il primo quinquennio di esercizio dell' Esattoria Comunale e della Ricevitoria Provinciale delle Imposte, il Provveditore del Monte, **Conte Niccolò Piccolomini**, con rapporto in data 25 luglio 1877, richiamava la Deputazione all' adempimento dell' obbligo spontaneamente preso dall' Istituto, nel caricarsi di quei servizi, di erogare cioè gli utili che ne fossero derivati in un' opera di pubblico vantaggio per la città di Siena. E per l' esecuzione di tale impegno dichiarava di

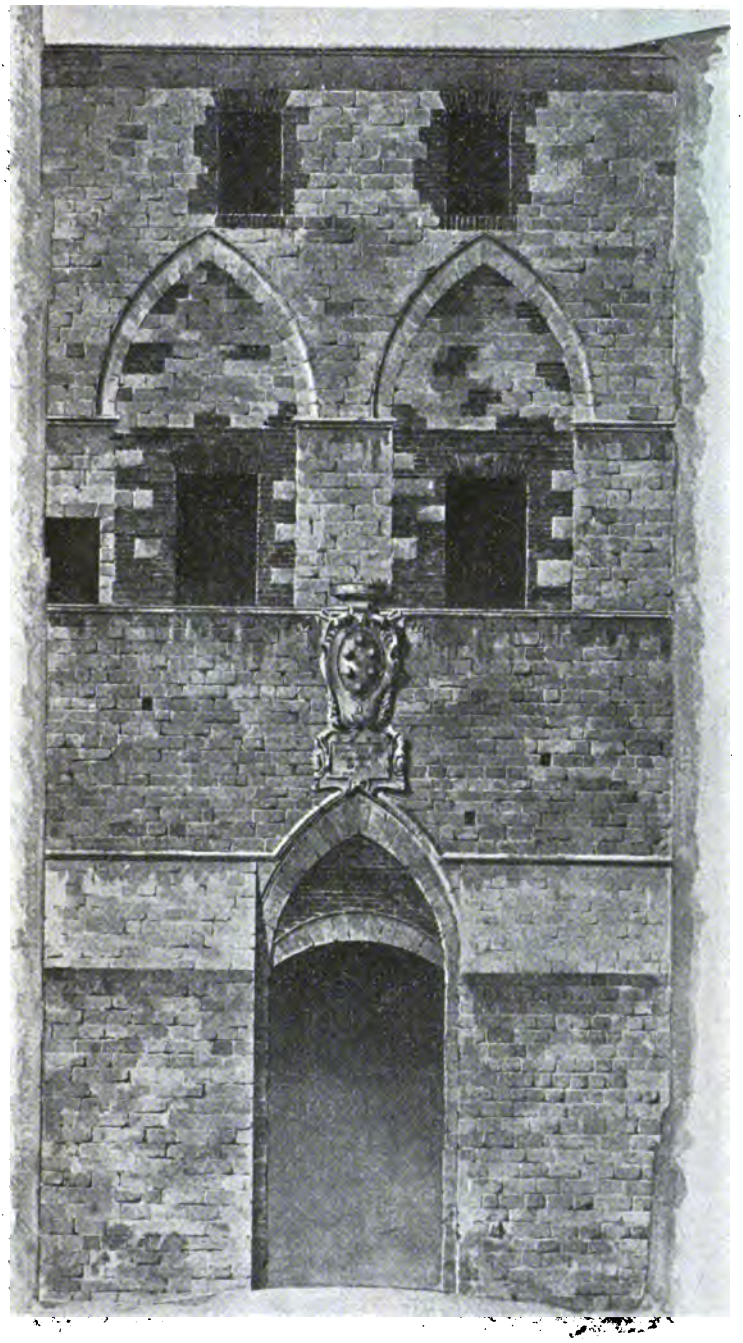


Fig. 30 - Ingresso al Castellare dei Salimbeni prima del 1871.

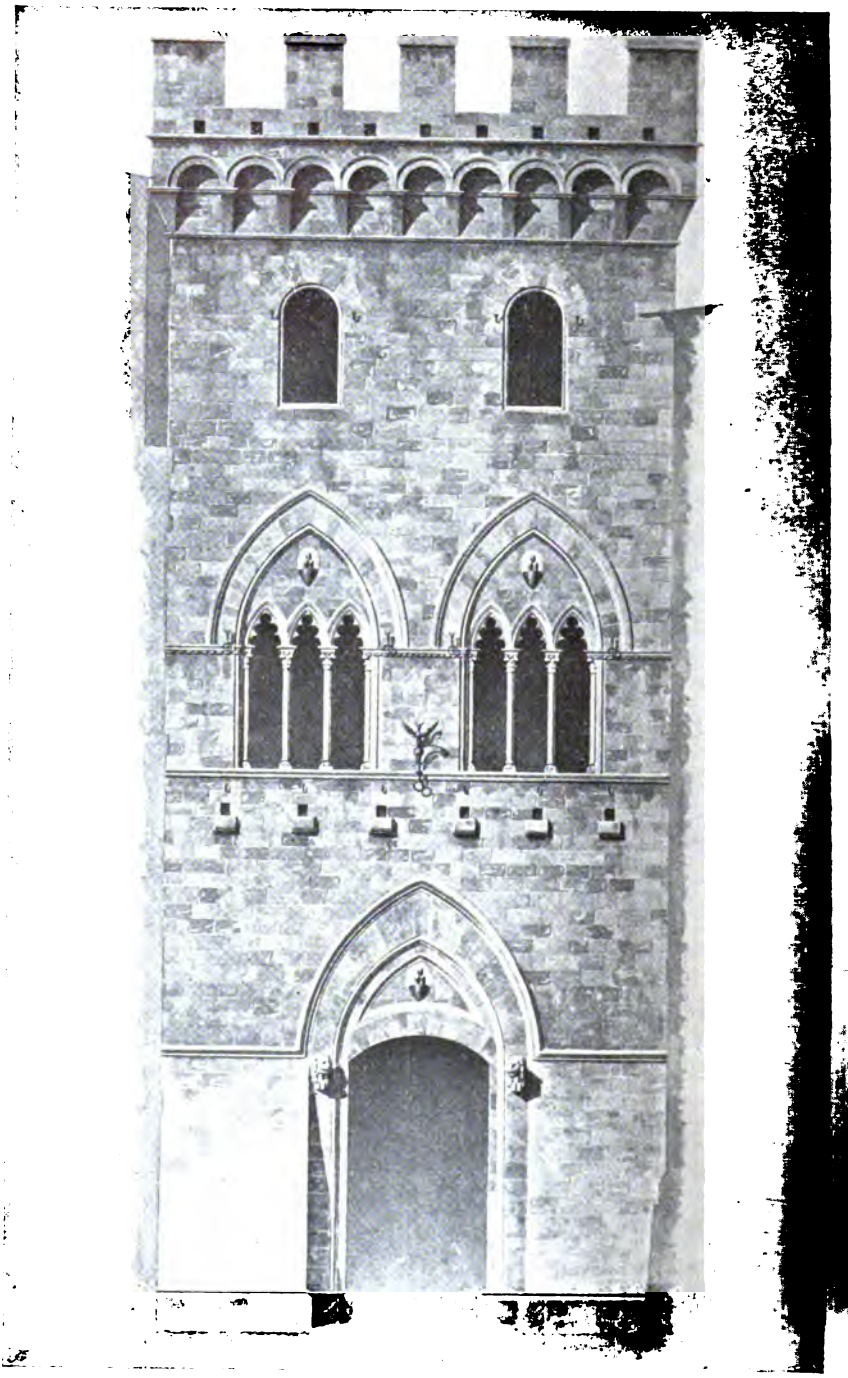


Fig. 31 - Ingresso al Castellare dei Salimbeni dopo il 1871.



Fig. 33 - Palazzo già Tantucci divenuto sede degli uffizi del Monte.

avere studiato un progetto, nel quale il Monte, pur figurando come protagonista per la spesa, lo fosse anche pel merito della iniziativa e della esecuzione; e tutto ciò conciliasse con la possibilità di partecipare ai vantaggi, che dalla sua attuazione potevano derivare. Tutti questi estremi apparivano combinati nella esecuzione di un grandioso progetto di lavori. Esso consisteva nella edificazione di una nuova piazza da chiamarsi col nome dei Salimbeni e che nella sua realizzazione, sarebbe apparsa chiusa da tre lati da altrettanti palazzi di stile architettonico diverso, e corrispondente alle diverse epoche della respettiva costruzione, cioè di quelli già appartenenti alle illustri famiglie dei Salimbeni, degli Spannocchi e dei Tantucci. L' ultimo di tali palazzi era stato già da poco tempo acquistato a spese e per uso del Monte; il primo, cioè quello che era stato il Castellare dei Salimbeni, apparteneva anch' esso al Monte per la massima parte, ma per il resto, essendo proprietà demaniale, doveva essere riscattato mercè il cambio di un altro edifizio da costruirsi appositamente, per trasferirvi i magazzini e gli Uffici delle Privative a cui erano destinati i locali che intersecavano la proprietà del Monte. Il terzo, cioè il Palazzo Spannocchi di proprietà privata, doveva essere acquistato per contanti *(Fig. 34)*.

Le previsioni di spesa per l'attuazione di questo progetto, disegnato e valutato dall' **architetto Partini,** erano state con somma cura sindacate dal Provveditore Piccolomini, il quale, nel sottoporle al voto della Deputazione, dichiarava e dimostrava che, mentre l'acquisto del palazzo Spannocchi costituiva un rinvestimento produttivo, la spesa totale di più che 300000 lire prevista come necessaria per lo acquisto medesimo e per i progettati lavori, non avrebbe compromesso menomamente il patrimonio del Monte, e neppure la quota eventuale delle annue sue elargizioni. Mentre dalla effettuazione del progetto sarebbero indubbiamente derivati i notevoli vantaggi di un aumento al decoro edilizio della città, di un incremento necessario ai locali per gli uffizi dell' Istituto, e finalmente di dare una proficua occupazione per tempo non breve a molti lavoratori.

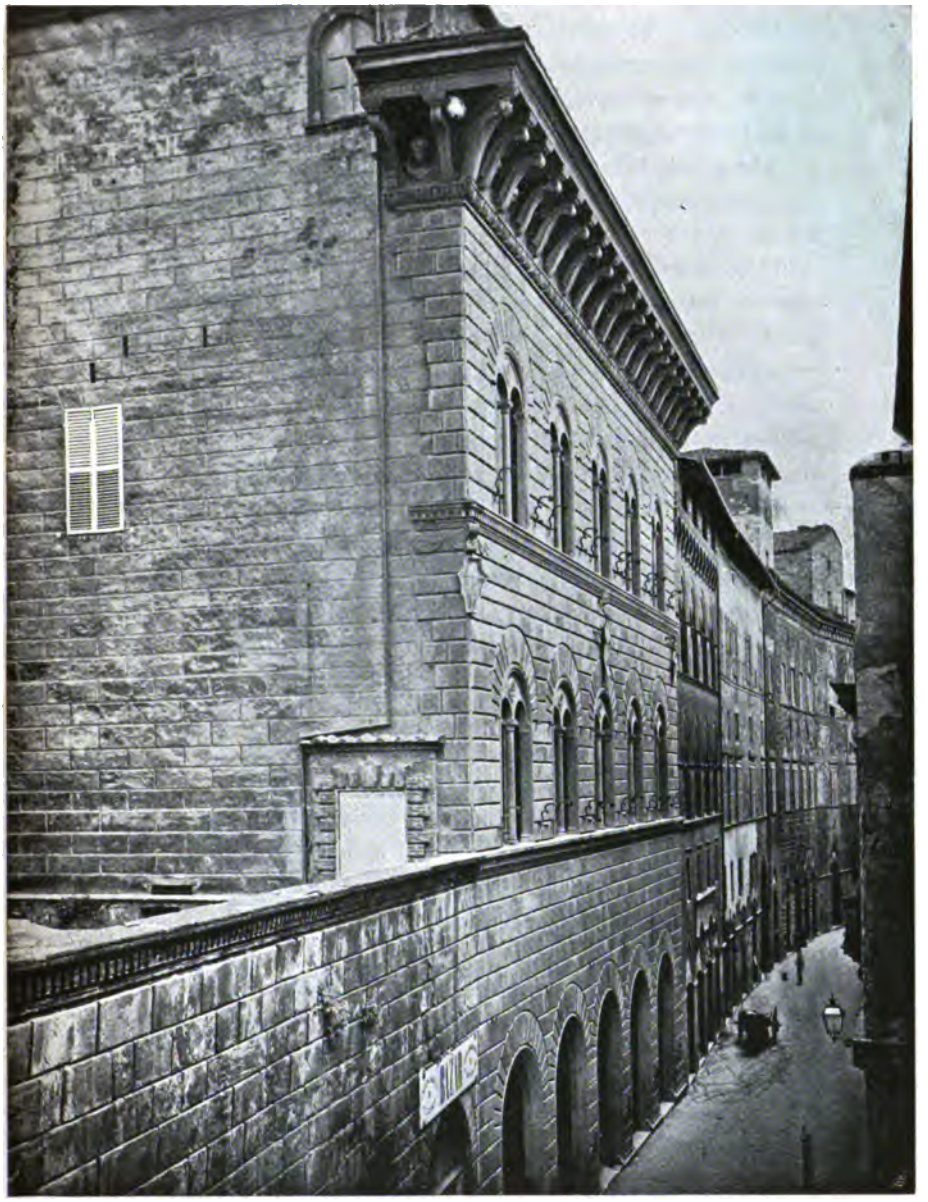


Fig. 34. - Palazzo Spannocchi prima del restauro

Convinta da questi argomenti, la Deputazione, nella seduta del 31 luglio 1877, approvò con voti unanimi l'intiero disegno, che ottenne poco dopo anche la sanzione plaudente della Rappresentanza Municipale (1).

Avvenuta tale approvazione fu subito concluso l'acquisto del palazzo Spannocchi « ammirabile fra i monumenti della Rinascenza che adornano la città nostra » (2).

Il ricordo più antico che si abbia di questo edifizio, consiste in una informazione che gli Officiali dell'Ornato davano nel 15 maggio 1471 alla Signoria di Siena, per indurla a consentire che fosse permesso ad Ambrogio di Nanni Spannocchi di comprare da certe donne il resto di due botteghe nella strada di Camollia, presso l' arco de' Rossi, sopra le quali lo Spannocchi *era disposto a fare una bella casa.*

Egli fu banchiere ricchissimo e tesoriere dei pontefici Pio II e Sisto IV e fece dar principio alla costruzione di questo palazzo il 15 marzo 1472, e nel breve tratto di meno che due anni lo ebbe terminato. Il nuovo edifizio comparve tanto bello ai Senesi, che tosto sorse in qualcuno il desiderio vivissimo di imitarne la forma; ed in un ricordo dei quattro Provveditori di Biccherna, del 24 gennaio 1474, alla Signoria, si fa menzione di una domanda dei Monaci di San Galgano, per poter costruire presso la chiesa del Refugio, un palazzo che voleva « farsi con bellissimo lavoro, a pietre lavorate, « quasi in quella forma che era il palazzo et casamento di « Ambrogio Spannocchi dal canto di fuore ».

E la sua bellezza destò ammirazione, non soltanto nei Senesi, ma anche in quanti intelligenti lo videro, tantochè in una lettera del Cardinale di Pavia a quello di Mantova, del 17 agosto 1476, era assomigliato ad una reggia per la magnificenza architettonica e per gli ornamenti interni.

---

(1) *Il Monte dei Paschi. Sommario cit.*, p. 249, 250.

(2) Le notizie qui riferite sono state raccolte con l' abituale sua diligenza dal dotto bibliotecario della Comunale di Siena. (DONATI Prof. FORTUNATO. *Ricordo dell' inaugurazione del Monumento all' Arcidiacono Sallustio Bandini.* Siena, Tip. dell' Ancora MDCCCLXXX, p. 33 e seg.).

Non conoscendosi con sicurezza l' architetto che disegnò e diresse l' esecuzione di questo edifizio, sono state fatte in passato diverse ipotesi, e varie deduzioni, alle quali ha messo fine il Lisini in modo concludente, « restituendo al valentissimo architetto fiorentino Giuliano da Maiano, il merito della costruzione di questo elegante palazzo (1), ed aggiungendo che,

(1) « I compilatori delle vecchie Guide di Siena - così racconta il Lisini - attribuirono il disegno dell' edifizio a Francesco di Giorgio Martini, il più celebre fra gli architetti senesi vissuti negli anni in cui avvenne quella costruzione. Ma il P. Everardo Micheli, autore di una buona guida artistica pubblicata nel 1862, per un ricordo trovato in una lettera scritta nel 1475, da un Pietro Bambagini ad un Benedetto Dei di Firenze, nella quale si diceva che il progetto era stato eseguito da un architetto fiorentino, suppone che ne fosse stato autore, o Bernardino Rossellino o Simone detto il Cronaca, ambedue celebri architetti di Firenze. Ed i compilatori di Guide posteriori, fondandosi sulla sola supposizione del P. Micheli, si sono fermati senz' altro sul nome del Rossellino. Ma nell' importante archivio che conservasi nel castello di Modanella, di proprietà della famiglia Spannocchi, si trova un documento in cui è registrata la notizia seguente, tratta da una cronaca posseduta un tempo dalla famiglia Buoninsegni, di cui oggi si ignora il possessore e se neanche più esista. In essa è scritto:

« A dì 15 di marzo 1472 principiò Ambrogio di Nanni Spannocchi un nobile et bello palazzo di pietra bozata, concia i nela strada sopra l'archo de' Rossi a lato al palazzo de' Salimbeni, ov'è una logia che oggi è del Comune di Siena, dove sempre sta e chiamasi Monte di Pietà. Alogollo a fare a un Maestro Fiorentino detto Immaiano; e fè cavare longho la strada i fondamenti sotterra circha dieci braccia et di poi l' empì di calcina in modo che correva pel fondamento come un fiume; e di poi quando fu pieno fino al pari della terra ve la lassò posare circha otto dì. Dipoi cominciò a murare la cornice al pari della strada e di mano in mano vi murò sopra detti fondamenti. Aveva dei muratori con muraiola più di venticinque. E le volte gittò in piano del palazzo e fè l' imposte a tragitto come i fondamenti a sala e a calcina albazzana et il Capo-Maestro si chiamò *Giuliano del Maiano* da Fiorenza, e tutti li altri Maestri e Manuali erano fiorentini in modo che molti populani ne bollivano. Sollecitò detto lavoro in modo che, la prima domenica di maggio che seguì, aveva volti tutti li archi de la tratta di detto palazzo, che fu, in dì di S. Caterina da Siena e per S. Bernardino aveva posti sopra li archi tre filaia di pietre ». (LISINI A. *Miscellanea Storica Senese.* Anno 1895, Vol. III, p. 59).

dopo ciò, nasce spontanea la convinzione che anche l'altro costruito un anno dopo nella via di Romana dall' Abate di San Galgano e che ha molta somiglianza con quello Spannocchi, sia stato innalzato con i disegni dello stesso architetto... ».

« A questo Palazzo Spannocchi, monumento insigne della nuova arte italiana, si connettono memorie singolari degli ultimi tempi della libertà senese, essendochè in esso prendesse alloggio il generale Piero Strozzi, quando nel gennaio del 1553 veniva per pochi giorni a Siena a prendere in nome del Re di Francia il comando delle armi senesi, nella guerra non meno gloriosa che infelice, la quale si chiuse con la caduta della Repubblica » (1).

« Ai pregi ammirabili di architettura che rendono questo edifizio fra i più gentili della città, si aggiungevano un tempo quelli ancora della pittura. Se deve credersi al Vasari, Domenico del Ghirlandaio (ma forse piuttosto il fratel suo David) vi dipinse in una camera molte storie di figure piccole a tempera, che un' antica Guida di Siena attribuisce invece a Sandro Botticelli, e circa la metà del secolo XVI vi lavorò ancora Bartolomeo Neroni detto il Riccio, ma delle opere di questo Maestro nulla rimane ».

« Per molti anni si conservarono in questo palazzo i cartoni del Beccafumi, per lo spazzo del Duomo, che oggi si trovano nella galleria dell' Istituto di Belle Arti, cui furono donati, insieme ad una pregevole collezione di Scuola Tedesca, circa il 1832, dai Fratelli Barone Leopoldo e Federigo, e dal loro cugino Cav. Pompeo Spannocchi » (2).

---

(1) DONATI F. *Opusc. cit.*, p. 36. Prima dello Strozzi, avevano dimorato in questo palazzo anche altri cospicui personaggi e fra essi « il 16 maggio 1487 scavalcò a palazzo Spannocchi il Duca di Ferrara scortato da trecento cavalieri, molti dei quali erano gran signori pomposamente vestiti ». (PICCOLOMINI PAOLO. *Dalla vita e dalla poesia curiale di Siena nel Rinascimento.* Siena, Tip. Lazzeri 1904, p. 14).

(2) DONATI F. *Opusc. cit.*, p. 35. Riguardo ai cartoni del Beccafumi, il Prof. Donati riferisce questi particolari, togliendoli dal Diario del Gigli. (II, p. 297). « Questi Signori Spannocchi conservano nelle case loro i cartoni del meraviglioso pavimento della Metropolitana,

Quando questo palazzo passò in proprietà del Monte dei Paschi, vi rimanevano, come vi sono tuttora, due caminetti squisitamente lavorati in pietra serena *(Fig. 35 e 36)*, di cui non si conosce l' autore, ma che da persone competenti si vorrebbero attribuire al **Marrina** od almeno a qualche scalpello della sua scuola (1).

---

disegnati di mano di *Mecarino Beccafumi* e guardati con tal gelosia che, essendo stati offerti, anni sono, a Pandolfo Spannocchi cinque migliaia di scudi da alcuni pittori inglesi venuti in Italia a comprare pel re loro, quadri di famosi artefici, generosamente li ricusò, onde e la famiglia e la patria è con esso lui in debito di gratitudine per non aver perduto sì raro e sì pregiato tesoro ».

(1) *Lorenzo di Mariano di Domenico di Nanni orafo, detto Marrina,* d'onde i suoi discendenti ebbero il cognome di *Marrini,* nacque in Siena agli 2 agosto del 1476. Ebbe i primi rudimenti del disegno dal padre suo, ed applicò alla scultura nella bottega dell' Opera del Duomo sotto il Capo-Maestro Antonio Federighi, e Giovanni di Maestro Stefano, succedendo, ma per qualche anno soltanto, a questo ultimo. Il Mancini nel citato ragguaglio ms. delle cose di Siena, lo loda per la delicatezza delle foglie, per la gentilezza dei putti, pel vago dei candelabri e delle grottesche, pregi che ben si riscontrano nell' esterno ornamento della Libreria del Duomo e negli altri suoi lavori in Siena ; come le figure a graffito nel pavimento della cappella Piccolomini in San Francesco, allogatagli nel 1504; nel gentilissimo e stupendo altare maggiore della chiesa di Fontegiusta cominciato intorno al 1512 e finito nel 1517; e nell'altare dei Marsili in San Martino commessogli nel 1522. Lavorò anche negli ornamenti del palazzo di Giacomo e Andrea Piccolomini. Lavorò di sua mano anche gli ornamenti di un altro altare per i Marsili in San Francesco dove, oltre al pavimento a graffito, scolpì pure l'altare nella cappella Piccolomini. Intagliò finalmente il bellissimo seggio di marmo che è nel fianco sinistro della Loggia della Mercanzia, dove fece conoscere che sapeva trattare la scultura anche in cose maggiori. Dilettossi di lavorare anche in terra cotta invetriata ; e di questa materia fece per la chiesa delle Monache del Paradiso, una Nostra Donna, grande quanto il vivo, con un angelo ; e una mezza Santa Caterina, che fu già sulla porta che introduceva nel convento suddetto, e oggi è nella chiesa della Contrada del Drago. Nel 28 gennaio 1507 sposò Elisabetta di Ser Iacopo Bertini. Ebbe figli che fecero l'arte dell'orafo. Morì nel 1534. (MILANESI G. *Sulla storia dell' arte cit.*, p. 38, 39, 159, 160. LO STESSO. *Documenti cit.*, Tomo III. p. 77 in nota e BANCHI e BORGHESI. *Nuovi documenti cit.*, p. 411 e 424).

I lavori per l'esecuzione del progetto dell'architetto Partini, furono incominciati nello stesso anno in cui il progetto fu approvato, cioè nel 1877, e furono continuati senza interruzione fino al 1882, col quale ebbero il loro compimento.



Fig. 35 - Caminetto attribuito al *Marrina*.

Per il palazzo già Spannocchi, nella parte esterna, essi consisterono nella demolizione dell' ampia terrazza che lo fiancheggiava dalla parte contigua del già Castellare dei Salimbeni; e la parete rimasta così intieramente libera, fu rivestita con una facciata in armonia completa con la bellissima architettura di quella disegnata e costruita da Giuliano da

Maiano (*Fig. 37*); con questo di più che, al punto ove la nuova facciata doveva ricongiungersi a quella, pur nuova ma diversa del Castellare dei Salimbeni, l' architetto Partini, con ottimo



Fig. 36 - Caminetto attribuito al *Marrina*.

accorgimento, immaginava ed edificava una loggetta rientrante, a doppio ordine, e che, con molta eleganza, riuniva i diversi stili architettonici delle due facciate, lasciando liberi e bene sviluppati i profili caratteristici di entrambi.



Fig. 37 - Nuova facciata laterale del palazzo Spannocchi.

Per il palazzo o Castellare dei Salimbeni fu continuato lo stile archiacuto applicato per la nuova facciata costruita dallo stesso architetto Partini, nell'anno 1871, all' ingresso del Castellare; e così tutta la parete che fronteggia la nuova Piazza riuscì uniforme nella austerità elegantissima della sua gotica merlatura.

La costruzione di essa richiese però, oltre alla demolizione già accennata del terrazzo laterale del Palazzo Spannocchi, anche quella di alcuni locali del Castellare, ove risiedevano gli Uffici del Monte Pio, nonchè quella di una torre ove da pochi anni era stato costruito un apposito ripostiglio per la sicura custodia del denaro e degli altri valori di proprietà dell' Istituto o ad esso affidati dalla sua clientela. E siccome il rapido e continuo aumento di questa aveva già ridotto insufficiente quel ricettacolo, così, nel costruirne un altro, fu tenuto conto di questo bisogno per l'attualità e per il futuro; ed il noto e benemerito **Cav. Pasquale Franci,** ideò e costruì in ferro una cassa-forte che, per ampiezza, solidità ed eleganza, corrisponde egregiamente ad ogni più meticolosa esigenza di sicurezza, ed è stata senza restrizioni, lodata per la distribuzione, la struttura ed i congegni (1).

---

(1) *Pasquale Franci* è nato in Siena il 21 aprile 1821. Suo padre era un povero garzone fornaciaro. Rimasto in tenera età senza i genitori, fu ricoverato nell' Ospizio degli orfanelli nella cui officina cominciò a lavorare di fabbro, e d' onde uscì a 18 anni. L' anno successivo alla sua uscita da quel Ricovero, andò, per proprio impulso, alla scuola per imparare a leggere e a scrivere. E d' allora in poi cominciò quella sua vita d' indefesso ed accurato lavoro che, attraverso a molti stenti ed ostacoli sempre vittoriosamente superati, con la forza di una volontà ferma e piena di rettitudine e di bontà, lo ha condotto ad una prosperità decorosa e ad una ben meritata agiatezza. Da prima lavorò solo e poi si chiamò attorno altri collaboratori, per i quali è stato sempre un padre rispettato ed amato perchè ha saputo guidarli con lo stimolo irresistibile dell'esempio. Nel 1848 cominciò a costruire letti di ferro, e dopo di essi altri mobili dello stesso metallo. Nel 1851 eseguì il primo di quei lavori in ferro battuto, per i quali la sua officina ha acquistata molta rinomanza, sia

Per il palazzo già Tantucci bastò un semplice restauro che rimise in ordine le linee primitive alterate in parte per vetustà e per qualche deformante mutilazione.

Lo spazio rimasto libero per le già accennate demolizioni, e circoscritto dalle tre pareti formate dalle facciate nuove o restaurate delle quali è stato dato fin quì speciale ragguaglio, fece comparire la nuova Piazza Salimbeni; ma rivelò al tempo stesso la convenienza di adornarla in modo rispondente al decoro della città e dell'Istituto. E la Deputazione, accogliendo di buon grado i voti del pubblico, non indugiò a deliberare che la nuova area dovesse fregiarsi di un monumento all' insigne Economista Senese Sallustio Bandini, pagando in tal modo un antico debito di riconoscente venerazione a quel grande filantropo, in nome della città ove nacque, e che da lui ebbe glorioso retaggio di opere benefiche e di non meno benefiche dottrine. E per questo nobilissimo tributo

---

per il pregio intrinseco, sia perchè continuano quelle splendide tradizioni dell' Arte Senese, da cui apparisce egregiamente

. . . . . lavorato come
argilla il ferro . . . . . .

Con la sua guida e col favore di un credito sempre crescente, i suoi operai hanno raggiunto il centinaio, e la sua officina ha potuto prender parte onoratamente a tutte le più importanti esposizioni nazionali ed estere, guadagnandovi splendide attestazioni di merito.

Michele Lessona, nel suo ottimo libro « Volere è potere » non ha esitato a segnalare il Franci come esemplare vivente e degnissimo d' imitazione per i lavoratori.

Nel 1895 potè solennizzare, con la concorde esultanza dei suoi operai, il cinquantesimo anniversario della fondazione dell' officina creata dalla sua intraprendente e perseverante attività.

In quella lieta occasione pubblicò un volumetto intitolato *Appunti e Ricordi della mia vita*, nel quale, con attraente schiettezza, narra le vicende dell' esistenza sua ed insegna con esse la via che deve seguire un galantuomo per giungere col frutto d'oneste fatiche a gloriosa meta. Nominato fra i primi *cavalieri del lavoro*, questa onorificenza corona degnamente le altre molte che contrassegnano le fasi della sua feconda e fruttuosa operosità e che circondano di decoro la simpatica figura di questo onesto, infaticabile e venerando lavoratore.

fu commessa a due esimi artisti senesi, l' opera del monumento, cioè allo scultore **Comm. Tito Sarrocchi,** la statua, ed all' architetto **Cav. Partini** il disegno del basamento (1).

Nel giorno 14 agosto 1880 il monumento in marmo fu inaugurato, senza pompa, ma con modesta solennità (*Fig. 38*).

Sulla fronte della base di esso fu incisa la seguente inscrizione, dettata dal chiar. Comm. Luciano Banchi.

A
SALLUSTIO BANDINI
CHE LE DOTTRINE
DELLA LIBERTÀ ECONOMICA
INSEGNÒ PRIMO
PER LA PROSPERITÀ DEI POPOLI
CENTO VENT' ANNI DOPO LA SUA MORTE
IL MONTE DEI PASCHI
PLAUDENTE LA CITTADINANZA SENESE

XIV AGOSTO MDCCCLXXX

Questo monumento, sebbene sorgesse dopo quelli dedicati al Bandini nel Fôro Frumentario di Novara e nella Accademia dei Georgofili in Firenze, non fu però il meno importante per artistico pregio fra essi.

Alla inaugurazione parteciparono con eruditi ed eloquenti discorsi il Conte Niccolò Piccolomini Provveditore del Monte, il cav. avv. Agostino Pavolini, Presidente della Deputazione amministratrice dell' Istituto, il Comm. Luciano Banchi, e l' on. Comm. Augusto Barazzuoli Deputato al Parlamento con una bella lettera. E questa, insieme con i discorsi, fu pubblicata in un opuscolo a ricordo di tale evento (2); a cui si associò la città, anche con speciali dimostrazioni di stima e di simpatia al Conte Piccolomini, allo scultore Sarrocchi e all' architetto Partini.

(1) *Il Monte dei Paschi. Sommario cit.*, p. 251.

(2) BANDINI P. FRANCESCO E. *Ricordo della inaugurazione del Monumento all' Arcidiacono Sallustio Bandini.* Siena, Tip. dell'Ancora MDCCCLXXX.



Fig. 38 - Statua di Sallustio Bandini scolpita dal Sarrocchi

Ornata così la nuova piazza *(Fig. 39)* sorse, e ben presto divenne generale, il desiderio che, resultando esuberanti ai bisogni dell' Azienda del Monte, i locali acquistati e restaurati, si preparasse in quelli superflui una sede più comoda e decente per alcuni pubblici uffici molto importanti e che allora si trovavano in località disadatte, indecorose ed eccentriche. Questi uffici erano quelli della Posta, del Telegrafo e dell' Archivio dei Contratti; ed alla sistemazione di tutti e tre fu convenientemente provveduto, utilizzando le stanze del palazzo già Spannocchi (1).

Tutti questi lavori, come resulta dal rapporto reso pubblico con la stampa dalla Commissione incaricata di vigilarne l' esecuzione, costarono L. 341,228, 41 così repartite:

per la nuova cassa forte	L.	24,044, 63
per la facciata del palazzo gotico . .	«	31,074, 74
per la facciata del palazzo Spannocchi .	«	76,771, 78
per il nuovo magazzino per le privative.	«	73,939, 23
per il monumento al Bandini . . .	«	46,700, 54
per il nuovo ufficio postale . . .	«	49,907, 48
per il nuovo ufficio telegrafico e archivio notarile	«	38,790, 01
	L.	341,228, 41

La Deputazione amministratrice, per la voce autorevole del Conte Niccolò Piccolomini divenuto suo Presidente, al quale spettava il merito della provvida iniziativa e del felice compimento di questi ingenti lavori, manifestava pubblicamente la sua piena soddisfazione a coloro che li avevano eseguiti in modo da confermare splendidamente la fama già acquistata da molti artisti ed artefici senesi. E fra essi ricordava in primo luogo l'Architetto **Prof. Giuseppe Partini** che li aveva ideati e diretti con ammirabile valentìa e con la coadiuvazione solerte dei capi Maestri muratori: **Federigo Cinotti** per i lavori di demolizione occorrenti a formare la nuova Piazza; **Giovanni Cambi** per quelli di prosecuzione della fac-

(1) *Il Monte dei Paschi. Sommario cit.*, p. 252.

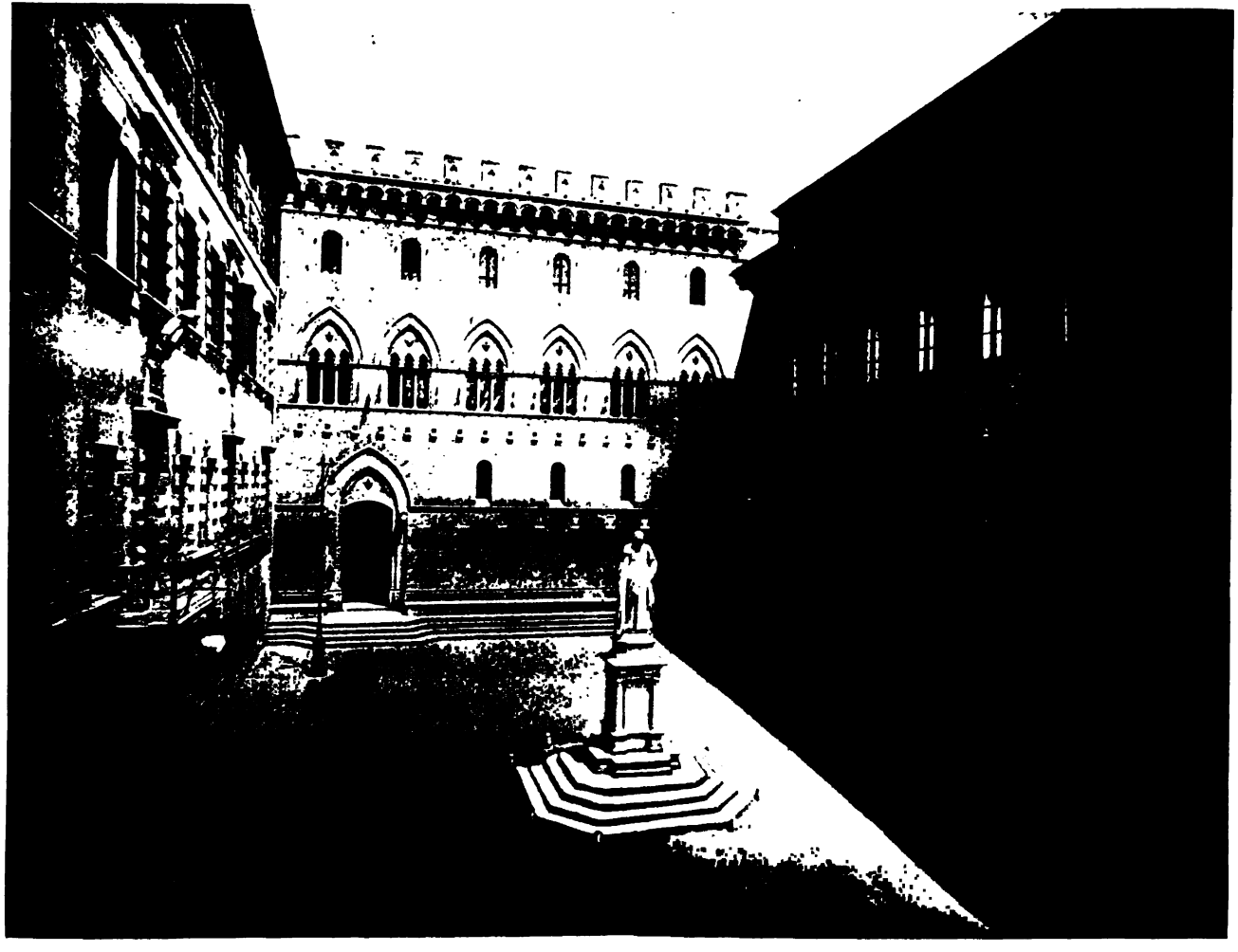


Fig. 88 - Nouvo pianno Hallgaiment

ciata gotica, di restauro a quella del palazzo già Tantucci; **Archimede Vestri** pel nuovo e vasto edifizio destinato a Magazzino dei generi di privativa; ed **Ulisse Corsi** per la malagevole erezione del monumento al Bandini e per tutti i lavori della facciata nel palazzo già Spannocchi e della riduzione di esso all'uso di pubblici uffici e segnatamente di quelli per la posta e telegrafo che, per la loro specialità richiesero la opera di artisti forniti di peculiari e rare attitudini *(Fig. 40)*.

E per esserne sicuri basta ricordare soltanto fra essi il **Prof. Cav. Alessandro Franchi,** allievo prediletto e degno continuatore delle belle tradizioni artistiche del Prof. Mussini ed il **Prof. Cav. Giorgio Bandini** anch' esso scolare esimio dello stesso Mussini, ed artista in cui l' abilità grande era uguagliata ed ornata da altrettanto grande e sincera modestia (1). Il Franchi eseguì i sei medaglioni a graffito sulle pareti della sala dell'ufficio postale e telegrafico, ed il Bandini ornò pure a graffito quelle stesse pareti.

(1) *Giorgio Bandini* morì in Siena nel 16 marzo 1899, a 68 anni, dopo averne passati cinque contristati da molte sofferenze, che ne paralizzarono le membra, ma non ne offuscarono la intelligenza eletta, nè alterarono la sua ingenita e squisita bontà. Apprese il disegno e l' ornato nell' Istituto senese di belle arti, da Alessandro Maffei, a cui servì quasi come garzoncello, ed al quale successe nell' insegnamento che impartiva in quell'Istituto. Ebbe poi nel Mussini una guida luminosa e sicura a perfezionarsi nell' arte decorativa; nella quale emerse tanto da guadagnarsi fama anche in Italia e fuori. In Siena lavorò in alcune cappelle del cimitero della Misericordia, nella villa Saracini a Castelnuovo Berardenga, nei castelli di Belcaro e di Brolio, nella sala monumentale del Pubblico Palazzo dedicata al Gran Re Vittorio Emanuele; ed eseguì bellissime decorazioni nel R. Archivio di Stato e nel loggiato a terreno del Palazzo Bichi-Ruspoli. Il Governo gli affidò difficili ed importanti restauri nel Duomo di Orvieto ed altrove. In Roma il Principe Odescalchi, il Duca Grazioli ed il Marchese Lavaggi, si valsero della coscienziosa ed elegante opera sua. A Nizza, per commissione di una signora straniera, compì lavori molto pregevoli; ed in Inghilterra ornò col suo abilissimo pennello il palazzo in Londra ed il castello avito dell' illustre statista, Marchese di Salisbury. (Queste notizie sono tratte dal giornale senese « *Il Libero Cittadino* » del 19 marzo 1899 n. 23).



Fig. 40 - Nuovo ufficio postale telegrafico

Il **Cav. Pasquale Franci** costruì il grande lucernario ed il cancello per la sala suddetta, nonchè i bracciali di ferro per la facciata gotica.

Segnalando i nomi di costoro, i quali, insieme con lo scultore Sarrocchi, erano tutti artisti senesi di alto ed ormai incontestato valore, il Conte Piccolomini « rivolgeva con lieta « commozione il pensiero alle modeste origini di ognuno di « loro, ricordando che, non per fortuito splendore di natali, « nè per male acquistato patrocinio di potenti, nè per favore « capriccioso di fortuna, ma unicamente col sussidio di un « intelletto corroborato dallo studio e dal lavoro indefesso, « e col solo conforto dell' amore appassionato per l'arte pro- « pria, essi avevano potuto percorrere vittoriosamente l'arduo « cammino che conduce alla fama durevole e meritata, pur « conservando quella schietta quanto rara modestia, che « concilia alla stima per l' artista anco la simpatia per « l' uomo » (1).

(1) PICCOLOMINI CONTE NICCOLÒ. *Rapporto del 16 agosto 1881.* Siena, Tip. dei Sordomuti 1881, p. 5. Oltre agli artisti sunnominati, ed insieme con l' Architetto Partini, giustamente collocati in prima linea, il Conte Piccolomini ricordava anche altri egregi coadiuvatori alla buona riuscita dell' intiero progetto ; e fra essi indicava lo scultore ornatista *Leopoldo Maccari* che si era guadagnata eccellente reputazione con i lavori in sommo grado difficili e delicati del restauro del celebre pavimento a musaico del Duomo. Il Maccari eseguì alcuni stemmi della facciata gotica, i capitelli e le basi delle colonne per le finestre, gli stemmi del Monte e tutta la parte scultoria della loggia e del cornicione nel palazzo già Spannocchi, nonchè l'impiantito per la sala della Posta. E nominava pure con lode, altri artisti e cioè l' allievo preferito del Sarrocchi, *Arnoldo Prunai,* dal cui scalpello espertissimo, furono lavorati i leoni ed alcuni degli stemmi della facciata gotica, i *Fratelli Mazzini* per i capitelli e le basi delle colonne nelle finestre della stessa facciata e per i capitelli della loggia ; il Capo scalpellino *Gio. Batta. Pini,* e lo scalpellino *Gaetano Selvi* detto il *Riccio* per la fornitura e lavorazione dei pietrami, e segnatamente per quelli delle porte, delle colonne e in generale per tutte le cornici e sagome delle diverse facciate ; lo stucchino *Giuseppe De Ricco* per la modellatura della maggior parte delle teste che decorano il cornicione del palazzo già Spannocchi, per le caria-

Il Presidente Piccolomini, tributando i meritati encomi anche a tutti gli altri artisti ed artefici che avevano contribuito alla buona riuscita dei diversi lavori, notava con legittima compiacenza che tutti, in maggiore o minor grado, ma sempre con nobile emulazione, nel lungo periodo di svolgimento dei lavori stessi, avevano concorso ad assicurare il conseguimento di un duplice ed ottimo resultato; ad evitare cioè qualunque anche minimo disordine, ed a prevenire quelle sciagure che con troppa frequenza funestano l' esecuzione di importanti opere specialmente murarie. E di ciò dava merito al contegno tranquillo e diligente degli operai, alla instancabile sollecitudine dell'Architetto, alla solerte e concorde coadiuvazione degli accollatari, ed in particolar modo « alla « assistenza intelligente ed accuratissima dell' ing. **Savino « Cresti,** il quale non scompagnando mai dalla rigida osser- « vanza dei doveri inerenti al delicato suo ufficio, una co- « stante cortesia di modi, era riuscito a procacciarsi, insieme « col rispetto, anche quella benevolenza degli impresari e « dei lavoranti, che è sussidio inestimabile per il mantenì- « mento del buon ordine e della concordia indispensabile fra « chi dirige e chi eseguisce qualsiasi intrapresa ».

A questo attestato di pubblica soddisfazione e di lode emesso dalla Rappresentanza dell' Istituto che aveva fatti eseguire i lavori, tenne dietro, a breve distanza, un altro proveniente da un giudice per competenza artistica veramente autorevole, e perciò tale da dovere essere testualmente riferito:

« La stupenda piazza recentemente creata, e che prende

---

tidi che sostengono il lucernario della Posta e per tutte le decorazioni in gesso occorse nelle varie parti dell'edifizio; il fabbro *Andrea Barucci* per il lampione ed i bracciali dei lampadari per l'ufficio postale eseguiti in ferro battuto sul disegno del Prof. Franchi; i fabbri *Benedetto Zalaffi* e *Filippo Casciani* per i bracciali sulla facciata del palazzo già Spannocchi; e molti altri artisti che sarebbe troppo lungo riferire qui, come li ha, con meritata lode, indicati il Conte Piccolomini nel suo rapporto, dal quale sono state attinte queste notizie in modo necessariamente sommario e compendioso.

« nome dai Salimbeni, per i lavori condotti dall'egregio Ar-
« chitetto, Professore Giuseppe Partini e per la bella statua
« di Sallustio Bandini, opera del nostro Sarrocchi, ha dotato
« Siena di un' attrattiva di più nel senso appunto delle at-
« trattive che sono proprie di una città ricca di monumenti
« architettonici del medio evo e del risorgimento.

« Il cortile del Palazzo Spannocchi nulla offriva di molto
« notevole in fatto di architettura; aveva però buone linee,
« ma ormai affogate da un ballatoio posticcio e dalla chiu-
« sura delle sue arcate. Abbattuto il ballatoio, restaurate le
« arcate e relative colonne, coperto l' ambiente da un gran-
« dioso lucernario, decorate le pareti da stupendi graffiti per
« mano di quegli esimi artisti che sono i Professori Franchi
« e Bandini, lo sconcio cortile è divenuto, a causa del sul-
« lodato Architetto, la più bella, la più elegante aula postale
« che abbiasi in Italia » (1).

L' annata 1880 chiudeva degnamente il decennio 1871-80 che, nell' esistenza del Monte, emerge sui precedenti per costante e ragguardevole incremento dei capitali, per le operazioni di impiego dei medesimi, e sopratutto per la varietà e larghezza delle benefiche sue elargizioni.

Esse, nel decennio antecedente (1861-70) avevano raggiunto la somma di L. 413000 mentre in quello 1871-80 superavano le L. 652000, senza essere attenuate dalle spese per i lavori quì sopra descritti e che furono quasi per intiero compiuti con gli avanzi della Ricevitoria ed Esattoria delle imposte, ricavati in discreta abbondanza, mercè la semplicità e la parsimonia con le quali fu regolato l'impianto e mantenuto l'esercizio di questi due complicati servizi di pubblico interesse (2).

Di più, a questo ragguardevole aumento di elargizioni non fu fatto fronte con scapito del fondo patrimoniale, perchè anche esso fu accresciuto nella consueta e normale propor-

(1) Mussini Luigi. *Di palo in frasca. Pensieri di un artista.* Siena, Gati 1888. Lettera all' *Athaeneum* del 23 ottobre 1881, p. 163.

(2) *Il Monte dei Paschi. Sommario cit.*, p. 197.

zione; e d' altra parte le elargizioni stesse furono cosparse a favorire, insieme con le solite istituzioni benefiche, altre buone iniziative che erano il prodotto delle aspirazioni e delle necessità dei tempi nuovi. E tutto ciò senza trascurar mai, ed anzi sostenendo sempre, ogni altra intrapresa connessa all' incremento delle arti belle.

Fra le elargizioni infatti di questo decennio, oltre quelle ormai consuete per il Ricovero di Mendicità, per gli asili infantili, per i bambini scrofolosi, per le Società operaie, figurano anche quelle per la Società Ginnastica, per il Giardino-Scuola, per la Scuola agraria professionale, per il Comizio Agrario ecc. ed accanto ad esse primeggiano pure per l' entità come per la frequenza, quelle a favore della Università degli Studi, in più di 20000 lire, l' altra per l' ampliamento dell' Istituto dei Sordomuti in circa 60000 lire, e finalmente quella straordinaria di lire 20000 per promuovere, con premi di concorso alla spesa, la esecuzione di lavori edilizi nella critica invernata 1879-1880 e dare con essi mezzo di onesto sostentamento a molti lavoranti inoperosi.

E non per questo vennero a mancare le sovvenzioni occorrenti alla conservazione di preziose opere artistiche antiche, ed a farne sorgere altre nuove.

Giacchè per i restauri del Duomo furono pagate in questo tratto di tempo quasi 23000 lire, per quello del Tempio di Provenzano, furono corrisposte L. 1000; e L. 300 alla Contrada dell' Oca per il restauro del suo Oratorio; L. 100 furono assegnate per concorrere alla spesa di un monumento che la pubblica riconoscenza volle consacrare al ricordo delle virtù di *Pietro Pieraccini,* onesto, operoso e benefico popolano che fu ucciso da un demente scellerato.

Con diversi sussidi, per un ammontare complessivo di L. 1500, il Monte contribuì alla erezione di un monumento per onorare la memoria dei prodi che per la patria lasciarono la vita sui campi di battaglia, monumento che, sotto la forma di una bella statua di Italia, scolpita dal Sarrocchi, venne solennemente inaugurato il giorno 20 settembre 1879, sulla Piazza che perciò fu chiamata dell' Indipendenza.

A tributare l'omaggio di gratitudine nazionale dovuta al primo Re d'Italia Vittorio Emanuele, il Monte concorse nell'anno 1878, stanziando 5000 lire per il monumento da innalzarsi nella Capitale del Regno, ed altrettanta somma stanziò per quello che la città di Siena gli ha dedicato, facendo decorare appositamente ed analogamente una sala del Palazzo Pubblico dai più reputati pittori senesi.

Il decennio successivo, quello cioè compreso fra gli anni 1881-90, sorpassò e non poco il precedente, in ogni titolo essenziale di bilancio, ma più particolarmente in quello delle elargizioni di carattere benefico.

Le opere di restauro, di ampliamento e di decorazione che l'Istituto aveva compiute nei propri locali, durante il periodo dal 1877 al 1882, ne resero necessarie altre che furono eseguite dal 1883 al 1887 ed ebbero a scopo l'adattamento dei locali per il Monte pio, e per effetto la occupazione parziale della piazzetta denominata Fondaco dei Salimbeni, e la edificazione della facciata posteriore del Castellare, cioè di quella prospiciente sulla piazza di San Donato *(Fig. 41)*.

Questo grande restauro che, come si è visto, era stato appena iniziato nel 1861 dal valente architetto Giulio Rossi, venticinque anni dopo fu felicemente ultimato in ogni sua parte, dal degno successore di lui Prof. Giuseppe Partini.

I lavori di questo secondo quinquennio richiesero una spesa di L. 132155, 91, che col cumulo di quella del quinquennio anteriore, raggiunse la somma di L. 473384, 32, cifra che di per sè sola dice assai a chi voglia considerare la quantità grande di molteplici benefizi morali e materiali di cui può essere riuscita propagatrice, in vantaggio delle arti e degli artisti senesi.

E nell' identico fine furono concesse non poche nè tenui sovvenzioni, per far sorgere nuovi monumenti, o per restituire la primitiva bellezza agli antichi.

Così nel 1881 furono pagate 1000 lire al Circolo istituitosi in Siena nel nome e per onorare la memoria di Baldassarre Peruzzi; e nel 1887 furono date L. 700 al Circolo Artistico Senese per incoraggiamento ad una esposizione di dipinti all' acquarello.

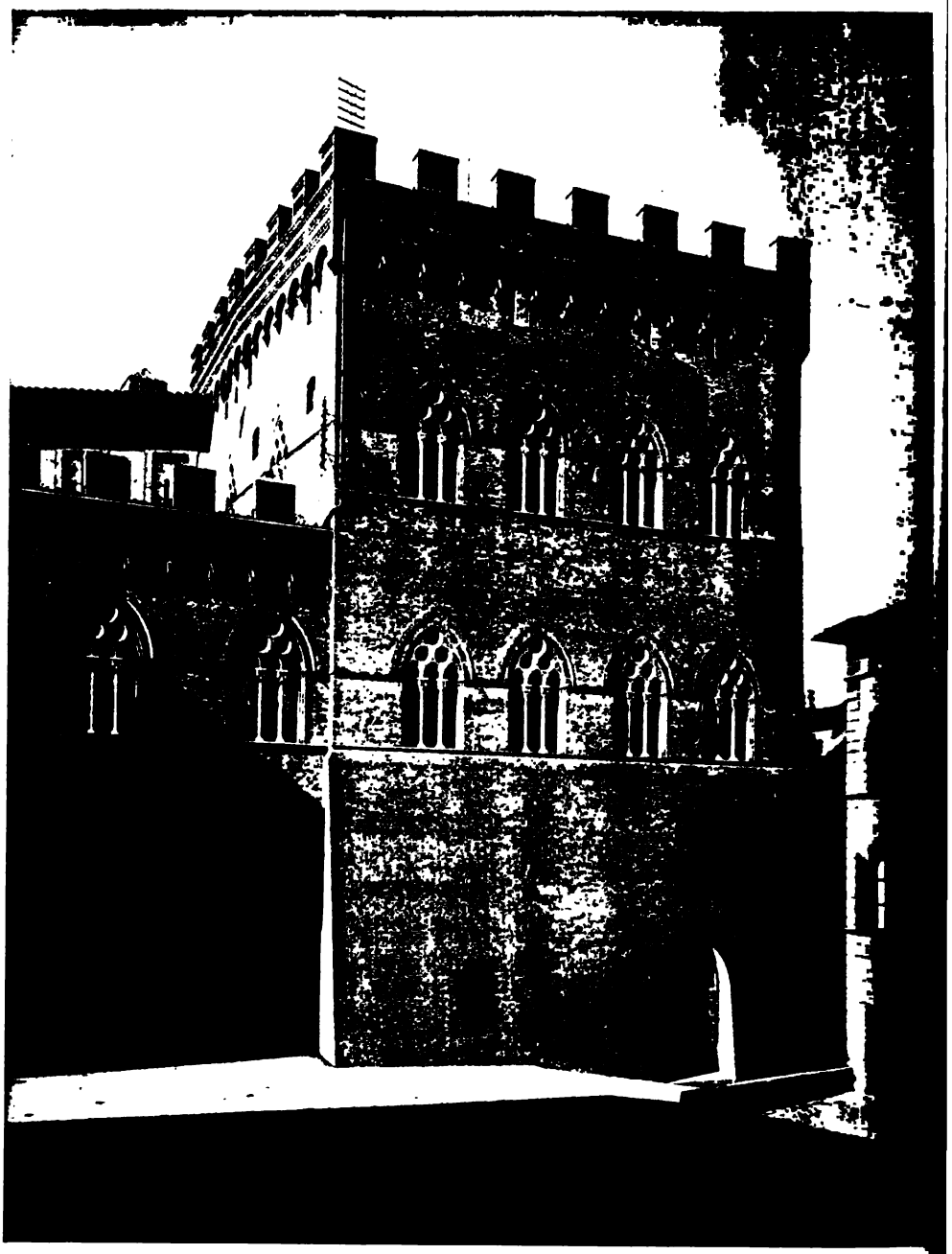


Fig. 41 - Nuova facciata della Rocca Salimbeni dalla parte di S. Donato

Nell' anno 1882 fu iniziata, e negli anni successivi continuata, la serie di quei sussidi per il restauro generale del magnifico Tempio di San Francesco, che raggiunsero alla fine del decennio, la somma di L. 22500 e furono impulso efficace alla buona riuscita di questo lavoro sommamente opportuno e doveroso (1).

Vicino a questa grande chiesa sta il piccolo ma grazioso oratorio che, in onore di San Bernardino, fu eretto nel luogo ove egli parlò più volte al popolo, con quella persuasiva ed arguta facondia, che ne ha reso celebre il nome fra gli oratori del tempo suo, come le sue virtù hanno valso a renderlo venerato fra i benefattori dell' umanità.

Quell' oratorio, che ha il corredo di sculture in legno e di ornamenti in stucco e di ottimo disegno e di squisita fattura, e possiede ancora dipinti pregevolissimi del Sodoma, del Beccafumi e di altri, aveva manifesto ed urgente bisogno di miglioramenti nel suo aspetto esteriore, e l' Amministrazione del Monte contribuì nel 1883, con L. 350 alla spesa per eseguirli.

Un' altra chiesa, anch' essa non grande per la mole, ma preziosa per i pregi di architettura, di scultura e di pittura, che la fanno oggetto di ammirazione per ogni visitatore capace di apprezzarli, è quella detta di Fontegiusta, ed essa pure ebbe nel 1890 un sussidio di L. 500 dal Monte, per la-

(1) Monsignor *Jader Bertini*, oggi Vescovo di Montalcino, ed in passato Rettore del Seminario, a cui la chiesa di S. Francesco appartiene, è stato uno dei più benemeriti, e certamente il più perseverante ed operoso fra gli iniziatori di questo importantissimo restauro, le cui fasi ha narrate in una succinta ma completa e limpida relazione, che fa corredo alla storia di quel tempio scritta dall' erudito Prof. *Vittorio Lusini*. Monsignor Bertini attesta in quel documento, che il bellissimo finestrone storiato che sovrasta al coro, fu fatto a spese del Monte dei Paschi; ed assegna inoltre al Monte stesso il secondo posto fra i più generosi oblatori alle spese ingenti di questo lavoro, che fu principiato nel 1888 e finito nel 1893. (BERTINI MONS. JADER. *Notizie intorno ai restauri del Tempio di San Francesco*, riferite in appendice alla Storia di quella chiesa scritta dal Can. VITTORIO LUSINI. Siena, Tip. S. Bernardino 1894. p. 280 e 296).

vori intesi a liberarla da alcune deturpazioni ed a ridurla alla primitiva ed elegante sua forma.

E come degno complemento a questa specie di contributi furono, nel corso dell' intiero decennio, corrisposte per la conservazione e per il riattamento della Cattedrale, reiterate sovvenzioni per un ammontare complessivo di più che 32000 lire.

Nè le cure per la conservazione di tutti questi edifizi destinati al culto, fecero dimenticare quelli non meno pregevoli che la genialità artistica degli avi seppe far sorgere, perchè servissero come sede dignitosa ai pubblici uffici, ed attestassero ai venturi che l'arte era inspirata con uguale e simultanea vigoria dal sentimento religioso e dall' amore per la patria.

Così la Società degli Uniti al Casino, per encomiabile iniziativa del suo degno presidente Comm. Pandolfo Petrucci, essendosi accinta al costoso restauro della *Loggia* detta *dei Mercanti,* l' Amministrazione del Monte concorse di buon grado alla spesa con la somma di 6000 lire (1).

Quella stessa vigile sollecitudine che mirava alla tutela degli edifizi monumentali, tanto religiosi quanto civili, si estendeva anche ai mobili ed agli oggetti forniti di pregio artistico singolare. E questa premura nell' Amministrazione del Monte, e nel decennio di cui si discorre, ebbe modo di manifestarsi evitando il passaggio all' estero di un mobile ed il totale deperimento di una statua in legno, che erano tutti e due lavori molto accurati e belli di scultura senese. Ed ecco in qual modo.

Con partito del 25 settembre 1883, la Deputazione del Monte deliberò l' acquisto « per il prezzo di L. 3200, già of-« ferto da un altro attendente, di un mobile in legno di assai

(1) Del restauro ottimamente condotto di questo monumento, ha dato conto il Comm. Petrucci, a cui spetta il merito principale dell' iniziativa e della felice riuscita di esso, con un rapporto reso pubblico con la stampa, e nel quale, insieme con i ragguagli numerici, si leggono interessanti notizie sulle vicende di quell'elegante edifizio. (Petrucci P. *La Loggia dei Mercanti.* Siena, Tip. Nava 1884).

« pregio artistico, appartenente al R. Conservatorio femmi-
« nile senese, detto del Refugio ». E nel 13 novembre suc-
cessivo, la Deputazione stessa, accogliendo il desiderio mani-
festato dal Sindaco della città, consentiva che il mobile
suddetto venisse depositato in una sala del Palazzo Comunale,
riservandone però espressamente la proprietà all' Istituto (1).

Questo mobile *(Fig. 42)* fu esposto alla recente mostra di Antica Arte Senese, e vi fece bella figura.

Nell' anno 1888 gli uomini della Contrada della Pantera, preoccupandosi dei « guasti considerevoli » subìti da una statua in legno che ornava il loro oratorio, e che rappresentava la Madonna col divino pargoletto, chiedevano alla Deputazione del Monte un sussidio per restaurarla; e la Deputazione accordava 100 lire, tenendo conto che, persona assai competente attestava « quella statua essere opera pregevo-
« lissima di Jacopo della Quercia, o almeno della sua ma-
« niera » (2).

---

(1) *Archivio del Monte dei Paschi.* Filza Ordini e Partecipazioni dell' anno 1884-85 n. 5. In coerenza, ed a garanzia della riserva di proprietà del mobile in questione, fu nel giorno 11 maggio 1884, compilato un formale atto di cessione, dal quale rilevasi, che il Provveditore del Monte consegnò al Sindaco di Siena: « un mobile in legno « intarsiato in forma di residenza, con piano da aprirsi, con spalliera « del pari intarsiata, e con pioli torniti per appendervi abiti e cap-
« pelli, giudicato del secolo XV ed in antico denominato *Cappucciaio*, « in buono stato di conservazione, ma con le fiancate e la pedana « senza intarsi, rifatte, fornito di guanciale foderato di tela rossastra; « qual mobile sopradescritto, salva e riservata la proprietà del me-
« desimo al Monte dei Paschi, è stato depositato nella sala detta di « Biccherna del civico palazzo, a decoro ed ornamento del medesimo ». Questo mobile fu esposto nella recente Mostra di Arte Antica Senese, e si trova registrato al n. 10134 del catalogo generale. Il Comm. Ricci, nel lodato e già più volte citato suo libro, sul *Palazzo Pubblico di Siena,* ne riproduce la figura, e lo designa come « una bella resi-
« denza, o Cappucciaio, con formelle di tarsia e fregio a volami ». (Ricci C. *Op. cit.*, p. 61 e 140).

(2) Anche questa statua fu esposta alla Mostra di Antica Arte Senese e di essa pure fu riprodotta la figura nel libro del Comm. Ricci: il quale nella categoria delle statue policromiche, e particolarmente

Simultaneamente a queste elargizioni che avevano tutte più o meno spiccato il carattere della conservazione delle opere di arte antica, l' Istituto ne accordava anche altre, di-



Fig. 42 - Mobile in legno intarsiato e denominato - *Cappucciaio*

rette a pagare il tributo di una doverosa gratitudine pubblica, ad uomini per diversi titoli benemeriti e di pagarlo in modo che alle azioni belle rendessero omaggio le arti gentili. Ed

---

fra quelle intagliate in legno e dipinte da Iacopo della Guercia, segnala « la Vergine della contrada della Pantera quasi irriconoscibile « nella nuova fiammante policromia ». (Ricci C. *Op. cit.*, p. 62 e 134).

innanzi ad ogni altro prevalse quello del monumento equestre in bronzo che campeggia maestoso ed elegante nel centro del pubblico passeggio della Lizza, a riprodurre le sembianze ed alcuni episodi eroici del Generale Garibaldi. Ed alla spesa di questa splendida opera d'arte che fu inaugurata nel 1896 e reputata una delle migliori dell' illustre scultore fiorentino *Raffaello Romanelli,* il Monte dei Paschi contribuì con la somma di L. 6000.

Nel medesimo anno 1883, in cui assegnava la prima rata del suo concorso a questo patriottico tributo, l' Amministrazione ne deliberava un altro di cento lire per un ricordo marmoreo dedicato ai due grandi pensatori senesi *Fausto* e *Lelio,* zio e nipote *Sozzini* « nomi famosi in Italia ed ancor « più celebrati oltremonti ».

Inoltre votava la spesa di L. 500 per onorare la memoria del P. Tommaso Pendola delle S. P. al quale la città deve riconoscenza imperitura per aver creato e governato con sapiente amorevolezza per ben cinquantacinque anni quell' Istituto educativo dei Sordomuti, che ora porta il suo nome e che, non solo è vanto glorioso di Siena, ma onora la civiltà e la beneficenza italiana (1).

A questo saggio e benefico religioso la città dimostrò la sua riconoscente ammirazione, designando col suo nome l'Istituto da lui fondato e la via che ad esso conduce. Ed il Monte dei Paschi ha per molti anni di seguito, ripetutamente e largamente concorso ad ampliarne la sede ed aumentare il numero degli alunnati gratuiti, a sostenere insomma dal lato finanziario la esistenza di una istituzione che per il suo ca-

(1) Del *P. Tommaso Pendola*, che ebbe Genova per patria d' origine, ma Siena per patria elettiva , e dell' opera di lui mirabilmente feconda di bene, possono leggersi ampie ed istruttive informazioni nelle *notizie storiche* raccolte dal *P. Vittorio Banchi*, degno successore di lui nel governo dell' Istituto dei Sordomuti e pubblicate nel 1891 in Siena, per la stamperia detta di S. Bernardino, nonchè nell' altro opuscolo del Banchi stesso, pubblicato nel 1900 coi tipi della medesima tipografia, per celebrare il *primo centenario della nascita del P. Pendola.*

rattere altamente umanitario, si è guadagnata le simpatie generali, a cominciare da quelle dei personaggi più cospicui per elevatezza d' intelletto e per bontà d' animo, nel cui novero sovrastano i Principi dell' augusta Casa Sabauda, e quelli fra essi la cui fronte è stata ed è degnamente redimita dalla corona regale d' Italia.

Un altro filantropo con intenti e mezzi diversi, benemerito della città di Siena e della sua Provincia è stato il **Dott. Giuseppe Lazzeretti,** morto il 13 agosto 1882 in Padova, ove era professore ordinario di Polizia medica e di Medicina legale in quella celebre Università. Egli era nato a S. Quirico d' Orcia, nella nostra provincia e nella senese Università aveva ottenuta la laurea in Medicina, nella quale scienza, con lo studio, con l' insegnamento, con l' esercizio professionale e con la pubblicazione di un Trattato scientifico assai lodato, raggiunse una fama eccelsa. E come era stato studioso, dotto e valente in vita, si rivelò poi colle sue disposizioni testamentarie, filantropo altrettanto insigne e benefico, istituendo suo « erede universale il Monte non vacabile dei Paschi, all' u- « nico e speciale scopo e condizione di erogare le rendite « (mai il capitale nè alcuna parte di capitale) a scopo di « beneficenza ed in perpetuo a favore degli abitanti poveri « della città di Siena e sua Prefettura, per la istituzione di « *posti di perfezionamento nelle arti del bello,* cioè scultura, « pittura, matematica sublime, scienze mediche e lingue an- « tiche; nelle quali Siena ha dato sempre prova luminosa di « sua celebrità ».

A questa disposizione essenziale, quel valentuomo aggiungeva anche l' esortazione al Monte « ad accettare questa « eredità, frutto dei suoi studi, consacrati più che altro a « vantaggio della cara Siena e sua Provincia ». E di più, tracciando alcune norme generali per il governo del capitale ereditario, e per la erogazione delle sue rendite allo scopo stabilito, offriva allo Istituto un contrassegno di amplissima fiducia, dichiarandolo « arbitro in tutte le sue operazioni, come « conservatore e amministratore del capitale suddetto, senza « che alcuno potesse fargli obbietto di sorta », sul modo di

erogazione delle rendite, purchè fatta dentro i limiti di tempo, di modo e di quantità, prefissi da lui.

L' Amministrazione del Monte, quantunque le funzioni inerenti a questo nuovo incarico, fossero un po' disparate dalle sue ordinarie mansioni, non esitò tuttavia ad accettarle, e le ha disimpegnate, non solo con la necessaria diligenza, ma anche col massimo disinteresse.

E così, non appena il capitale ereditario ebbe raggiunta la somma necessaria per bastare colle rendite allo scopo designato dal Testatore, fu subito incominciata la erogazione di esse, aprendo nell' anno 1896 i concorsi (1) per il conferi-

(1) Per dare notizie e prova dei resultati dei concorsi succedutisi da quell' epoca in poi, nell' ambito esclusivo delle belle arti, cioè della pittura e della scultura, possono giovare le sommarie informazioni seguenti:

Il primo concorso fu aperto per il perfezionamento nella *pittura* ed ebbe la sua risoluzione nell' aprile del 1896. I giudici, Professori *Alessandro Ceccarini* e *Cesare Maccari*, i quali avevano assegnato per tema « *Giaele che uccide Sisara* », furono concordi nel giudicare meritevole dell' alunnato il concorrente *Giuseppe Catani*, il quale ha già dimostrato con la fama acquistatasi, di averlo degnamente usufruito.

Nel giugno dello stesso anno 1896, fu esaurito il concorso aperto per la *scultura* con lo sviluppo del soggetto storico assegnato, cioè: *Quinzio Cincinnato chiamato alla dittatura di Roma, gli ambasciatori lo trovano nel suo podere ad arare la terra.* Gli esaminatori Professori *Cesare Zocchi* e *Raffaele Pagliaccetti* dichiararono con voto unanime e « coscienziosamente che il concorso era riuscito degno dei nobili fini « del testatore, dell' arte e della scuola senese ». E designando il concorrente *Fulvio Corsini,* come preferibile per il conferimento del posto, aggiungevano però che « anche i bozzetti degli altri con- « correnti erano ben lusinghieri per i respettivi autori. e sebbene « non avessero raggiunto il grado del primo, non mancavano però di « meriti particolari encomiabili, i quali meriti per tutti pure concor- « revano a far presagire ottimi resultati nell' arte scultoria, perse- « verando nell' amore e nello studio che avevano dimostrati in quella « loro prova a concorso, e che li aveva resi meritevoli di lode e di « incoraggiamento ».

Ma per giustificare la preferenza data al *Corsini*, dichiaravano di esservi stati indotti « perchè nel suo lavoro a bassorilievi, si nota-

mento di un posto di studio per la pittura e di un altro per la scultura. E d' allora in poi si sono succeduti gli altri concorsi, alternandosi nell'ordine indicato dal Testatore, anche

---

« vano i pregi dell' eleganza di stile e maniera, di ricercatezza dei « caratteri nelle figure, di studio della composizione, di correttezza « del disegno e di diligente esecuzione, non disgiunti da un accorgi- « mento armonioso nei piani, evitando così la monotonia e durezza « del modellato ».

Nel maggio del 1898 ebbe luogo il secondo concorso di *scultura*, nel quale furono esaminatori i Professori *Ettore Ferrari* e *Raffaello Romanelli* e che ebbe per oggetto la esplicazione in bassorilievo dell' argomento: *Brenno duce dei Galli nel momento che getta la sua spada ed il pendaglio sulle bilance dove veniva pesato l'oro per il riscatto di Roma, pronunziava quelle terribili parole:* VAE VICTIS, *infliggendo così ai Romani questo supremo oltraggio.*

A questo concorso prese parte il solo *Luigi Sguazzini;* ma i componenti la commissione esaminatrice si dissero lieti di dover dichiarare « che, esaminato accuratamente il bozzetto dal lato artistico, lo « ritenevano commendevole per la evidente dimostrazione del tema, « per la buona composizione nelle linee generali, ed anche per i par- « ticolari, che, tolte lievi mende, erano condotti con accuratezza e « soddisfacente perizia per un giovane artista ».

Nel 1899 ebbe luogo un altro concorso per la *pittura* nel quale furono eletti giudici i Professori *Luigi Norfini* ed *Arturo Faldi* che avendo assegnato per soggetto « *il primo annunzio di un disastro guerresco* » dichiararono poi con loro rapporto, di poter affermare con piena coscienza, che « era meritevole del posto il giovane *Au-* « *gusto Bastianini*, perchè nel suo lavoro, tutto sommato, avevano « trovate tali qualità di sentimento, tanto nell' insieme quanto nei « particolari, in ispecial modo nel fondo, da far loro ritenere che quel « quadro fosse assolutamente il migliore fra i tre concorrenti ».

Nel settembre 1902 i Professori *Cesare Zocchi* e *Raffaello Romanelli* chiamati a regolare e giudicare il terzo concorso per il posto di perfezionamento in *scultura,* assegnavano per tema « *Cristo caccia i profanatori dal tempio* ». Nel riferire sull'esito della prova, constatavano anzitutto « che il concorso era riuscito di gran lunga migliore di « quello precedente » e proponendo per il conferimento dell' alunnato, il concorrente *Patrizio Fracassi*, dichiaravano di aver riscontrato nel suo bassorilievo « grandiosità di composizione, giustezza nei piani « dei bassorilievi e nelle singole figure, ed oltre a ciò una certa ori- « ginalità nel taglio del bassorilievo stesso. Queste qualità davano

per gli altri studi di perfezionamento da lui designati. Ognuna di tali gare ha portato al riconoscimento di speciali attitudini nei concorrenti e qualche volta si è anche verificata parità

« certo affidamento che il giovane così incoraggiato poteva fare pro-
« gressi nell' arte ».

Soggiungevano poi di « non potere lasciare senza una parola di
« encomio anche gli altri due concorrenti, nei quali pure avevano
« riscontrate belle qualità, che facevano bene sperare di loro », e per uno di essi particolarmente proponevano e raccomandavano « a titolo
« di incoraggiamento un equo compenso, in vista delle buone qualità
« del suo lavoro, quantunque inferiore a quello scelto ».

E la Deputazione del Monte accogliendo queste considerazioni conferiva il posto al concorrente *Patrizio Fracassi* e concedeva una gratificazione di L. 250 a titolo di incoraggiamento a *Guido Bianconi*, che era quello raccomandato dagli esaminatori.

Nel marzo del volgente anno 1904, per la fine tragicamente immatura del Fracassi, fu di nuovo aperto il concorso per il perfezionamento nella *scultura*, ed assegnato per soggetto del lavoro di prova « *il trasporto di Gesù al sepolcro* ».

I giudici, Professori *Augusto Passaglia* e *Giuseppe Cassioli*, dichiararono nella loro relazione che tutti i concorrenti avevano « svolto il
« tema in modo lodevole come concetto e come composizione » e concludevano affermando di « essere convinti che due dei lavori in con-
« corso, di aspetto e d' indole e di intenzioni diversissime, avevano
« pregi e difetti che si equivalevano (e pregi più che difetti), di modo
« che, con ferma convinzione, non esitavano a ritenerli e qualificarli
« del pari idonei e meritevoli del premio ». Per cui la Deputazione, al seguito di questo responso, conferiva l'alunnato a *Guido Bianconi* perchè si era già distinto nel precedente concorso ed assegnava L. 400 come premio di incoraggiamento a *Gino Mazzini*, pareggiato al primo in questa gara.

Nell'ottobre di questo medesimo anno 1904, i Professori *Arturo Faldi* e *Giuseppe Cassioli*, prescelti come esaminatori nel terzo concorso di *pittura*, assegnavano per tema « *Popolani raccolti presso un'immagine sacra in tempo di pubblica calamità* » ed esprimevano così le impressioni e le ragioni determinanti del loro giudizio: « Siamo anzitutto
« lieti di constatare la buona riuscita di questo concorso. Tutti i
« concorrenti, anche quelli inferiori in merito, hanno lavorato con
« grande amore ed impegno; l' ex-tempore è stato accennato da tutti
« con molta chiarezza, ed il tema, se non in modo molto originale,
« è stato svolto con molta serietà di intendimento ». Nel concorrente preferibile dichiaravano di riconoscere che « il disegno intelligente,

di merito fra gli emuli, onde il complesso di questi resultati, oltre al costituire la giustificazione migliore della utilità della istituzione, forma pure la più sicura garanzia dei buoni effetti che per l' incremento delle arti belle possono ragionevolmente sperarsi dalla sua azione stimolatrice ed ausiliaria.

I lavori dei candidati sono testimonianze visibili e permanenti del loro valore individuale e comparativo; e per più d' uno di essi la promessa di riuscita conforme alle nobili finalità del Fondatore benefico, si è già realizzata in fatti lusinghieri per l' artista e per l' arte.

L' Amministrazione del Monte, apprezzando nel loro alto valore morale lo scopo di questa Istituzione, ed il compito affidatole di governarne l'esercizio, non ha dimenticato il dovere di manifestare, in forma adeguata e permanente, la riconoscenza sua e quella della città alla memoria del generoso Fondatore. Ed in soddisfazione di quest' obbligo ne ha fatti trasferire gli avanzi mortali nel Cimitero Monumentale della Misericordia di Siena, e raccoglierli in decorosa sepoltura, curando che al di sopra di essa fosse riprodotta in marmo la effigie di lui. Oltre a ciò si è pure associata alle onoranze tributategli dalla Rappresentanza Municipale, che ne ha collocato il busto nella sala del civico Palazzo, ove stanno raccolti quelli di coloro che, con la dottrina, con l' arte, col valore e con la beneficenza hanno giovato alla patria e fatto particolare onore e vantaggio alla città. Di più ne ha collocata l'immagine *(Fig. 43)* anche nella sala ove si conservano i saggi artistici dei giovani beneficati dalla sua provvida istituzione.

« il colorito robusto e fine, la luminosità di tutto l' ambiente supe-
« rano le parti difettose ed altre mende in alcuni particolari e nel
« fondo; ma le qualità pittoriche di questo concorrente sono tali da
« poter fare presagire che egli possa fruire del pensionato con bril-
« lanti resultati. Perciò siamo unanimi nel proporlo sopra a tutti gli
« altri, come vincitore del concorso ».

Ed in conformità alla loro proposta fu eletto il concorrente *Antonio Bianchi.*

Per tutte queste dimostrazioni di onore, l'Amministrazione del Monte ha speso circa L. 1500.



Fig. 43 - Busto in marmo del Prof. Lazzeretti

Il busto del Lazzeretti fu l'ultimo dei lavori eseguiti nello studio dello scultore Sarrocchi per conto del Monte dei Paschi (1).

(1) *Tito Sarrocchi* nacque in Siena il 5 gennaio 1824 da genitori poverissimi. Rimasto in tenera età orfano della madre, ebbe più tardi a provvedere col suo lavoro al sostentamento del padre quasi cieco e di due sorelle. E per sopperirsi, mentre apprendeva il disegno nell' Accademia senese di Belle Arti, doveva pur compiere duri ed umili servigi presso Antonio Manetti, maestro di pietra, ed intagliatore, di non comune ingegno, ma di non facile contentatura. Da lui fu ammesso a trattare il marmo nel laboratorio della Cattedrale. Recatosi a Firenze ebbe anche in quella città a lottare contro le strettezze finanziarie, le traversie e le amarezze di ogni specie, consacrando le brevi ore di sosta nel lavoro, allo studio indefesso nella Accademia Fiorentina, dove riuscì ad attirare l' attenzione benevola del *Bartolini*. Poco dopo *Giovanni Duprè* gli aprì le porte del suo

Oltre al P. Pendola ed al Prof. Lazzeretti, la Deputazione Amministratrice del Monte tributava, con voto unanime, un omaggio di memore e riverente riconoscenza al pittore

---

studio e della sua casa, e fu maestro sapiente, e come fratello amorevole al giovane artista suo concittadino. Questi progredì tanto rapidamente che, nel 1852, quando il Duprè fu costretto ad andare a Napoli per salute, lasciò a lui la direzione del suo studio, ove i lavori in corso erano parecchi e di non lieve importanza. Di lì a tre anni fu richiamato a Siena, a compiere il monumento di Giuseppe Pianigiani in San Domenico e che lo scultore *Andrea Becheroni* non aveva potuto condurre a fine. E d' allora in poi mantenne stabile dimora in Siena; ma anche di qui collaborò col Duprè, facendo per suo incarico uno dei grandiosi bassorilievi commessigli per la facciata del tempio di S. Croce.

Le opere d' arte compiute da lui sono molte e pregevoli, e chi ne ha narrata con elegante semplicità la lunga e laboriosa esistenza, afferma che esse, a cominciare dal saggio accademico della « *donna adultera* », presentato nel 1846, per finire coll' *angelo della Resurrezione* scolpito nel 1892, superano di non poco due centinaia; numero senza dubbio ragguardevole, ma non sproporzionato alla durata della sua feconda ed instancabile operosità, che superò il quarantennio.

Egli trattò a preferenza la scultura sepolcrale e religiosa, e ne ricavò fama grande e ben guadagnata; perchè ebbe altamente squisito quel sentimento intimo ed ineffabile che solo può dare l' inspirazione condegna a siffatti lavori.

Ma se si dedicò ad essi con predilezione, e vi si rivelò maestro, anche altre, e pur belle e grandiose opere scolpì, e fra esse meritano speciale ricordo la riproduzione della *Fonte Gaia* nella Piazza del Campo, il *monumento ai Martiri dell' Indipendenza Italiana*, la statua dell' *Arcidiacono Sallustio Bandini*, dei quali monumenti si è già fatta menzione, una *fontana con delfini*, un *putto strangolante un delfino* ed una *statua di Michelangelo* nella villa Saracini a Castelnuovo Berardenga.

Anche la scultura detta *di genere*, tentò con successo, modellando figure piene d' ingenuità e di grazia, come la *prima preghiera*, la *prima lettura*, la *prima preda* ecc.

I suoi lavori abbelliscono, non la sua città natia soltanto, ma si ammirano altresì a Montepulciano, a Pisa, a Livorno, a Firenze, a Pistoia, a Modena, a Cagliari, a Napoli, ad Alessandria d' Egitto ed in altri luoghi meno di questi importanti.

Morì il 30 luglio 1900, e la città, fra le altre dimostrazioni di stima e di benevolenza, gli diede anche quella di intitolare dal suo

Prof. **Luigi Mussini,** come restauratore della pittura in Siena, e veramente benemerito della città, per aver fondata una scuola, da cui erano usciti artisti che ad essa avevano procacciato credito ed onore grandissimo. E per darne un attestato pubblico e permanente all' esimio Maestro (1), deliberava

---

nome la via dove nacque, onorandolo così, come aveva onorato *Giovanni Duprè*, altra gloria fulgidissima dell' arte scultoria senese.

Su l' indole e su le qualità del Sarrocchi che oltre ad essere artista insigne, fu pure per integrità di carattere, bontà e gentilezza d'animo, uomo sotto ogni rapporto esemplare, possono leggersi ampie notizie nella commemorazione di lui fatta dall' egregio Prof. A. Lombardi (Siena, Tip. Lazzeri 1901) e dalla quale sono state tolte, e quasi letteralmente trascritte, le informazioni sommarie qui riferite.

(1) *Luigi Mussini* nacque l' anno 1815 a Berlino. Ridottasi la sua famiglia a Firenze egli, ancor fanciullo, esordì negli studi, dedicandosi, dapprima alla incisione, e poi alla pittura, nella quale ebbe a maestro il Benvenuti allora Direttore dell' Accademia Fiorentina. Vinto il concorso ad un posto di perfezionamento, ne profittò per recarsi a studiare a Roma, dove condusse a compimento importanti lavori e ne tornò accompagnato dalla fama di maestro abilissimo. Restituitosi nuovamente a Firenze vi aprì una scuola di pittura insieme con lo Stürler, allievo del celebre Ingres.

« L' intendimento che dalla prima giovinezza fino agli ultimi « tempi della sua vita informò l' intelletto del Mussini, fu quello di « ricondurre la pittura moderna allo studio dei maestri antichi, come « alle sorgenti della vita sua più gloriosa ».

Come ebbe eletto l'ingegno ed ottimo il cuore, ebbe pure schietto e fervido l' amore per l' Italia, e per la sua libertà e indipendenza, combattè soldato volontario nel 1848-49.

Dopo quella campagna se ne andò a Parigi, dove rimase lavorando con molto onor suo, e con la prospettiva di un proficuo e decoroso avvenire fino all' anno 1851, alla quale epoca tornato in Italia fu chiamato a dirigere l' Accademia Senese di Belle Arti. « Essa per « cattivo indirizzo e per negletta direzione, versava prima della ve- « nuta di lui, in deplorevoli condizioni, mercè sua divenne onore e « vanto, non solo di Siena ma d' Italia. Dal Governo ebbe incarichi « onorifici ed importanti, e dalla Casa Reale d' Italia, come da altre « Corti straniere, venne insignito di vari ordini equestri, e le prin- « cipali Accademie del Regno, insieme con l' Istituto di Francia, si « onorano annoverarlo fra i loro membri. Nella Reale Galleria di « Modena, a Parigi, a Vienna, a Londra, a Baden-Baden si ammi-

di acquistare, a spese del Monte, per L. 3500 il quadro in tela da lui dipinto e che ha per soggetto l' *Educazione Spartana (Fig. 44).*

« rano tele dipinte da lui... ». Ebbe cultura vasta, solida e varia e scrisse con tersa, elegante e briosa semplicità in italiano ed in francese.

« Visitatori illustri ebbe di frequente al suo studio, fra i quali il « Re Vittorio Emanuele, il Re Umberto e la Regina Margherita. « Molti viaggi egli fece in Italia e fuori, sia per conto proprio, sia « per missione del governo o di artistiche associazioni ».

Morì in Siena il 18 giugno 1888 e la sua morte fu generalmente e sinceramente rimpianta, come la perdita di un artista insigne e benemerito, di un cittadino integerrimo e di un ottimo padre di famiglia.

Ebbe discepoli molti e valenti fra i quali alcuni saliti ad eccelsa e meritata fama. Il catalogo dei suoi lavori ne enumera più di cento, fra grandi e piccoli, oltre moltissimi ritratti all'acquerello, a pastello od a tempera. Come scrittore lasciò due pubblicazioni intitolate « *Scritti d' arte* » Firenze, Le Monnier 1880, « *Di palo in frasca* » *Pensieri di un artista.* Siena, Gati 1888. Per più diffuse notizie sul conto suo, può consultarsi il volume pubblicato *in memoria* di lui in Siena dalla Tip. S. Bernardino, e dal quale sono state tolte le poche qui trascritte.

Scolare prediletto del Mussini è stato *Alessandro Franchi* figlio di modesto artigiano pratese, venuto in Siena nel 1852, col sussidio del Municipio della sua città natia, per studiare nell' Istituto di Belle Arti. Delle sue speciali attitudini al disegno, mentre era ancora fanciullo, fa autorevole e ripetuta testimonianza il Mussini, qualificando. con frasi paternamente benevole, come portentose le predisposizioni naturali del giovane alunno a quell'arte. Nè le belle previsioni dell' illustre maestro sono state deluse dall' allievo, che è riuscito un ottimo ed ammirato pittore, specialmente per i soggetti religiosi, nei quali, secondo il giudizio del Mussini, spicca la fisonomia caratteristica del suo stile, improntato ad una virilità e da una sincerità che raramente si riscontrano nelle opere odierne di tale specie. Egli è succeduto al Maestro suo nell' insegnamento della pittura, contribuendo a mantenere quelle buone tradizioni dell'Istituto Senese, da cui sono usciti ed escono tuttora artisti eccellenti che fanno onore a Siena nella pittura, nella scultura, nell' architettura, nell' intaglio e in tutte quelle arti che sono dette minori, ma che sono elementi preziosi di educazione e di rivelazione di un gusto artistico squisito.

Numerosissimi sono i lavori del Franchi, in affresco, in pittura

Nei ricordi autobiografici che il Mussini ha lasciati e che sono stati in parte pubblicati, si legge:

« Negli anni 1865-1866 condussi a termine l'*Educazione* « *Spartana,* che, nell' ottobre di quell' anno esposi a Parigi. « Il quadro fu acquistato da quel Governo e posto nel Museo « del Lussemburgo. Altra piccola riproduzione di esso fu « acquistata nel 71 dalla Sig. Annie Fish ». Perciò quella che oggi fa parte della suppellettile artistica dell' Istituto, è un' altra riproduzione dello stesso dipinto.

Per tutto questo insieme di speciali circostanze, le elargizioni benefiche nel decennio 1881-90 superarono d' oltre il doppio quelle del decennio antecedente, raggiungendo la cifra di un milione e centocinquantaseimila lire.

Il periodo successivo, che comprende il corso di quattordici anni, cioè dal 1891 al 1904, di cui è imminente la fine, s' iniziava per quel che riguarda le sovvenzioni d' indole artistica, con una di lire trentamila, veramente eccezionale, perchè doveva servire per la ricostruzione della callotta esterna della cupola del Duomo distrutta da un incendio nel giorno 17 ottobre 1890, ed in bel modo riedificata dall' Architetto Giuseppe Partini. A quel sussidio, nello stadio di tempo sopraindicato, ne tennero dietro altri per l' ordinario mantenimento del Tempio che, cumulati a quello straordinario, raggiunsero la somma complessiva di L. 56000.

---

ad olio ed in graffito e mosaico e si trovano disseminati per le chiese e per le case private di molte città italiane, cioè Bologna, Firenze, Genova, Lavagna, Livorno, Milano, Orvieto, Perugia, Pistoia, Pomarance, Poppi, Prato, Roma, Torino e Vercelli. Ma è sopratutto in Siena che si ammirano non poche fra le più pregiate opere sue nel Camposanto della Misericordia, negli Oratori di S. Teresa e di S. Caterina in Fontebranda, nella chiesa dei Servi, nell' Ufficio Postale, nella Sala Monumentale dedicata al Gran Re Vittorio Emanuele e nel Duomo, ove ha tracciati i disegni per il restauro del famoso pavimento, in modo che il Mussini non ha esitato a dichiarare che nella perfetta manifestazione del soggetto, nella mimica nobile, giusta ed espressiva, in una parola nella verità e nell' evidenza drammatica, è riuscito superiore allo stesso Mecherino. (MUSSINI L. *Epistolario Artistico.* Siena, Tip. Gati 1893).

Contemporaneamente anche altre chiese ebbero, in più volte, soccorsi pecuniari dal Monte per la conservazione, o per la restaurazione dei respettivi pregi artistici; cioè quella di Fontegiusta L. 2400, il Battistero di S. Giovanni L. 2000, la Collegiata di Provenzano L. 2850, la Basilica di S. Francesco L. 12000, l' oratorio di S. Caterina L. 450, quello della Contrada della Torre L. 200, quello di S. Bernardino, per la ripulitura degli affreschi, L. 500, la chiesa parrocchiale di S. Stefano L. 2000, quella di S. Clemente ai Servi L. 7000, quella della Magione L. 2500, la chiesa del Carmine L. 9000, quella di S. Domenico L. 3000 ed il Tempio israelitico L. 600.

Per il nuovo ingresso alla Università degli Studi, con ingegnosa eleganza architettato dal Prof. Giuseppe Partini, la Amministrazione del Monte contribuì in più volte con una somma di L. 17900, e con L. 2800 concorse alla spesa del monumento, inaugurato il 29 maggio 1893, e consacrato ad onorare la memoria dei giovani prodi ed eletti che fecero olocausto della vita, a Curtatone e Montanara, per la redenzione della patria. Il monumento, opera stupenda in bronzo dello scultore *Raffaello Romanelli,* si erge, come è noto, nel centro del cortile del nuovo ingresso all'Ateneo, e ne forma il più splendido e significativo ornamento.

Tutte queste sovvenzioni erano dirette alla soddisfazione di bisogni d'indole complessa, ed in cui la parte intellettuale e morale non era certamente la meno considerabile. Ma anche ad altre necessità diverse da queste, e pur sempre importanti nell' ordine intellettuale, il concorso finanziario nel Monte ha provveduto, nel tratto di tempo del quale si discorre, prendendo nell' anno 1893 la iniziativa della edificazione di un nuovo Istituto Anatomico-Biologico, e dotando con esso la Università Senese di un prezioso ed indispensabile corredo complementare. Cominciati i lavori nel gennaio 1894, nel dicembre dell' anno successivo il nuovo Istituto era già in grado di accogliere una parte degli insegnamenti ai quali doveva servire. Costruito espressamente ed esclusivamente, per le esigenze del perfezionamento scientifico, il nuovo edi-

fizio per la località nella quale è stato impiantato, e per la razionale e ben ponderata distribuzione dei suoi ambienti, è riuscito, nel suo insieme, come nelle sue parti, fornito dei requisiti necessari ed utili in costruzioni siffatte (1). E quantunque dei novantotto capi d' arte e fornitori diversi che presero parte a quei lavori, ben pochi ed in piccola parte, fossero quelli esercenti qualcuna delle arti, per generale ed usuale consenso chiamate belle, nondimeno debbono computarsi fra le più provvide elargizioni del Monte le 175,474 lire spese in questo edifizio, e le altre 9500 lire che ha dovute spendere nel tratto successivo per l' ulteriore ampliamento e miglioramento di esso.

Ed a proposito di arti belle è da ricordarsi come, sino dall' anno 1871, il compianto Prof. L. Mussini aveva osservato che una fra esse, la quale aveva avuto per lungo volgere di anni un culto glorioso in Siena, accennava a languire non per difetto di artisti capaci di esercitarla ancora egregiamente, ma per mancanza di chi fornisse loro l' occasione di dar prova della propria abilità. E su questo argomento egli scriveva così:

« La scuola senese dell' intaglio era in antico, com' è al presente o quasi, lo stipite di questa bella arte in Italia.... Perchè in Siena, già sede di una scuola artistica autonoma, e così illustre che non occorre noverarne i pregi, vive una popolazione dotata di singolare attitudine alle arti del disegno. Se per le maggiori fra queste arti la tradizione si oscurava, in un periodo di scuola guasta e corrotta, più fortunata l'arte dell' intaglio non si spense mai del tutto, e non appena si faceva ritorno alle arti pure del secol d' oro, questa bella arte, tutta senese, riannodava la catena non mai spezzata a pieno delle sue felici tradizioni. Ai giorni nostri l' abbiamo

(1) *Il Monte dei Paschi. Sommario cit.*, p. 256. Per più estesi ragguagli su questo importante edifizio può consultarsi la relazione pubblicata nel giugno 1896 col titolo *L' Istituto Anatomico di Siena* dall' egregio Ing. *Tito Giardi* che ne compilò il progetto e ne diresse l'esecuzione. (Siena, Stab. Foto-Litografico Sordomuti 1896).

veduta tenere il campo, e dotare altre città italiane dei più valenti maestri d' intaglio: un Barbetti e un Leoncini a Firenze, un Luigi Marchetti a Roma, un Pietro Giusti a Torino, mentre a pegno del suo presente e del suo avvenire restavano in Siena i giovani e bravi intagliatori, Lavagnini, Ferri, Bartolozzi, Guidi, Gosi, Querci ed altri tutti capaci di tenere in credito la produzione e l' insegnamento ».

Ed analizzando le condizioni nelle quali trovavasi allora quell'arte, l'egregio uomo osservava: « Sotto il regime delle *gloriose botteghe* dei vecchi maestri, fioriva l'insegnamento in tutte le arti del disegno e solo quando alla pittura i tempi, pur troppo mutati, resero impossibile l'esistenza di quei modesti quanto illustri centri di istruzione, sorse, per dolorosa necessità l'insegnamento pubblico, ovvero le Accademie.... Ma per la scultura, per l' intaglio, l' oreficeria perdurava e perdura l' antico regime « *le botteghe.* Quì la collaborazione dei giovani a vari gradi iniziati nella pratica dell' arte, è pure una fortunata necessità; quì non con mezzi artificiali, ma di spontaneo impulso, vive e prospera l' insegnamento, a condizione s' intende, che la produzione sia dai tempi sufficientemente favorita. Un maestro senza lavoro, fosse anche stipendiato per insegnare in pubblica scuola, non avrà mai modo di addestrare gli alunni nel pratico esercizio dell' arte sua... ». Ma però, esaminando le qualità caratteristiche della produzione dell' intaglio nella città, egli faceva rilevare che « gli ornatisti senesi, nutriti dai buoni esempi che abbondano nelle chiese e nei palazzi della Città, hanno non solo il culto quasi esclusivo del puro stile italiano del quattrocento, ma una speciale tendenza al lavoro squisito che si conviene all' opera d' arte propriamente detta... ». E da ciò derivava una produzione di questi oggetti d' arte lavorati in raffinata maniera che, superando di troppo la possibilità dell' esito lucroso nel luogo ove erano prodotti, finiva col lasciare gli artisti senza guadagno, e li obbligava a cercare altrove una condizione di cose più propizia alle loro aspirazioni e meglio confacente alle loro attitudini.

Per trovar modo efficace di riparare a tutto ciò, il Mus-

sini concludeva così: « Io non saprei dare agli intagliatori senesi un consiglio in modo assoluto; ma con qualche riserva direi loro, che l'intaglio applicato ai mobili artistici dovrebbe pure tralasciare l' esecuzione preziosa che ben si addice al cofanetto, alla cornice, esecuzione nella quale essi sono maestri. È vero che in questo campo affronterebbero la poderosa concorrenza dei centri industriali d' Italia, non solo, ma di tutta Europa; mentre restando nel campo ove sono inarrivabili, quello dell' intaglio prezioso e di puro stile, essi non perderanno mai il credito e la clientela che si sono acquistata anche in lontani paesi. Ma è altresì evidente che l'arte italiana dell'intaglio, dovrebbe ognora ritemprarsi a questa pura scuola, che tiene sempre viva la tradizione e l'impronta nazionale.

... Quì troverebbero un correttivo alle aberrazioni della moda, ed alla rilassatezza della produzione industriale che talora sacrifica la qualità alla quantità... » (1).

Queste considerazioni del Direttore dell'Accademia Senese di Belle Arti erano indubbiamente dettate da una conoscenza esatta e completa delle condizioni dell' arte dell' intaglio in Siena a quel tempo ed erano anche inspirate evidentemente da uno schietto e vivo desiderio di sollevarle e tenerne in elevata prosperità le condizioni. Ma quantunque il suggerimento a tal uopo escogitato comprendesse un voto ed un vaticinio razionalmente realizzabili, nondimeno, per giungere al resultato con essi preso di mira, era indispensabile il concorso di coefficienti diversi dei quali non era possibile la riunione e la stabile coesione con rapidità pari all' urgente troppo esteso bisogno.

Quindi nel frattempo altri giovani e buoni artisti esulavano dalla città per cercare altrove quel lavoro che in essa non potevano trovare, in qualità e quantità pari alle loro pressanti aspettative.

Ma nel 1892 gli intagliatori Cambi, Corsini, Gosi e Querci

(1) Mussini Luigi. *Scritti d' arte.* Firenze, Le Monnier 1880, p. 102 e 108.

si rivolsero alla Amministrazione del Monte invocando qualche provvedimento efficace nell'interesse della loro arte, e la Deputazione con partito dell' 8 luglio di quello stesso anno « inspirandosi alle tradizioni dell' Istituto sempre intese a favorire tutto ciò che possa tornare a vantaggio e decoro della città, e volendo dar prova di speciale riguardo alla nobilissima arte dell'intaglio, coll'offerta ai molti e buoni artisti senesi di dare saggio del proprio valore, deliberava di commettere ad essi un lavoro degno dell' Istituto e che rimanesse qual monumento di quell' arte nell' epoca presente » (1).

A tal fine dava incarico all' architetto dell'Istituto, Professore Giuseppe Partini, di redigere un progetto « per l'ammobiliamento completo della sala delle adunanze, e per la decorazione della medesima, in perfetto accordo colla mobilia, e con lo stile architettonico dell'edifizio nel quale è situata » e l' Architetto corrispondeva all' incarico, presentando un disegno in piena armonia al concetto manifestato dalla Deputazione, di un lavoro cioè degno dell' Istituto e dell' arte dell' intaglio, e che si prestava altresì a farvi concorrere, oltre i maestri intagliatori, anche altri artisti della città; giacchè richiedeva che, in accordo colla mobilia artistica, le pareti della sala fossero fino ad una determinata altezza, rivestite in legno di fine intaglio e che al disopra e fino allo stacco della volta, fossero ricoperte di stoffa damascata. La volta poi doveva esser dipinta analogamente alla decorazione delle pareti; ed a compimento della mobilia era indicata la opportunità di una lumiera in ferro battuto, dello stile dell' epoca.

Il progetto, secondo la proposta del benemerito presidente Conte Niccolò Piccolomini (2), fu dalla Deputazione approvato

(1) CICOGNA Comm. ANTONIO. *Rapporto alla Deputazione sui lavori artistici nella Sala delle adunanze.* Siena, Tip. Sordomuti 1897, pag. 10.

(2) Il Conte *Niccolò Piccolomini* non potè vedere eseguito questo lavoro, da lui caldamente raccomandato, perchè, nel giorno 23 gennaio 1895, ebbe fine la sua laboriosa e benefica esistenza. Ricordan-

in massima nella seduta del 30 settembre dello stesso anno 1892, ma diverse circostanze ed alcune modificazioni suggerite da un più maturo studio del progetto, ne ritardarono la definitiva approvazione, che avvenne nel dì 5 marzo 1875. Il lavoro di intaglio fu allogato il dì 25 aprile di quell' anno, e nel dicembre dell' anno successivo era ultimato; ma, pochi mesi dopo il principio dei lavori, il valente Architetto, che aveva immaginato l'intiero progetto e doveva guidarne l'esecuzione, cessava di vivere in età ancor verde, spento da tremendo ed inesorabile morbo (1).

---

done le grandi benemerenze, il Comm. Cicogna Provveditore del Monte dichiarava che « per più di trent'anni, con brevi intervalli, ebbe parte sempre precipua, o come Deputato, o come Provveditore, o come Presidente dell' Istituto, promuovendo in esso ogni maniera di utili innovazioni e di riforme salutari; progettando l' esecuzione di grandiosi e splendidi lavori edilizi; favorendo l' assunzione di molteplici ed importanti mansioni di pubblica utilità; e legando in fine all'Istituto il proprio nome col vincolo solido e nobilissimo di molti ed inestimabili servizi ». *(Il Monte dei Paschi. Sommario cit.,* p. 210).

Il successore suo nell' ufficio di Presidente della Deputazione del Monte, Comm. Pandolfo Petrucci, rese autorevole omaggio alle preclare virtù del Conte Piccolomini, nella prefazione al 5.° Volume delle *Note storiche* riguardanti le vicende dell'Istituto, e di cui fu intrapresa la pubblicazione sotto i competenti auspici di quel compianto gentiluomo.

Anche il Chiar. Prof. Cav. Pietro Rossi parlò con affettuosa riverenza del Conte, nel *Bullettino Senese di Storia Patria* dell' anno 1895 a p. 179 e seg.

(1) *Giuseppe Partini,* nacque in Siena il 5 maggio 1842, da genitori poverissimi, dai quali ebbe eccellenti esempi di rettitudine e di operosa energia. Avviato da essi all' esercizio della professione di maestro muratore, riuscì, con lo studio perseverante ad abilitarsi nella Architettura, per la quale ebbe vocazione ardente e che, alla prova, si chiarì giustificata da vera ed eccezionale attitudine. Si applicò a questo nuovo tirocinio all' età di 15 anni nell' Istituto senese di Belle Arti, dove più tardi divenne maestro egregio, in quella stessa scuola di Architettura, nella quale era stato per quattro anni scolare.

Ventenne appena tentò il concorso per la facciata del Duomo di Firenze, ed il suo progetto fu classificato « a pari merito con quello

Nell' agosto del 1897 anche tutti gli altri lavori erano compiuti, e nel giorno 24 del successivo mese di novembre, la Deputazione si adunava per la prima volta nella restaurata sala delle proprie sedute.

« del De-Fabris, cui venne poi data la preferenza, soltanto in una « seconda votazione, e colla differenza di un voto appena, per la ese- « cuzione del lavoro. Ma da quel giorno non mancarono al giovane « architetto nè clienti, nè incarichi onorevoli ». Morto il Prof. Doveri, suo Maestro, fu chiamato a succedergli nella cattedra, e nell'ufficio di Architetto dell' Opera del Duomo di Siena, dove condusse a compimento il restauro della facciata, intraprese il restauro delle pareti esterne e del pavimento a graffito. Aprì sedici finestroni nella parte alta nella nave centrale di quel tempio e, dopo l' incendio che il 17 ottobre 1890 distrusse la copertura della cupola, ideò e diresse con diverso sistema la nuova copertura, sostituendo all'antica armatura di legname, un' ossatura di muramento, che gli procacciò molta lode dalle persone competenti.

Iniziò pure il restauro del S. Giovanni, ma per la malattia che lo trasse a morte immatura, ebbe a lasciare interrotto il lavoro già condotto a buon punto.

Dal 1887 al 1894 condusse a termine il suo ultimo lavoro di grandissima importanza per la storia e per l' arte, il restauro cioè della grandiosa Basilica di S. Francesco in Siena.

Nel corso di trentacinque anni, nel quale si svolse la sua ammirata opera artistica, progettò e diresse una lunga serie di importanti lavori, sia di restauro, che di nuova costruzione, fra i quali meritano speciale ricordo, oltre quelli già accennati nel Duomo di Siena, i restauri dei castelli di Belcaro e di Brolio, e la costruzione di quello di Torre Alfina presso Orvieto, la edificazione dell'Istituto Senese dei Sordomuti, dello Spedale di S. Gemignano e di quello di Montalcino, del nuovo cimitero della Misericordia, dell' Istituto privato di S. Teresa in Siena, e del palazzo di Giustizia a Chiavari, il restauro del palazzo Marsili in Siena, del palazzo comunale di S. Gemignano, della collegiata di Asciano, dell' Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, del tempio di S. Antimo, e del Duomo di Chiusi, la edificazione di cappelle, monumenti sepolcrali in Liguria, ed i grandiosi lavori nei palazzi Salimbeni, Tantucci e Spannocchi per conto del Monte dei Paschi, dei quali è stato dato più sopra minuto ragguaglio.

Un terribile morbo, ne spense prima la mente, poi la esistenza nel giorno 14 novembre 1895. (Reycend Prof. G. A. *Cenni Necrologici dell' Architetto Giuseppe Partini.* Torino, Tip. Bertolero 1896).

In quella circostanza il Presidente Cav. Uff. Prof. Avv. Pietro Ciacci, dichiarava « che la decorazione di quella sala, la « quale per tanti pregi artistici formava oggetto della gene- « rale ammirazione, non era stata eseguita per una vana « ostentazione di fasto, che certo mal si addirebbe ad un « Istituto, il quale serba gelosamente antiche tradizioni di « severa e corretta amministrazione ».

E quindi per dovere di giustizia ricordava « a titolo di « onore, che le opere di arte di eccellenti professionisti della « città, le quali avevano concorso a rendere degna di ammi- « razione quella sala, erano state nella massima parte com- « piute sotto la intelligente vigilanza dell' egregio Comm. Pan- « dolfo Petrucci che, per tempo non breve, e con tanta dignità « e competenza aveva tenuto precedentemente l' ufficio di « Presidente della Deputazione ».

Alla sua volta il Provveditore Comm. Cicogna, confermando che la nuova sala non era stata fatta « per ambizione « di più ricca e maestosa residenza, ma ad onore ed incre- « mento dell' arte che si voleva incoraggiare », riassumeva brevemente la esposizione delle cause occasionali e le vicende di graduale svolgimento di questi lavori.

Ed avvertendo che alla direzione di essi era stato, finchè visse, il compianto Architetto Partini, e quindi il figlio di lui Ing. Luigi, segnalava singolarmente i maestri che avevano eseguito i diversi lavori, specificando come appresso le opere da ciascuno di essi respettivamente compiute.

Bartolozzi Carlo (1) il parietale a destra dell' ingresso

(1) *Carlo Bartolozzi* senese, cominciò ad esercitarsi nella scultura in legno, nell' anno 1849, frequentando per breve tempo l'officina del *Manetti ;* e dopo, per più lungo tratto, quella del Giusti. Nel 1857 andò a Firenze nella vasta officina del *Barbetti*, dove prese parte ai grandi lavori fatti eseguire dal Principe Demidoff. Nel 1859 fu soldato volontario per l' indipendenza italiana, e nel 1860 per la liberazione della Sicilia, dove fu ferito. Ridottosi nuovamente a Siena rimase tre anni col Prof. Giusti ; aprì poi studio insieme con *Nicodemo Ferri* col quale lavorò ad una grandiosa credenza ordinata dal Marchese Nerli, e che fu premiata all' Esposizione di Parigi del 1867. Altri

della Sala, le porte, il caminetto ed il mobile in mezzo alle due finestre *(Fig. 45, 46, 47)*.

Cambi Carlo (1) l' intiero parietale di fronte all' ingresso e porzione della parete di faccia alle finestre *(Fig. 48)*.

---

premi ottennero i lavori di quella officina alle Esposizioni di Pistoia, di Siena, ed a quella mondiale di Vienna. Nel periodo di più intenso languore dell'arte dell' intaglio, per deficienza di lavoro, il Ferri andò a Roma. Il Bartolozzi fece il magnifico lampadario in legno per l'Accademia dei Rozzi, è stato premiato alla Esposizione mondiale di Filadelfia, ed ha ottenuto dal Governo una medaglia per merito dei lavori in legno, ed un' altra per i lavori in cuoio, nei quali ha dato saggi degni di molta lode.

(1) *Carlo Cambi,* all' epoca nella quale, per mancanza di commissioni, l' arte dell' intaglio cominciò a languire, esulò anche esso da Siena insieme con altri, fra i migliori professanti quest' arte; e si trasferì a Firenze. Ma anche lontano dalla sua città natia, era sempre stimolato dal pensiero ansioso di farvi rifiorire la bella arte sua prediletta. E tornatovi infatti, ed ottenuto il posto di maestro d' intaglio nell' Istituto dei Sordomuti, vi attese lavorando con assidua alacrità. Poco dopo aprì un magazzino di lavori. col proposito di stabilire una esposizione permanente di oggetti d' arte, ma per colpa non sua, questo buon concetto non potè essere attuato.

Nel 1881 la sua officina aveva raggiunto uno sviluppo tale da attirargli commissioni importantissime di mobili, di « *salons* », di « *parapettature* » e di altri lavori, per diversi piroscafi della grande Compagnia navale inglese « *Peninsulare ed Orientale* ». E queste ragguardevoli opere gli permisero di portare a più di cento i suoi lavoranti, fra intagliatori e falegnami. Altre commissioni consimili ebbe pure per navi italiane, riportandone elogi dai committenti e dalla stampa nazionale e straniera.

Diffusasi anche in America, come già lo era in Inghilterra ed in Francia, la conoscenza dei suoi lavori, ebbe richiesta da Chicago di trasportare colà il suo laboratorio per lavorare alla costruzione dei vagoni della nota Compagnia Pullmann, ma la proposta non potè essere da lui accettata.

Nella Esposizione in Roma dei lavori in legno furono giudicati i migliori della specie quelli usciti dalla sua officina, la quale perciò, oltre a mantenere vivo e florido il commercio degli oggetti intagliati è riuscita pure una conferma permanente della ragionevolezza dei voti e dei consigli più sopra riferiti, ed espressi fino dal 1871 dal Prof. L. Mussini, per il più proficuo e durevole sviluppo di questa elegante industria artistica.



Fig. 45 - Porta scolpita da C. Bartolozzi



Fig. 46 - Caminetto in legno scolpito da C. Bartolozzi



Fig. 47 - Mobile in legno intagliato da C. Bartolozzi

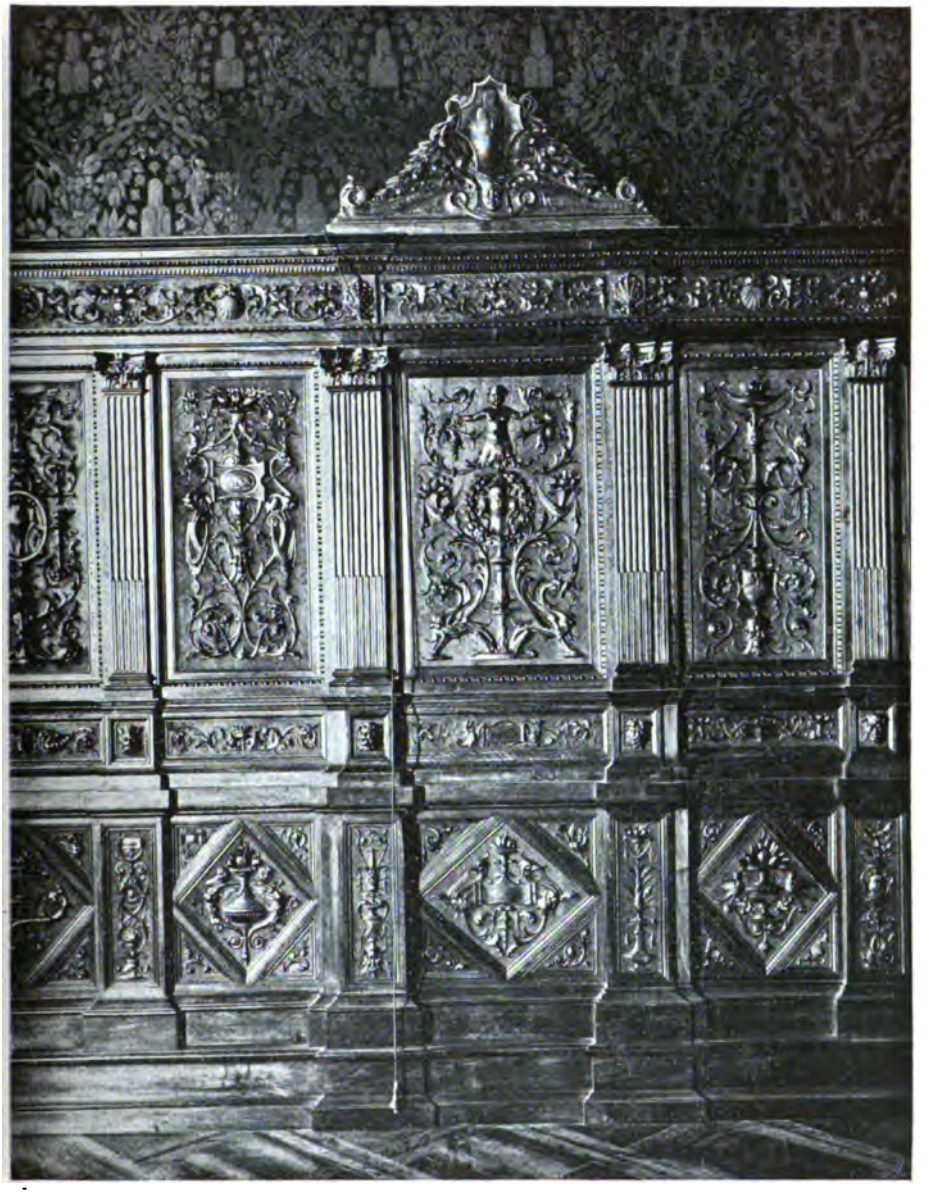


Fig. 48 - Parietale in legno intagliato e scolpito da C. Cambi

Corsini Tito (1) il banco e seggio presidenziale, i banchi per i funzionari e tutte le seggiole *(Fig. 49, 50, 51)*.

Querci Angelo (2) una porzione del parietale che fronteggia le finestre.

Salvini Giovanni (3) tre banchi per i Deputati *(Fig. 52, 53, 54)*.

Sammicheli Giovanni (4) un banco per i medesimi *(Fig. 55)*.

(1) *Tito Corsini*. È artista ancor giovane, ma che ha saputo guadagnare al suo laboratorio, fondato nel 1887, molte distinzioni onorifiche, cioè all' Esposizione Generale di Palermo (1891-1892), una medaglia di argento; a quella Generale di Torino (1898), un'altra medaglia di argento; all'Esposizione di Barcellona (1892), una medaglia di bronzo e nel concorso a premi bandito dalla Camera di Commercio di Siena nel 1902, una medaglia d' oro.

(2) *Angelo Querci* nacque in Siena, nell' anno 1839, e fece i suoi studi come alunno esterno nel Collegio Tolomei, e nell'Istituto delle Belle Arti, meritandosi molti encomii e premi per la straordinaria sua perizia nella calligrafia e nel disegno. Fu maestro di disegno e d' intaglio nell' Orfanotrofio senese, guadagnandosi la stima dei preposti dell' Istituto, e la riverente affezione degli alunni. Ebbe abilità grande nella scultura in legno, e l' opera sua, nella sala della Deputazione del Monte *(Fig. 57)* a giudizio di persone competenti, spicca per raffinata delicatezza di esecuzione.

Forni lavori importanti per la specie e per la quantità a richiesta di un dovizioso gentiluomo di Glascow nella Scozia.

Morì il giorno 2 di febbraio del 1900, lasciando il ricordo di una intelligenza, di una bontà, di una rettitudine e di una modestia veramente non comuni.

(3) *Giovanni Salvini* tenne in Siena, per parecchio tempo, un laboratorio assai accreditato, per l' intaglio e la scultura in legno; e da qualche anno ha abbandonato Siena per recarsi ad esercitare l'arte sua a Torino.

(4) *Giovanni Sammicheli* senese di nascita, ed orfano a 2 anni del padre, fu trasferito con la famiglia a Firenze, dove apprese i primi elementi dell' intaglio nello studio di *Mariano Coppedè* e si perfezionò poi nell' officina artistica del senese *Rinaldo Barbetti*. Tornato a Siena nel 1880, potè compiere gli studi del disegno nell' Istituto locale di Belle Arti, con la guida di quell' esimio maestro che fu il Cav. Giorgio Bandini. Lavorò come scultore e disegnatore nell' officina di Bernardino Barbetti finchè, nel 1891, aprì per proprio conto una fabbrica di mobili artistici che gli ha procurata una buona clientela, e le onorificenze di una medaglia in bronzo ed il diploma



Fig. 49 - Banco presidenziale scolpito da T. Corsini



Fig. 44 - Sarcofago longobardo da S. Genesio

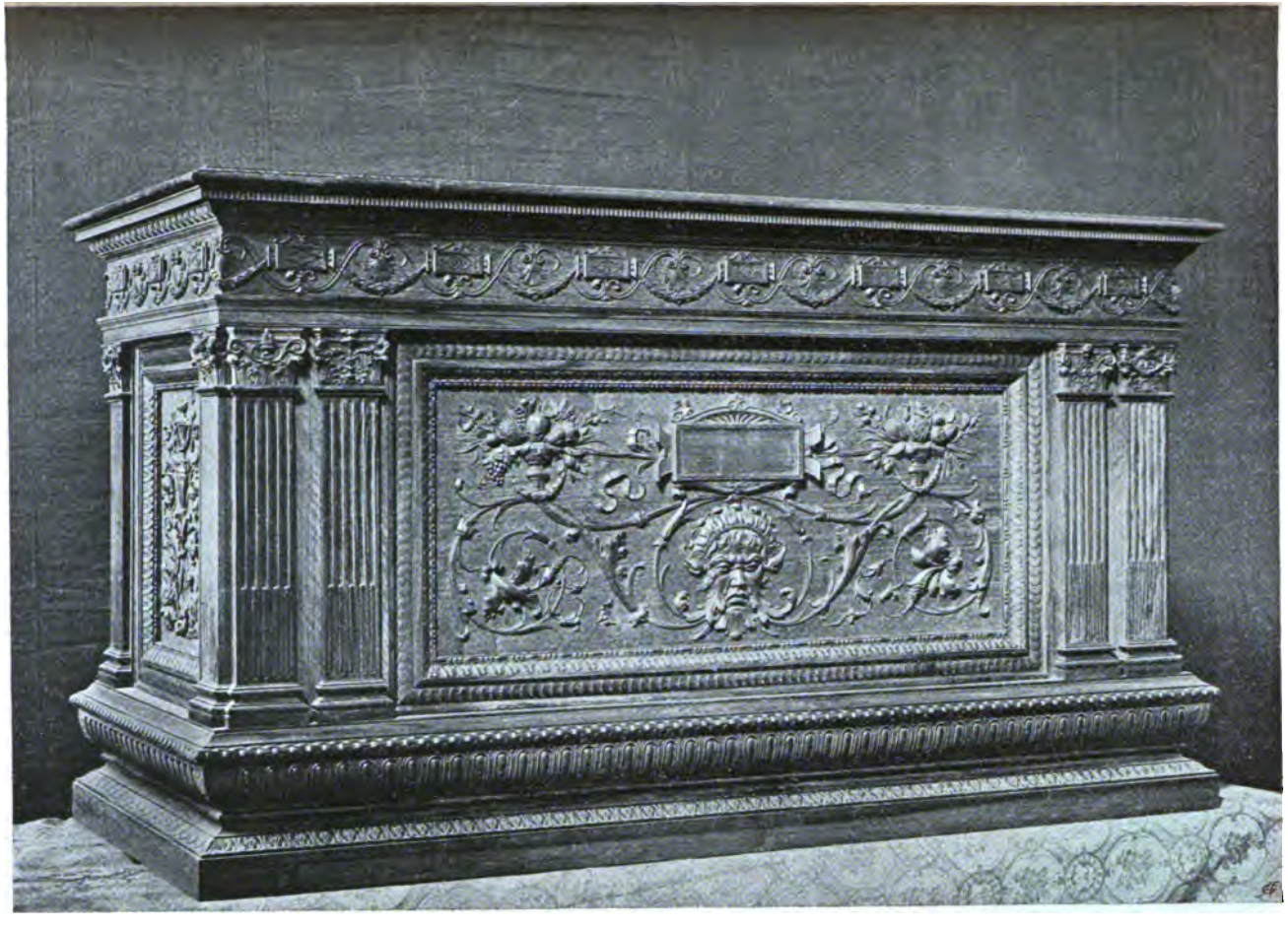


Fig. 51 - Banco intagliato da T. Corsini



Fig. 66. - Sarcophage impérial de St. Hedwige.



Fig 53 - Banco intagliato da G Salvini



Fig. 54 — Bänco intagliato da U. Selvini

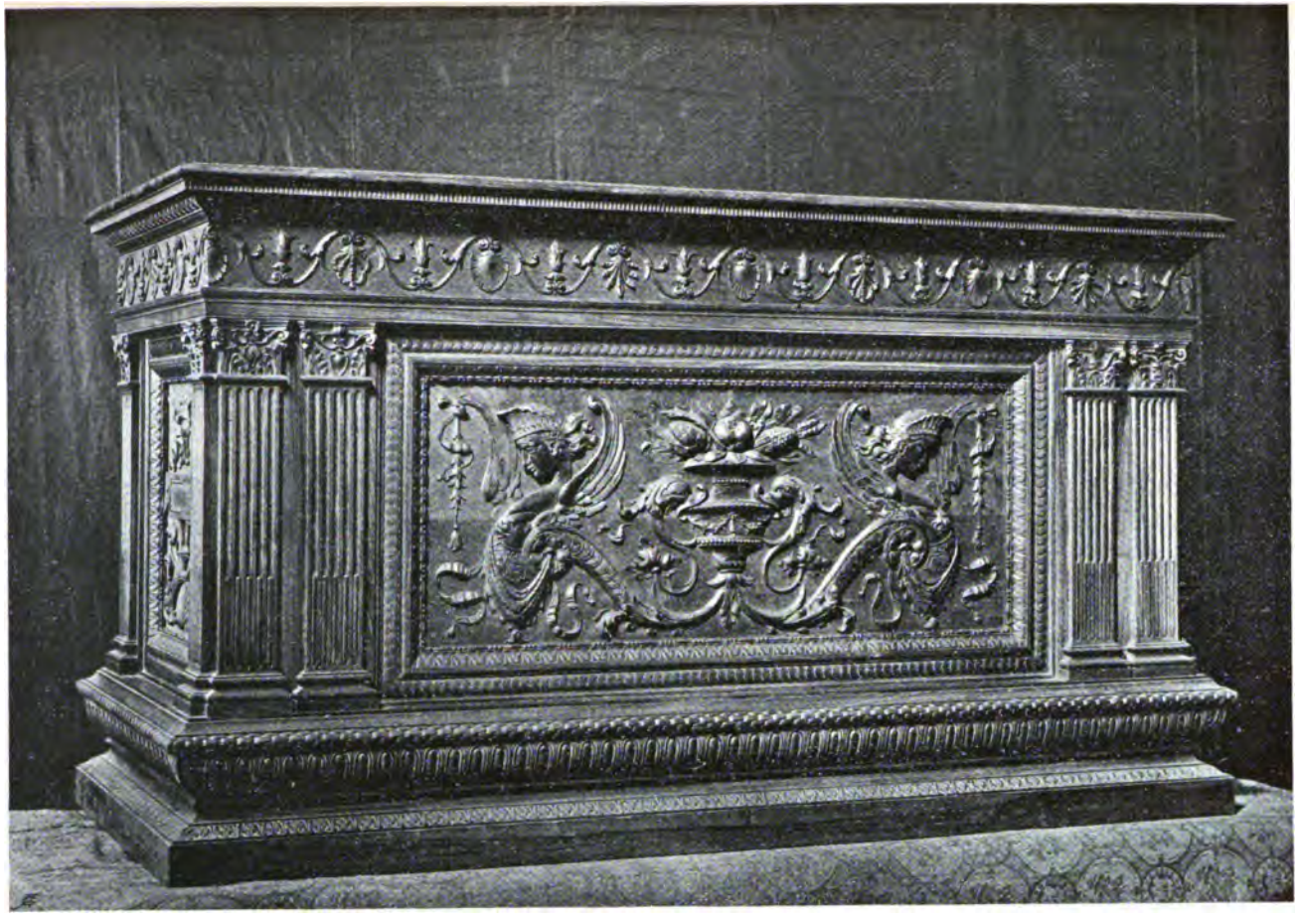


Fig. 55 - Banco intagliato da G. Sammicheli

La volta della sala fu dipinta dal Prof. **Gaetano Brunacci** (1) *(Fig. 56)*.

Per tutti i lavori di riduzione occorse una spesa complessiva dl L. 35012 della quale enumera ogni articolo il Provveditore Comm. Cicogna (2) nel suo rapporto, a cui mette fine con le seguenti dichiarazioni: « La scultura in legno costi- « tuisce la parte principale, anzi principalissima dei lavori. « Nel deliberarli, gli Amministratori del Monte, giova ram- « mentarlo, ebbero un duplice intento; quello *di offrire ai « molti e buoni artisti senesi, il mezzo di dar prova del loro « valore; e l'altro di arricchire la città di un' opera che ri- « manesse quasi monumento dell' arte dell' intaglio nell' epoca « in cui fu fatta* ».

« Il primo intento è stato certamente raggiunto dappoi- « chè all' opera hanno concorso i migliori esercenti di questa « nobile arte.

« Giudicheranno i competenti se anche il secondo intento « sia stato conseguito; se cioè i nostri artisti abbiano ag- « giunto, come ci sembra, una gloria di più alle molte di cui « si onora l' arte senese » (3).

Ed il giudizio non è mancato, ed è anzi venuto nel senso più favorevole e lusinghiero, e con la reiterata e quasi quotidiana conferma dell' ammirazione di coloro che accedono alla sede dell' Istituto, espressamente per vedere la sala così rinnuovata *(Fig. 57)*.

---

di collaborazione con la Ditta Bardi ed un diploma di benemerenza per lavori di imitazione antica nell'Esposizione della Camera di Commercio.

(1) *Gaetano Brunacci* è insegnante di ornato nell'Istituto di Belle Arti, e la Deputazione del Monte, dopo il lavoro della volta della Sala della adunanze, gli affidò l' incarico di ornare anche quella del loggiato prospiciente sulla Piazzetta del Fondaco dei Salimbeni, lavoro che è tuttora in corso di esecuzione.

(2) Il Provveditore Cicogna ricorda con lode nel suo rapporto anche *Galileo De Ricco* per i lavori di stucco, *Arturo Franci* per quelli di doratura, *Alberto Peri* per quelli del pavimento in legno, *Alfredo Guerrini* per quelli di tappezzeria, *Benedetto Zalaffi* per la lumiera in ferro battuto.

(3) Cicogna Comm. A. *Rapporto cit.*, p. 16.

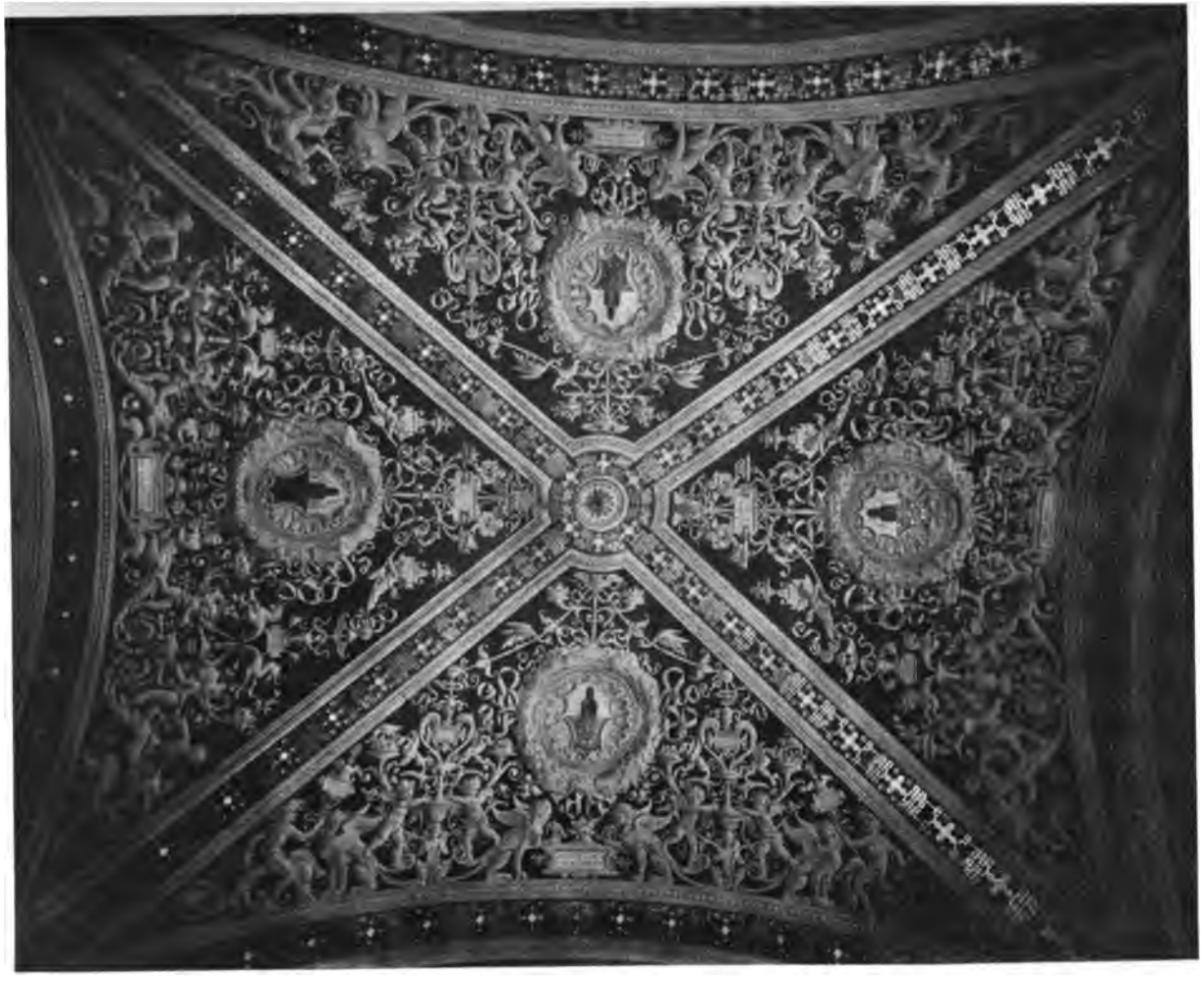
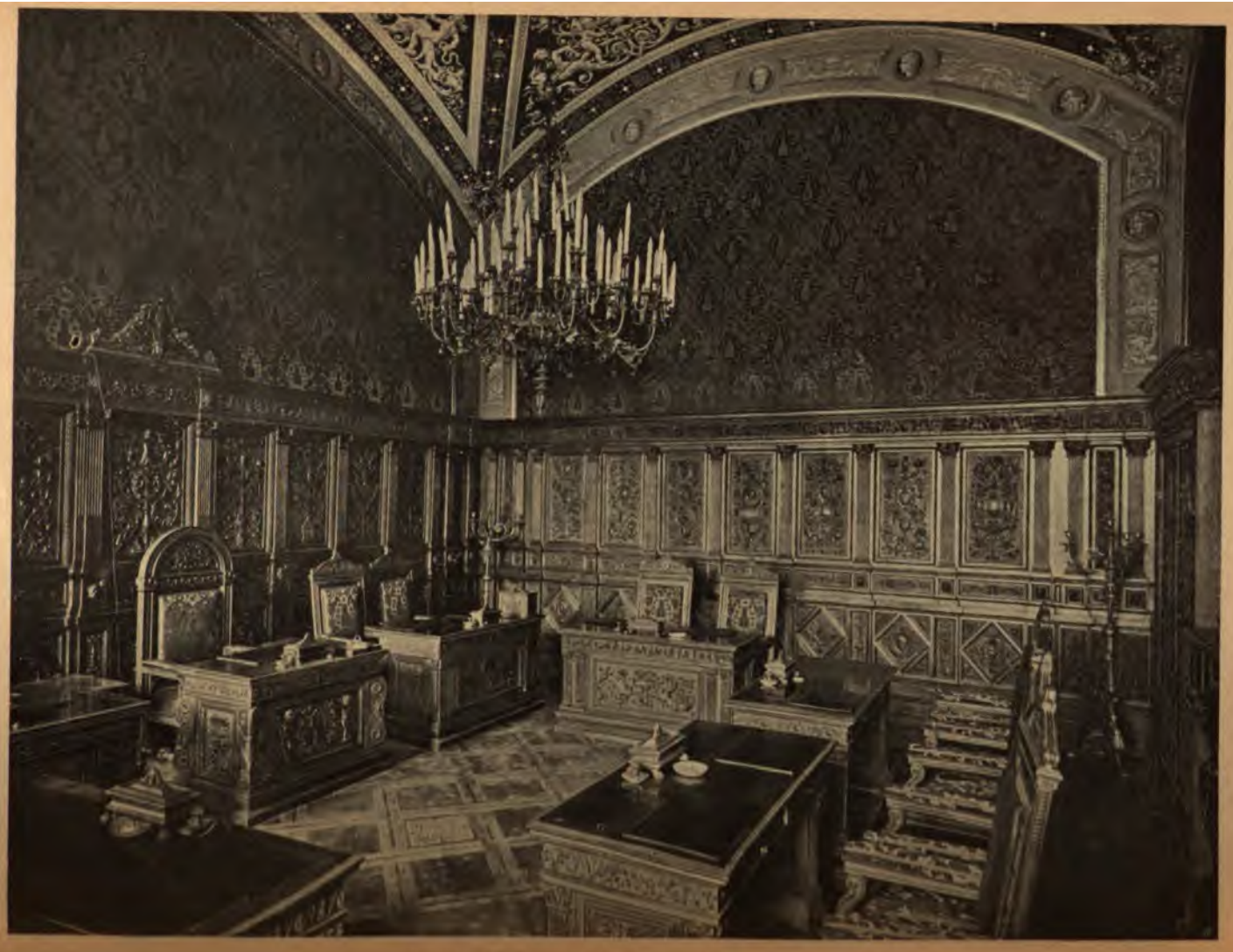


Fig. 56 - Volta della sala decorata dal Prof. G. Brunacci



Fra gli ornamenti artistici che in essa figurano ve ne sono alcuni anche in ferro battuto; arte che ha fiorito e fiorisce tuttora in Siena (1) ed alla quale l'Amministrazione del Monte non ha mancato di dare recentemente un impulso ausiliare. Infatti dalla rinomata officina di **Benedetto Zalaffi** ha acquistato per L. 3000, nell'anno 1883, il portabandiera (*Fig. 58*) che sta infisso al centro della nuova facciata del palazzo Spannocchi; nell'anno 1895 per L. 3500 la lumiera (*Fig. 59*) che si tiene appesa alla volta della nuova sala; e finalmente nel 1899 per L. 2100 i quattro candelabri (*Fig. 60*) che stanno agli angoli della medesima.

Inoltre non è stata trascurata alcuna altra circostanza che, con accordo propizio, potesse conciliare, ad un tempo medesimo, l' esercizio della beneficenza ed il favore delle arti belle.

Nell' anno 1886 fu costituito in Siena un Comitato di Signore, con lo scopo di organizzare una fiera, o lotteria, a benefizio di un Istituto caritatevole per i fanciulli poveri, denominato « del Sacro Cuore », ed avendo ottenuto dalla munificenza dei Sovrani d' Italia il dono di un bel quadro in tela del pittore **Paolo Gaidano,** rappresentante « *i martiri cristiani* », si rivolse all' Amministrazione del Monte, offrendogliene l' acquisto, per evitare che, una fortuita eventualità, facesse perdere alla città di Siena un' opera d' arte tanto pregevole per il suo merito intrinseco e per la sua provenienza. E l' Amministrazione pagò volentieri L. 2000 come prezzo del quadro, che così rimase ed è tuttora in sua proprietà (*Fig. 61*) (2).

Due anni dopo, e precisamente nel 3 agosto 1898, l'Am-

(1) « L' arte del ferro battuto fiorì grandemente in Siena, sopra« tutto per le esigenze dell'Architettura; ma purtroppo gli stranieri rac« colsero e portaron via quanti più saggi poterono pei loro musei di « antichità o d' arte applicata all' industria ». (Ricci Corrado. *Il Palazzo pubblico cit.*, p. 64).

(2) *Archivio del Monte dei Paschi.* Delib. del 20 giugno 1896 e documenti in Filza 90bis di S. D. al n. 239.



Fig. 58 - Portabandiera in ferro battuto lavorato da B. Zalaffi



Fig. 59 - Lumiera in ferro battuto fatta da B. Zalaffi

ministrazione acquistava, per gli stessi motivi, e per la somma di L. 1000, un altro quadro dai Reali d' Italia donato per un' altra lotteria a profitto delle due Associazioni filantropiche senesi, della pubblica assistenza e dei bambini poveri scrofolosi.

La pittura in tela è di Mario Spinetti (*Fig. 62*) ed ha

nella parte inferiore della cornice, il motto esplicativo seguente:

Talis visa mihi mollem spirare quietem
Cynthia non certis nixa caput manibus.
Sex. Propertij Lib. I Elegia III.

Altri atti di pubblica beneficenza, sotto la forma di premi di incoraggiamento, o concorso alle spese di utili lavori, furono compiuti per cifra assai ragguardevole nel periodo 1891-1904; ma di essi basterà dare un accenno fugace, perchè connessi, soltanto in modo limitato ed indiretto, allo scopo di questa enumerazione di opere di carattere prevalentemente estetico.

Fino dall'anno 1898 l' Amministrazione del Monte, apriva con ottimo resultato, un concorso a premi per la edificazione o risanamento di case coloniche, ed iniziava pure in quello stesso anno, e continuava poi nei successivi, una serie di altri concorsi a premi per il miglioramento igienico, statico ed estetico delle case per la povera gente.

Questi concorsi, come afferma il Provveditore

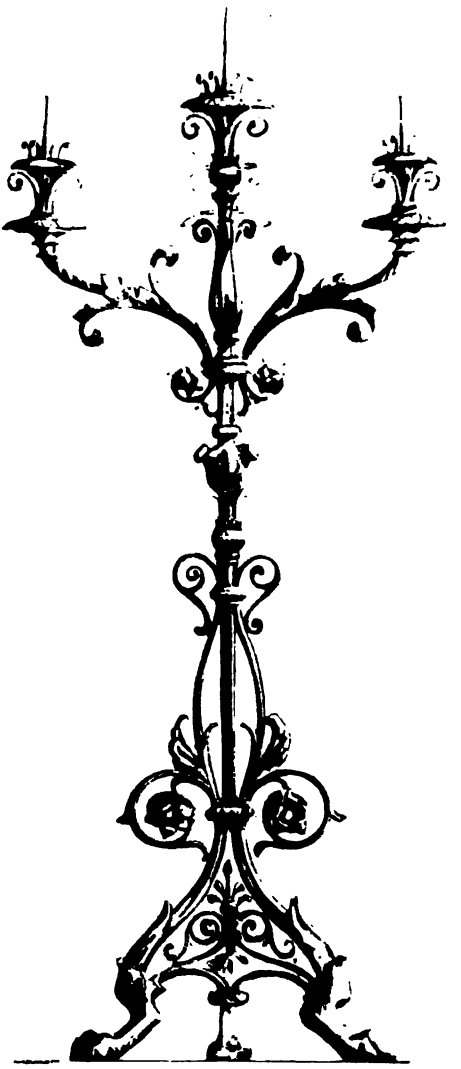


Fig. 60 - Candelabro in ferro battuto eseguito da B. Zalaffi.



Fig. 61 - *I Martiri Cristiani*, quadro dipinto da Paolo Gaidano



Comm. Cicogna nella sua relazione sul bilancio consuntivo del 1902, hanno avuta una « esplicazione rimarchevole, anche « perchè regolati dalla ingiunzione formale di rivolgere i lavori « precipuamente ad assicurare il vero e proprio miglioramento « igienico delle abitazioni popolari, ed a dare aiuto esclusi- « vamente ai proprietari più deboli, e perciò solo meno in « condizione di sopperire a proprie spese a tali restauri ».

« Accolti con sempre più intenso favore, tanto dai pro- « prietari quanto dai lavoratori, questi concorsi hanno avuto « un successo superiore ad ogni aspettativa, ed hanno avuto « per resultato il risanamento e miglioramento igienico di « molte casette, casuccie e casupole, malsane tanto da co- « stituire un pericolo permanente a coloro che erano costretti « ad abitarvi ed indecorose fino al segno di riuscire vera- « mente indecenti nella apparenza edilizia della città . . . ».

« E nei rapporti di questa apparenza è stata adoperata « ogni maggior cura, perchè i restauri esteriori investissero « soltanto facciate vecchie cadenti, e che non avessero valore « artistico, nè pregio di antichità, per provvedere, occorrendo, « alla loro conservazione e complemento . . . ».

Con queste norme direttive e con queste cautele, sono stati eseguiti 149 restauri di facciate, per le quali sono state pagate dal Monte L. 25425 di premi, in correspettivo di lavori per un importo calcolato in cifra oltre il doppio maggiore.

Anche l' altro concorso per il risanamento delle case operaie si è svolto con le stesse cautele di assidua vigilanza e di scrupoloso sindacato, ed ha prodotto il bonificamento di 87 case, promuovendo con l' assegnazione di premi per la somma di L. 31870, lavori di un costo accertato di L. 110581, ma che per altri lavori accessori è cresciuto fino a L. 145000.

Tantochè, cumulando il resultato di questi concorsi, con quelli dell' altro che ebbe di mira l' eccitamento a migliorare anche le case dei coltivatori della terra, l' Amministrazione del Monte ha erogata una somma di L. 146787,70 ad uno scopo di così evidente utilità, da poter primeggiare fra le elargizioni sue più largamente e durevolmente benefiche.

Ed è per questo che ne è stato fatto cenno. Oltre di che si è inteso di segnalare implicitamente la tendenza che va facendosi ogni dì più manifesta, di adoperare il lavoro come strumento di beneficenza d' ogni altro migliore.

Così, allorquando l'insana ferocia di un abietto malfattore troncò proditoriamente l' esistenza preziosa del buon re Umberto, l'Amministrazione del Monte, partecipando all'unanime consenso di esecrazione degli onesti per così efferato delitto, volle pagare un tributo di venerazione riconoscente alla memoria della vittima augusta, e lo fece in due forme distinte. Cioè, primieramente fondando e dedicando al nome del Monarca buono, prode e leale, alcuni posti negli Istituti locali di pubblica beneficenza, come aveva praticato nella circostanza della morte del Duce eroico dei Mille; e stanziando poi la somma di L. 50000 « per un'opera di pubblica utilità da designarsi e da dedicarsi alla memoria del Re Umberto I », e che facesse perciò testimonianza permanente e decorosa di questi sentimenti.

L' opera, per desiderio espresso dalla On. Rappresentanza Comunale della città, fu, più tardi, designata nell'esecuzione di un progetto di lavori, consistente nella formazione di un piazzale, con accesso dalla Via Cavour e da denominarsi dal Re Umberto I, e che dovesse immettere nel Pubblico Passeggio della Lizza, per mezzo di uno sbocco carrozzabile nella Via Curtatone. E la Deputazione del Monte, ritenendo che il progettato lavoro corrispondesse al miglioramento edilizio della città, nonchè della sua viabilità, accolse la proposta, e mise a disposizione del Comune le 50000 lire stanziate per onorare la memoria di Re Umberto I, e successivamente vi aggiunse, con lo stesso scopo, L. 32000, per l' acquisto dell' ex-convento di S. Egidio, L. 40000 per la regolarizzazione della Piazza Pianigiani e L. 17000 per il loggiato da erigersi nella Piazza medesima; e così in tutto L. 139000.

Un' altra forma di impulso ausiliare indiretto, ma senza dubbio efficace, alla esplicazione produttiva delle Arti belle, è stata dal Monte dei Paschi messa in opera, accordando sussidi per favorire le pubbliche Esposizioni, dalle quali spesso

si irradia una luce di progresso che è il provvido resultato di utili confronti e di una salutare e feconda emulazione.

E con questo obiettivo furono sovvenuti, con L. 500, il Comitato costituitosi nel 1897 per inviare oggetti d'arte alla Mostra nazionale di Torino; con L. 2300 quello formatosi più tardi per partecipare alla Esposizione mondiale di Parigi, e finalmente con L. 37000 corrisposte in più volte alla Mostra di antica Arte Senese, che è stata tenuta nell'anno volgente, e che ha corrisposto, oltre ogni aspettativa, agli elevati intendimenti che ne avevano determinata la formazione.

Sul carattere di essa, come sull' entità specifica degli effetti suoi più immediati, manca a noi ogni competenza per trattarne, anco nella forma più superficiale e sommaria; onde è che, fra i molti autorevoli e benevoli giudizi pronunziati sopra questo argomento, che ha vitale connessione col decoro artistico della città e del suo territorio, crediamo opportuno riferirne due, che, per gli uomini dai quali provengono, meritano indubbiamente la massima considerazione.

Un illustre straniero, che è particolarmente benemerito di Siena per averne illustrata con profonda e sicura dottrina e con sagace ed elevata serenità di critica, le vicende storiche e gli artistici monumenti, ha recentemente affermato « che, nella Mostra ha trovate raccolte molte opere di artisti dell' antica Siena che si trovavano sparse in parecchie romite chiesuole di campagna, ed in molte ville lontane; ed il fatto di averle riunite, ha resi accessibili, a chiunque non ha la possibilità di viaggiare, non pochi oggetti artistici, per uno solo dei quali i pellegrinanti ricercatori del bello, si adattano spesso a fare lunghe ed incomode gite. Siena, per troppo tempo neghittosamente incurante della fama dei suoi figli, e della sua propria gloria, ha finalmente dato con questa Mostra uno splendido esempio alle città circonvicine ».

E non soltanto nell'interesse delle investigazioni che hanno a scopo esclusivo l'Arte di per sè stessa, e le sue molteplici manifestazioni, ma anche allo studioso della storia, una raccolta di tale specie ha potuto riuscire in più modi giovevole « in quanto l' opera d' arte la più strettamente artistica, è

pur sempre una illustrazione della storia, nella più lata e più nobile espressione del termine ».

Tanto che, dopo un' accurata rassegna analitica dei diversi gruppi di opere artistiche adunate nella Mostra Senese, l' egregio uomo condensa il proprio sintetico apprezzamento su di essa, nella esplicita e fervorosa raccomandazione che « per il decoro di Siena, e per il bene degli studiosi della « sua storia, i Senesi debbono unirsi nel proposito che da « questa Mostra abbia a trarre origine un museo permanente « e che illustrerebbe nel modo più ampio possibile, la storia « della sua scultura e gli splendidi trionfi delle sue arti mi- « nori. Col generoso concorso dei capi delle sue antiche fa- « miglie, sarebbe ora agevole per la città formare una col- « lezione siffatta, ma ogni anno che si lasciasse passare senza « tentare l' impresa, la renderebbe più difficile. Occorrerebbe « per ciò uno sforzo deliberato e concorde e questo dovrebbe « esser fatto subito » (1).

Un altro valentuomo, che ha avuto parte precipua nel-

(1) « ... many works of the artists of old Siena, gathered from « many places. Pictures and objects of art from remote country « churches and distant villas, for a sight of which pilgrims of the « beautiful have made long and arduous journeys, have been made « accessible to those who have no time for such expeditions. Siena, « too long criminally careless of her children's fame and her own « glory, has at last set a splendid example to her neighbour cities... « Even to the student of history, such a survey may not be unpro- « fitable; for the most purely artistic work of art is, at the same « time, an illustration of history, in the widest and noblest sense of « the term... ».

« ... For the credit of Siena, and for the assistance of her own « and other students, the Sienese ought to see to it, that from this « exibition a permanent museum shall take its origin, a museum « which shall illustrate, as far as is possible, the history of her « sculpture and her splendid triumphs in the minor arts. With the « generous help of the heads of her ancient families it is yet feasible « for the Sienese to form such a collection; but every year it will « become more difficult to do so. A serious and united effort is ne- « cessary, and it ought to be made at once ». (LANGTON DOUGLAS. *The exhibition of Early Art in Siena.* From the Nineteenth Century. N. 333, november 1904, p. 756, 757, 771).

l' ordinamento della Mostra, e che ne ha poi illustrato il contenuto con la competenza del più fine conoscitore, ha dichiarato che « essa ha fatto prova del geloso affetto che Siena « mise sempre nel conservare l' eredità del passato, precor- « rendo così il sentimento che costituisce il maggior vanto « dei tempi nostri, il rispetto assoluto per quanto di alto e « di bello i secoli e gli avi ci tramandarono » (1).

Ed il giovine nostro Sovrano, che ha piena e luminosa coscienza di ogni più eletto sentimento dell' epoca, e sa degnamente apprezzarne ogni genuina manifestazione, ha valutato con premurosa benevolenza anche quello che aveva inspirato la formazione della Mostra di antica Arte Senese, e si è degnato di renderne solenne con la Sua ambita presenza la inaugurazione, ed accrescerne il pregio con atti di generosità regalmente benefica.

Di più questa festa geniale delle Arti, per la ragionevole connessione che intimamente collega ed indissolubilmente congiunge ogni loro manifestazione alle vicende storiche di cui hanno dovuto subire l' influenza, ha pure servito a dare la prova più evidente e grandiosa, dell' azione che la libertà politica esercita sul culto delle Arti belle, e che in Siena si è mantenuto vivido ed utilmente e decorosamente operoso, finchè ha trovato il proprio elaterio vitale nella libertà; si è deformato, illanguidito e spento con essa; ed è tornato a nuova e feconda esistenza insieme con la resurrezione politica della Nazione.

Di che un altro riscontro, tenue ma non trascurabile, si ha pure nelle cifre dei bilanci del Monte, in cui si rispecchia molta parte della vita economica di Siena, nel corso dei tre secoli che intercedono dalla estinzione violenta del suo piccolo ma libero Comune, fino alla ricostituzione dell'Italia alla dignità di Stato indipendente.

Quelle cifre, nella loro nuda schiettezza, dicono chiaro che, dalla istituzione del secondo Monte di pietà, avvenuta dopo la soppressione della Repubblica, soltanto nel 1761 il Monte dei Paschi, ad esso aggiunto e congiunto, potè ini-

(1) Ricci Corrado. *Op. cit.*, p. 10.

ziare le sue elargizioni a scopo benefico; e che esse, in tutto il primo decennio (1761-1770), non raggiunsero neppure la cifra di L. 10500. E tirando la somma di tali elargizioni per l' intiero secolo (1761-1860) si arriva a poco più di un milione e 118 mila lire; mentre, nel solo decennio (1861-1870) esse dànno un contingente di quasi 413 mila lire; e nel decennio (1891-1900) si elevano a più di un milione e mezzo di lire; somma evidentemente cospicua, ma che pure è comparativamente superata da quella del quadriennio successivo (1901-1904) che va oltre le 942 mila lire.

Ora, quando si tenga conto che dal 1761 fino all' anno spirante, il totale delle elargizioni del Monte si eleva a L. 5,679,661, 50, e quando si ponga questa cifra in correlazione complementare ed illustrativa delle circostanze esposte in questa sommaria enumerazione delle opere artistiche fatte eseguire, promosse od acquistate dal Monte stesso, si avrà una conferma non insignificante del fatto, che a questa enumerazione ha dato motivo, e che è stato enunciato fino dal principio di essa. E cioè che anche nella sfera modesta della sua operosità, può scorgersi un riscontro dell' azione favorevole della libertà nell' esercizio proficuo, e nel progressivo incremento delle Arti manifestatrici delle forme del bello; mentre ne emerge pure la prova che, la degenerazione della libertà e la sua soppressione, precedono la decadenza del gusto, e preparano il decremento di quelle stesse Arti, che non si rialzano e non riacquistano vigore espansivo, se non col rinascere e col ricrescere della libertà. Tanto è ciò vero, che i dati storici e numerici degli ultimi quarantacinque anni della sua esistenza, mentre contrassegnano il periodo più florido di essa anche nei rapporti del suo patrocinio a favore delle Arti belle, coincidono appunto coll'epoca del nazionale risorgimento.

E la Augusta Signora, che di quel risorgimento è apparsa, sin dal principio, come la personificazione più affascinante per avvenenza, gentilezza e bontà, non poteva rimanere, e non è rimasta, insensibile all' attrattiva, che nell' animo Suo così aperto all' intimo linguaggio del buono e del bello, doveva

esercitare la Mostra dell'Antica Arte Senese; ed anche Essa è venuta a far più splendida con la maestà graziosa e benigna della Sua persona, questo « convegno trionfale dei fi- « gliuoli di Siena del buon tempo antico, che nella sua gloria « impressero l' eterno suggello dell' arte ».

E come Ella volle far lieta di Sua ambita presenza anche la sede del Monte, ove rimarrà perenne il ricordo di un evento tanto onorifico e lusinghiero, così Le piacque pure di gratificare con una sua visita molti altri Istituti Senesi ove fu invocata e salutata

donna nostra,
della rinata primavera italica
inclito fior . . . . . (1).

E così vide ogni luogo ove poterono sospingerla la innata Sua benevolenza materna per il popolo, ed il gusto squisito per ogni arte gentile. E sempre, e dovunque La accompagnavano le manifestazioni spontanee e concordi di una riconoscente e fervida ammirazione, che anche oggi Le tributa e Le tributerà, per lungo volgere di anni, il memore omaggio di una schietta e riverente simpatia, che, con la voce del cantore della nuova Italia,

a Lei . . . . . .
. . . *reca* il blando riso dei parvoli,
di spose e figlie *reca* le lacrime,
e i cenni dei capi canuti
che *La* salutano pïa madre (2).

Siena, dicembre 1904

N. MENGOZZI

(1) MANNI GIUSEPPE. *Ode a Margherita di Savoia.* Siena, Tip. Calasanziana 1904.

(2) CARDUCCI GIOSUÈ. *Il liuto e la lira. Ode a Margherita Regina d' Italia.*

CATTEDRALE DI MASSA MARITTIMA

L' Altar Maggiore, lavoro di Flaminio Del Turco, Senese



Fig. 1 - Veduta della Cattedrale.

Il seicento con la sua esaltazione di fantasia decorativa lasciò le sue impronte in questa Cattedrale alterandone disgraziatamente il concetto architettonico. Infatti il 15 aprile 1622 (1) i tre Santesi, cittadini nominati dal Comune ad amministrare le Opere pie, deliberarono « *di spendere intanto ottocento scudi* » per formare le volte alle navate e ricoprire le armature a cavalletti « *giudicandolo un utile grande et un*

(1) Archivio Comunale. *Decreti e Consigli Priorali dal MDCXIV al MDCXXXIV.* Libro 452, p. 434.

ornamento particolare », e nel 1626 (1) chiamarono i pittori senesi Provenzano Silvani e Bastiano Brunetti perchè « *le imbiancassero e dipingessero pure a pietre finte le pareti e le colonne* ». Nel tempo stesso furono addossati alle pareti delle navate laterali numerosi altari in stucco, ricoprendo le finestrelle e guastando pregevoli pitture murali votive che più qua e più là il secolo XIV vi aveva lasciato.



Fig. 2 - Veduta dell' interno della Cattedrale.

Fortunatamente nel nostro secolo, in cui poco fu creato ma molto con squisito senso artistico ripristinato, si è curato di ridonare il semplice splendore architettonico a questo insigne monumento, costruito nella prima metà del secolo XIII da Enrico da Campione e prolungato nel 1287 da Giovanni

(1) Archivio Comunale. *Opera di S. Cerbone dal MDXXI al MDCLXII.* Libro 353, p. 379.

di Niccola pisano, incominciando a togliere l' intonaco alle pareti, formate di travertino lavorato a scarpello, e la coloritura alle colonne e ai pregevoli capitelli e demolendo gli altari in scagliola delle navate laterali, veri baroccumi, che più volte nella loro vita avevano cambiato forma, patrono e per fino titolare.

Unico lavoro di quel secolo degno di nota e di conservazione è l' Altar Maggiore, per quanto non armonizzi col totale dell' edifizio. È buona opera dello scultore senese Flaminio Del Turco, che nella sua città restaurò la Chiesa di S. Paolo, ornò di marmi gli altari della Chiesa del Rifugio, e costruì, col disegno dello Schifardini, la Chiesa di Provenzano.

Ecco il contratto stipulato per la sua costruzione, che si conserva in originale nell' Archivio del Comune (1).

Adì 29 Marzo 1623

Li Magnifici Deputati sopra le Case Pie della Città di Massa, cioè l' Ecc.mo M. Pietro Gioielli surrogato del general Consiglio, il Mag.co Evandro Gabbrielli nei negotii del suo interesse et Ascanio Scotii due de' Santesi, per la mancanza di Città d' Ottavio Falconcini terzo loro collega, insieme con M. Augusto Patrini Rettore dell'Opera di S. Cerbonio di Massa, sentito il legato fatto dalla b; m; di M. Curtio Bandini all' Opera detta di scudi mille con quel più che avessero profittato per erigere un nuovo Altar Maggiore in questa Cattedrale, con che l'Opera aggiungesse scudi quattrocento di moneta e come è in esso, rogato da Ser Francesco Bertipauli il 24 Marzo 1619 (2), il medesimo in ogni parte accettarono con la precedente licenza di S. A. I; come nel Decreto

(1) Archivio Comunale. *Decreti e Consigli Priorali dal MDCXIV al MDCXXXIV.* Libro 452, p. 467.

(2) Il Canonico Curzio Bandini, appartenente alla nobile famiglia Bandini originaria di Massa e poi ritiratasi in Siena, lasciava col suo testamento altri mille scudi al Magazzino dell' Abbondanza o Monte frumentario perchè potesse avere una vita propria.



Fig. 3 - Veduta dell Altar Maggiore.

dei Conservatori del 27 Marzo 1621, *et in executionem* convennero e firmarono con Maestro Flaminio di Girolamo Del Turco scarpellino di Siena, presente et accettante, che s' obbliga di dare nel tempo e termine di due anni da oggi posto, messo et eretto al suo

luogo in questa Cattedrale a tutta perfetione et ornamentatione un Altare d' ordine composito di buoni e vaghi mistii di pietra con il suo Ciborio, conserva, e secondo il modello e disegno che n' ha dato, approvato dall' Ill.mo e Rev.mo Vescovo e dal fedel Commissario di detto Bandini M. Evandro Gabbrielli relassato, e che si preserva in Cancelleria, con dodici colonne intere di perfetto mistio di perfetione e lunghe braccia due e sette ottavi e di proporzionata grossezza secondo la regola, rimettendosi nelli scompartimenti alla diligentia di detto Maestro Flaminio, che nel termine detto s' obbliga a tutte sue spese e pericoli darlo condutto ed eretto; et perciò ordiniamo al detto M. Evandro Gabbrielli, fedel Commissario del testamento del detto Bandini che dall' effetti di essa eredità per estintion del legato suddetto gli sborsi scudi millecento di moneta e l' Opera detta et Rettor di essa, che di tempo in tempo succederà, scudi cinquecento che in tutti saranno scudi milleseicento, e questi se gli sborsino per rata di undici e cinque sedicesimi dal fedel Commissario e Rettore detto, e quando il detto M. Flaminio volesse di presenti scudi duecento simili per arra e parte di pagamento il fedel Commissario in detto nome gle li sborsi et all' Agosto prossimo subentri l' Opera contribuendo con i suoi cinque sedicesimi per li duecento pagati, e di poi in ciascun mese, cominciando al detto Agosto fino al fin de due anni da hoggi si sborsin dal detto fedel Commissario et Opera in ciascun mese, pro-rata come sopra, scudi cinquanta e quel più pure, con detta regula et partimento, che nel tempo che detto Maestro Flaminio conducesse da Siena a Massa le pietre per detto Altare gli bisognasse per le vetture, in modo tale ch' eretto l' Altare e posto a perfetione al suo luogo si facci il conto di ricevuto e s'arrivi alla somma di scudi 1600 moneta, pagandogleli prontamente e doppo si stimi da Amici comuni il detto Altare e se meno delli scudi 1600 valesse si restituisca all' Opera, e quando più fosse arbitrato dalla medesima Opera e suo Rettore si paghi prontamente al detto Maestro Flaminio, e così per detti pagamenti convenuti e firmati nel modo che sopra li detti S. Santesi hora e per allora ne dessero la commissione et ordine in ogni miglior modo e per tanto osservare li detti S. Santesi e Rettore obbligano i beni della detta Opera, il detto fedel Commissario i beni et effetti dell' eredità di detto Bandini e il detto Maestro Flaminio se medesimo suoi beni et heredi, et per corraboratione Mons. Rev.mo, li detti Santesi, il fedel Commissario e Maestro si scriveranno in ogni miglior modo.

Io Fabio Piccolomini (1) Vescovo di Massa dopo haver partecipato il predetto disegno con persone perite dell' Arte ho approvato in virtù della facoltà delegatami nel sopranominato testamento et in fede ho sottoscritto di propria mano.

Io Pietro Gioielli, uno delli suddetti Santesi approvo e dò facoltà di quanto sopra per quanto si estende la mia autorità in tutto e per affermatione.

Io Ascanio Scotii santese affermo.

Io Augusto patrini Al presente Rectore sopra detto affermo quanto sopra.

Io Flaminio di Girolamo detto Mi obbligo a quanto sopra et o ricevuti li detti scudi duegento di Moneta.

Io Paganello Paganelli

L'Altare, composto di marmi colorati, nei quali primeggia il giallo di Siena, è di vaga scultura per la ricchezza di ornamenti architettonici, e di graffiti e tarsia con marmi rossi, bigi, verdi e neri. Ha la forma di un arco trionfale romano. Dodici colonne con graziosi capitelli disposte in sei file fiancheggiano, sei per lato, un'arcata centrale, e sostengono una ricca trabeazione, dal cui piano superiore si inalza, centrale, uno svelto ed elegante tabernacolo di marmo, nel quale anticamente si teneva il SS. Sacramento. Lateralmente al tabernacolo si vedono 8 basi su due piani, 4 per lato, destinate a sostenere statue per maggiore abbellimento dell'altare, ma le condizioni finanziare dell' Opera di S. Cerbone poterono solo collocarvi due vasi e due goffe statue di Angioli in stucco, che furono abolite nel 1880, e che noi vediamo nella vignetta, tolta da una fotografia della parte posteriore dell' Altare eseguita prima di quell' epoca.

Quest'Altare commise nella sua origine il grave peccato di aver fatto demolire l' antico a forma basilicale romana, dal quale, come è tradizione, si sollevava su colonnette, fiancheggiate da 12 statuette in marmo rappresentanti gli Apostoli, la pregevole Arca marmorea che, entro altra cassa

(1) Fabio Piccolomini, nobile senese, successe nel Vescovato di Massa a Monsignor Alessandro Petrucci il 30 Maggio 1619. Morì nell' anno 1629 e fu sepolto nella Chiesa Cattedrale.



Fig. 4 - Veduta dell'Arca di S. Cerbone.

di rame, racchiude le ossa di S. Cerbone, Titolare del Tempio e Patrono della Città e Diocesi.

Questo gioiello dell' arte scultoria, che Goro di Gregorio da Siena lavorò nel 1324, fu allora riposto sotto la mensa dell' Altare, di dove spero che presto sia tolto per accontentare il giusto desiderio degli intelligenti e per renderne possibile l' ammirazione.

Massa Marittima il 10 Ottobre del 1904.

LUIGI PETROCCHI

NOTIZIE DI ORAFI
E DI OGGETTI D' OREFICERIA SENESI

Tra le arti minori fiorite in Siena dal tredicesimo al quindicesimo secolo, gli studiosi hanno cominciato appena oggi a prendere in considerazione la festosa ed elegante arte dell' orafo. Ma è pur vero che i preziosi lavori di quest'arte, più per sentimento religioso e per valor di metallo di cui sono composti, che per un riguardoso sentimento artistico, son d' ordinario tenuti gelosamente racchiusi, e quindi non è agevole cosa poterli comodamente ammirare. La recente Mostra d'antica arte senese dette modo di riunire un buon numero di oggetti di oreficeria nelle grandiose sale del civico palazzo, e potè richiamarvi l'attenzione del dotto visitatore. Ed ancorchè in quella interessante esposizione non figurassero alcune opere di capitale importanza, come il bellissimo reliquiario del Corporale d' Orvieto, eseguito nella metà del trecento da *Ugolino di Vieri,* che è tra i più splendidi oggetti di oreficeria del medio evo, la croce processionale di *Vieri d' Ugolino* conservata nella città d' Orte; l' arca o cassa di S. Giovanni eseguita da Simone Caldara (1) di Genova e da orafi senesi, pure i reliquiari di *Lando di Pietro,* di *Gabriello d' Antonio,* di *Goro di Ser Neroccio,* di *Francesco d' Antonio,* di *Francesco Formica* e dello stesso *Ugolino di Vieri* bastano a testimoniare che l' oreficeria in Siena non rimase seconda alle altre arti sorelle. E si può anche asserire che neppur tutte le opere più belle uscite dalle mani degli orafi senesi son giunte fino

(1) Arch. st. it. serie III, Tomo XII, p. 2, c. 193.

a noi. Anzi è noto che a causa del metallo prezioso quasi sempre impiegatovi, molte di esse non sfuggirono all'avidità di qualche ingordo governatore o alla mano rapace dei soldati in tempo di guerra, e che altre furono convertite in denaro per sovvenire i bisognosi in occasione di gravi calamità e che altre infine andarono distrutte per causa d' incendio; quindi se qualcuno degli oggetti più notevoli di oreficeria è giunto fino a noi, devesi ascrivere a vera fortuna.

Nella speranza, anzi col desiderio che alcuno voglia trattare ampiamente e con maggior competenza di quest' arte gentile e degli artisti senesi, noi verremo esponendo come tenue contributo, le notizie senesi che abbiamo raccolte nella ormai lunga carriera di archivista.

Venendo a parlare della oreficeria senese non risaliremo certo ai suoi preludi, nè indagheremo come essa sia sorta e sia venuta a fiorire da noi; tanto più perchè la questione si presenta intricata, richiedendo essa arte in chi la esercita, a differenza delle altre, una pratica tutta speciale e cognizioni tecniche assai difficili ad essere acquistate in quei tempi.

In Toscana l' arte dell' orafo, che aveva raggiunto la più alta perfezione sotto gli etruschi, non dovette essere affatto perduta anche nel più alto medioevo. I rari documenti di questa età ci hanno lasciato ricordo di qualche artefice (1), ma siamo convinti che non per opera loro, abbia ricevuto nuovo risveglio, poichè gli scarsi saggi d' oreficeria pervenutici, specialmente quelli intorno al mille, ne attestano la più grande decadenza. Giovino ad esempio ed a riprova della nostra asserzione, le rozze ed informi monete di Lucca e di Pavia,

(1) Un Cuntifredi, orafo, è testimone in un atto fatto a Pisa il 1 marzo 763, che fu edito dal MURATORI. Petrone orafo, è testimone in un contratto del 806. Il CIAMPI, nelle notizie della sagrestia pistoiese, ricorda un Volvino orafo del 1000 e due fratelli Uberto e Pietro orafi che lavoravano in Roma nel 1117. Meli, orefice, figlio di Macone orefice è ricordato in un atto senese del 1087. Ranuccio orafo in nome anche dei suoi consorti, nel 1119 fa una donazione alla chiesa di S. Giorgio ai Lapi dell' Eremo di Camaldoli.

battute nei secoli XI e XII che pure ebbero corso per gran parte d' Italia. Bisogna quindi supporre che i nostri antichi artefici abbiano appreso l'arte più che dalla tradizione paesana, dai contatti avuti con l'oriente fino dall' epoca delle crociate e specialmente con la Corte di Bisanzio dove l'oreficeria si conservava sempre in molto credito.

Le crociate indubbiamente risvegliarono le popolazioni italiane dal lungo letargo in cui erano cadute durante il servaggio feudale, il quale fin d' allora fu scosso ed abbattuto. Sulle rovine di quello sorsero poi i Comuni e le Repubbliche dell' età di mezzo, che con aura di libertà infusero nuova energia ai commerci e richiamarono in vita le arti e le lettere le quali ben presto cominciarono a prendere forme e modi gentili.

In Siena fino dal principio del secolo XIII incontrasi il nome di qualche orafo. Un *Ildibrando,* esercente quell' arte, nei primi anni del secolo, paga la sua decima con gli abitanti del Terzo di S. Martino. Un tal *Bandinello* orefice, figlio di Bencivenne, acquista nel 1207 un terreno presso Leonina. *Bonaguida, Santino, Stefano, Maffeo, Palmieri, Guido,* tutti con la qualifica di orafi, si trovano condannati per varie infrazioni alla legge, nei libri dei Pretori dal 1231 al 1236. E mano a mano che il secolo si inoltra, si moltiplicano i nomi degli orafi non solo di Siena, ma anche di altre città. Un *Malfeo di Gualfetto,* orafo pisano, paga la sua decima nel 1250. Nei primi anni del secolo, quando i mercanti ed il popolo non erano ancora giunti ad afferrare il governo della cosa pubblica, l' arte dell' orafo era considerata nobile alla pari della professione dei giudici e dei dottori, talchè coloro che la esercitavano eran già ammessi al governo. *Maffeo* orafo, nel 1251 era Priore dei Ventiquattro, mentre a nessun altro artigiano era permesso d'assidersi su quell' alto seggio. Ignoriamo l' anno preciso in cui gli orafi si costituirono in corporazione; sappiamo soltanto che nel 1262 già avevano un console o signore nella persona di *Grazia di Forte,* il quale giura a nome anche dei suoi compagni d' arte di far pace

con i cittadini guelfi fuorusciti (1). E si può ammettere che anche in quest' epoca avessero un breve o statuto proprio come lo avevan già le altre arti, ma il più antico breve dell' arte non è pervenuto fino a noi, conoscendosi soltanto quello rinnovato nel 1361 sotto la rettoria di *Giovanni Ghinucci* (2).

Si rileva dai libri delle tassazioni, che alla fine del secolo XIII ed al sorgere del secolo successivo, gli orafi in Siena erano in gran numero, ancorchè una parte di essi, come è noto, si fossero portati a lavorare fuor della patria (3). Ma noi non terremo conto dei nomi di tutti gli orafi di cui rimane ricordo, perocchè essendo parecchi dovremmo formare un troppo lungo elenco senza adeguato vantaggio, e quindi limiteremo il nostro compito soltanto a quelli che accoppiano il loro nome a qualche notizia dell' arte.

Può giustamente destar meraviglia che un numero ragguardevole di orafi trovasse modo di esplicare l'opera propria in un ristretto territorio quale era quello della repubblica di Siena, ma se si pensa che a quei tempi l'arte non era così specializzata come è adesso, e che gli artisti erano un po' universali, il fatto rimane facilmente spiegabile.

Devesi tener presente che quei vecchi orafi non lavoravano soltanto l' oro e l' argento, di cui allora v' era anche maggiore scarsità d' oggi, ma bensì il rame, il bronzo, l' ottone, il piombo e lo stagno. Ed eseguivano oltre al dorare e all' argentare, lavori di smalto e di niello di squisita fattura. La fede più intensa che ai tempi nostri, procacciava loro

---

(1) Pergamena delle *Riformagioni* 1262 dicembre 12. Questa pergamena e gli altri documenti che in seguito verremo citando, senza indicazione d'Archivio, appartengono tutti al R. Archivio di Stato in Siena.

(2) Edito da G. MILANESI nel I. Vol. dei *Documenti per l' arte senese*, ripubblicato altre volte e di recente dal conte L. Manzoni.

(3) Valga ad esempio la deliberazione del dì 11 aprile 1311 con la quale il Consiglio Generale della Terra di S. Gimignano accoglie la domanda di m.° *Andrea di Iacomo* orafo senese che chiede di esercitare in quel paese la sua arte, per il compenso che soleva concedere il Comune a chi vi si portava per professarla.

molte commissioni per cose chiesastiche come croci, reliquiari, calici, turribuli, paci ed un' infinità di altri oggetti d'uso pel culto. Gli orafi poi dirigevano zecche, incidevano coni per monete, lavoravano cinture, frontali, monili, anelli, cerniere, scheggiali per signore e cavalieri; e quando difettavano di migliori ordinazioni si davano a lavori più modesti, cioè a far coltelli, cucchiari, piatti, taglieri, baccini, nappi, fibbie, quarterioli e tante altre minuterie che è ozioso ricordare. Mentre sappiamo che i più celebri maestri di quest' arte inventavano meccanismi ingegnosi, fondevano statue di bronzo, intagliavano e intarsiavano legnami, davano modelli di chiese, di palazzi, di fortezze, gareggiando con i più reputati architetti del loro tempo.

Una gran parte poi dell' attività degli orafi era impiegata nell'incidere sigilli. La importanza del sigillo era molto maggiore di quanto non sia al presente. Le comunità, le chiese, i monasteri, le corporazioni, tutti avevano il sigillo, e non v' era allora persona ricca o povera che non ne possedesse uno personale del metallo adattato alle sue facoltà. In quei secoli eran ben pochi coloro che sapevano scrivere e perciò non si dava troppa importanza alla grafia, ma soltanto con la impronta del sigillo la scrittura acquistava pubblica fede. E gli orafi senesi proprio in questo ramo dell'arte si rivelano eccellenti maestri. Quasi tutti i nostri musei di antichità conservano qualche sigillo senese, e chiunque vorrà prendere in esame quei piccoli cimelii, vi scorgerà in gran parte la mano di un abilissimo cesellatore (1). Se si trascura un ricordo conservato nel libro di amministrazione tenuto dal Camarlingo della Biccherna del 1230 per un pagamento fatto a *Niccola* orafo che riaccomodò e fece una cannella nuova a certe trombe che la Repubblica aveva fatto

(1) Nella Biblioteca Comunale di Siena, tra i sigilli provenienti dal Legato Porri, trovasene uno di Neri detto *Zerro di Fino* orafo, probabilmente inciso di sua mano. Nella stessa biblioteca trovasi un altro sigillo di frate Iacomo del Tonghio orafo con l' iscrizione: †. S. FRIS IACOBI DISCIPVLI S. ELIGII. Venne pubblicato dal Porri che ne fu il possessore.

venire da Pisa, le commissioni per sigilli sono quelle che assai di frequente si trovano nei documenti più antichi. Tra queste ricorderemo una che si ricollega ad un personaggio ben noto. Avvenuta la battaglia di Colle e rimasta nel 1270 vittoriosa la parte guelfa, messer Guido da Monforte dopo commesso in Viterbo con poco suo onore l'esecrato assassinio di Riccardo da Cornovaglia, se ne venne in Siena, dove cacciato il capitano ghibellino messer Inghiramo da Gorzano, assunse per sè, come vicario del re Carlo in Toscana, l'ufficio di potestà. In quella occasione pretese dalla Repubblica molti donativi e regalie, e tra le altre cose anche un sigillo che fu dato a fare a *Tura di Bernardino* orafo (1), cioè all'artefice stesso che tre anni avanti aveva eseguito di metallo due aquile, probabilmente col drago guelfo negli artigli, per il carroccio dei ghibellini senesi preparato per andare osteggiando contro i guelfi, unitamente alle milizie del re Corradino di Svevia (2).

Sembra peraltro che i forestieri avessero una certa preferenza per la nostra città facendovi incidere i loro sigilli Troviamo che Rugeri giudice del Maleficio nel 1279 commise a *Ciato* o *Ciatino di Iacomo* orafo il proprio sigillo insieme ad un affibbiatoio d'argento e ad un anello d'oro (3). Ed un' altra commissione simile fu data nel 1289 a *Filippuccio* orafo, dal giudice che raccoglieva le condanne (4).

Giano figlio del predetto *Filippuccio,* che pure esercitava la professione paterna, dovette fare un sigillo per la Repub-

(1) Biccherna Vol. 45, c. 96'.

(2) Nel libro del Camarlingo spettante all'anno 1267-8, a c. 82' si legge: *Item XXV lib. den. quos dictus Camerarius solvit in presentia dictorum quattuor* [Provveditori] Ture Bernardini *spetialis, orafo, pro duabus aquilis quas fecit pro carroccio Comunis, sicut de solvendo habuit pulitiam a Prioribus Vigintiquatuor.*

(3) Biccherna, Misture, *ad annum 55.*

(4) Quest' orafo dovette godere qualche considerazione. Nel giugno del 1293 fu console della corte di Mercanzia. Nel 1273, quando il re Carlo d' Angiò passò da Siena con la regina, ebbe commissione di fare i vasi d' argento che la repubblica donò ai due augusti personaggi.

blica, e se devesi giudicare dal prezzo di quattro fiorini d'oro pagatogli, bisogna supporre che non fosse di comune lavoro (1). E che veramente in Siena l' arte d' incidere sigilli raggiungesse una certa perfezione si può dedurre anche dal fatto, che forse fu la prima città d'Italia ad introdurre nel sigillo pubblico una rappresentanza con molte figure, mentre altrove vi si facevano incidere castelli, animali, segni araldici e raramente qualche figura isolata. Il più antico sigillo del Comune di Siena, fatto scolpire negli ultimi anni del secolo XII ed oggi conservato nel museo nazionale di Firenze (2), rappresentava un castello o per dir meglio una città triangolare con tre torri e tre porte e con la leggenda all' intorno VOS VETERIS SENE SIGNVM NOSCATIS AMENE. A questo sigillo verso il 1250 venne sostituito un altro con la Madonna seduta in trono col bambino Gesù in braccio e con una rosa nella mano diritta che tiene elevata. Da ciascun lato sta un angelo con cero in mano e sotto ai piedi della Madonna un drago. All' intorno la leggenda, dice: SALVET VIRGO SENAM VETEREM QUAM SIGNAT AMENAM. Non conosciamo l' autore di questo sigillo: ma sappiamo che nel 1298 per causa di guasto o per un'altra a noi sconosciuta, venne rinnovato da *Guccio Mannaie* orafo che vi introdusse qualche leggiera variante ed una esecuzione migliore (3). Noi crediamo che questo *Guccio* sopranominato Mannaia sia la medesima persona di *Guccio di Mattia da Siena* che fece per papa Niccolò

(1) Il pagamento, registrato nel libro del Camarlingo all' anno 1291-2, c. 90, dice: *Item iij lib. xv sol. et viij den. eodem die* [2 aprile] Giano *filio* Filippucci *aurifici pro uno sigillo Comunis quod fecit mandato XVIII* [Governatorij].

(2) Fu pubblicato dal MANNI nella sua raccolta al T. XVI sigillo X, p. 129. Firenze 1744.

(3) Di questo sigillo il pittore Simone Martini lasciò nel 1314 un disegno ingrandito nel civico palazzo, sotto l' affresco della sala del Mappamondo. Il pagamento registrato nel libro del Camarlingo di Biccherna a c. 100t dice: *Item xij lib.* Guccio Mannaie *orafo pro uno sigillo novo quod fecit pro Dominis Novem, et habuimus apodixam Dominorum Novem.* Lo stesso Guccio Mannaia eseguì per uffici altri sigilli nel 1292, 1294, nel 1298 e nel 1318.

IV un calice d' argento dorato del peso di quarantacinque once, nel quale era scolpita la figura dello stesso papa (1).

Il grande sigillo pubblico venne rinnovato almeno altre tre volte, durante il governo Comunale, pur mantenendo il medesimo tipo. Nel 1341 fu nuovamente inciso da *Michele di Ser Memmo,* noto non tanto come abilissimo orefice, quanto come artista universale (2). Di lui si ha ricordo che mentre come capo maestro dirigeva la costruzione del civico palazzo di Pistoia, il 27 aprile 1348 prese a fare una statua d' argento rappresentante S. Iacopo per la chiesa di quella città. Nel duomo di Siena fece di musaico, nella porta laterale a sinistra della facciata, la figura dell' Arcangelo S. Michele. Nel 1360 soprintendeva alla costruzione della cappella che i senesi in memoria della pestilenza del 1348 fecero erigere sotto l' alta torre del Mangia, e poco tempo dopo fuse per quella stessa cappella una colonna o grande candelabro in bronzo nel tempo stesso che teneva l' ufficio di temperatore del pubblico orologio.

Nel sigillo pubblico, rifatto probabilmente col medesimo argento del sigillo vecchio, venne modificata in qualche parte la leggenda: e dove prima leggevasi SALVET si scrisse SALVE, e SIGNAT si sostituì con CERNIS. Allo stesso *Michele,* i Signori Nove governatori commisero tre anni più tardi il proprio sigillo di Concistoro dove fecero incidere la Lupa romana lattante i due gemelli, già da più di un secolo adottata per impresa di Siena (3). Lo stesso si-

(1) Nel nodo si leggeva GUCCIUS MATHIE DE SENIS. Inventario della Sagrestia di S. Francesco d' Assisi del 1370. (V. *Vita di Niccolò IV*, Pisa 1756, p. 135 nota).

(2) Il pagamento per questo lavoro è registrato nel libro del Camarlingo di Biccherna sotto la data 18 settembre 1341 a c. 21t e dice: *Anco* a Michele di Ser Memmo *orafo per residuo o vero rimanente di un nuovo sugiello, come apare per polizia de Signori Nove ... x lib. xv sol.*

(3) 1344 decembre 20. *Item* Michieli ser Memmi aurifici, *novem lib. pro pretio unius sigilli argenteis quod fecit pro dominis Novem in quo est sculta quedam lupa, et hoc per appodixam Dominorum Novem.* (Lib. detti a c. 148t).

gillo pubblico fu intagliato da maestro *Turino di Sano* nel 1410 e gli fu pagato 6 fiorini per il lavoro e fiorini 6 e sol. 20 per l' argento (1).

Per deliberazione del Concistoro dell' otto gennaio 1426, il grande sigillo d' argento della Repubblica venne scolpito di nuovo, ma mancando il relativo pagamento non siamo in grado di conoscere l' artista a cui fu commesso. Sappiamo soltanto che in meno di due mesi di tempo, il sigillo era stato eseguito, avendo i Governatori dato ordine di guastare quello vecchio per evitare qualunque frode che con esso si fosse potuta commettere (2). Tuttavia si può ragionevolmente supporre che sia stato eseguito da maestro *Tommè* o *Tommaso di Vannino* orafo, che in quel mentre faceva un calice per la cappella di palazzo (3) sia perchè egli è da noverarsi tra i migliori orefici del tempo sia perchè ne incise altri, uno dei quali nel 1402 per l' opera del Duomo (4). È vero però che quasi tutti i vecchi orafi senesi scolpirono sigilli. Noi ricorderemo intanto *Meo di Gheri* che nel 1334 fece tre sigilli per i notari del Maleficio (5) *Cecco di Baldo* altrimenti chiamato *Cecco Profeta o Perfetti* che lavorò nel 1322 e nel 1341 due sigilli per il Camarlingo di Biccherna, l'ultimo dei quali con la Madonna seduta in trono, assai grazioso, come si scorge dalle impronte rimaste (6). *Viva di Lando,* forse figlio del celebre orafo ed architetto, fece più sigilli per uffici pubblici negli anni 1337, 1339 e 1340 (7). *Antonio di Corso* nel 1341

(1) Concistoro, libro del Camarlingo IX c. 114. Maestro Turino aveva fatto per il Concistoro due sigilli più, uno grande con la figura della giustizia ed un altro più piccolo con il Leone, impresa del Popolo. (Libri detti, 1406 giugno 26).

(2) *Deliberazioni di Concistoro,* Vol. 366 c. 8t e delib. 25 febbr c. 31t.

(3) *Ivi* c. 10.

(4) ARCHIVIO DELL' OPERA DEL DUOMO. Lib. d' entrata e uscita *ad annum*, c. 31.

(5) Biccherna. Lib. d' entrata e uscita da luglio c. 2t.

(6) Libri detti *ad annum*, c. 4t, e c. 90.

(7) Libri detti *ad annum*, c. 135t, c. 3, c. 89. Nel 1336 nel libro del Camarlingo della Biccherna c. 40t si legge: *Item j lib. vj sol.* Angelico *et* Vive *aurificibus, pro reactando quandam coppam de argento que erat fracta et pro argento quod fuit ibi missum.*

ed *Andrea d' Agostino* nel 1365, eseguivano *sigilli* con corniole, incise probabilmente da loro stessi (1). *Giovanni di Martino* e *Ambrogio di Benincasa* nel 1363 furono mandati nell'accampamento della maligna compagnia dei Brettoni del Coppello per eseguire i sigilli di molti di quei capitani, che se ne dovettero servire nella quietanza da essi rilasciata alla Repubblica delle migliaia di fiorini carpitele per allontanarsi dal territorio senese.

Ma per non dilungarci di più termineremo la nota degli sfragisti senesi, fermandoci a *Niccolò di Guasparre* che nel 1516 fece un sigillo d'argento a due bande per il Rettore del Duomo.

Gli antichi orafi, come abbiamo accennato, meno ancora degli architetti, degli scultori e dei pittori hanno potuto raccomandare all' opera propria la fama della loro valentìa artistica. I palazzi, le chiese, gli edifizi monumentali possono essere in parte caduti in rovina ed anche trasformati e ridotti: le statue e le sculture in legno ed in pietra si troveranno mutilate, spezzate e guaste; le pitture avranno subìte le ingiurie del tempo e dei restauratori, e le scrostature, la caduta dell' intonaco, l' offuscamento dei colori ne avranno menomata la primitiva bellezza; ma anche da quelle rovine, dai frammenti che rimangono, di sotto l' impiastro dell' inesperto restauratore si intravederà e si intuirà la bravura, la valentìa dell' artista. Là dove nell' opera dell'orefice non può avvenire altrettanto. Quando per una o per un' altra ragione l' opera è andata guastandosi, per causa del metallo prezioso che ordinariamente la componeva, anche le parti minori, anche i frammenti sono andati del pari distrutti e trasformati, di modo che nulla è rimasto di tanti squisiti lavori che pure richiesero grande ingegno, abilità non comune e tempo assai. E così la fama di molti orafi valentissimi si è affatto oscurata ed il loro nome oggi rimane confuso con quello dei mediocri e degli infimi, poichè se a qualche altro ramo dell' arte non hanno potuto affidarlo, nessun saggio rimane

(1) Tra gli incisori senesi di pietre si può ricordare anche Francesco Ghinghi vissuto nel sec. XVII che raggiunse qualche celebrità.

dell' opera loro. Infatti se di maestro Ugolino di Vieri, d' Antonio di Francesco, di Goro di Ser Neroccio non si conservassero i bei reliquiari che destano oggi l'ammirazione delle persone intelligenti e dei cultori dell' arte, quale maggior fama degli altri orafi sconosciuti si conserverebbe di essi?

Il laconico linguaggio usato d'ordinario negli antichi inventari, nei libri di amministrazione e nelle altre scritture del tempo a ricordo di molti lavori di oreficeria, non basta a dare neppur lontanamente una idea chiara del pregio e della eccellenza dell' opera d' arte a cui quei sommari ricordi si riferiscono; ma non rimanendo a noi altro di meglio, se pur vogliamo trarre dall' oblio tanti artisti valorosi, di cui il nome è oggi pressochè ignoto, dobbiamo ricorrere a quelli e rimaner paghi dei pochi cenni che con essi ci sono tramandati. Il nostro scopo, come abbiamo dichiarato poc'anzi, è appunto di mettere in luce tutte quelle memorie note ed ignote che riguardano l' oreficeria e gli orafi senesi.

Non meravigli quindi se ripetiamo cosa che altri prima di noi fece già nota; cioè che nella graziosa città di Pistoia, in cui l'oreficeria dovette godere una particolare predilezione, prima ancora che vi lavorasse *Michele di Ser Memmo,* altri due valentissimi artefici avevano dato nel 1265 saggio della loro abilità. *Pace di Valentino,* il più rinomato tra gli orafi del suo tempo, aveva preso a fare con *Ugolino di Arrigo* suo compagno per quella famosa sagrestia che pei tanti tesori raccolti di quest' arte meritò d' esser celebrata da Dante, un calice con patena ornato di smalti, del peso di 12 libbre d' oro, tutto tempestato di perle e di pietre preziose. Ed eseguì pure con gemme e con smalti un testavangelo d' argento dorato ed una croce con la immagine degli evangelisti ed altri santi, a grande rilievo. Ma di questo artista che si elevò al disopra dei mediocri troviamo in Siena pochi ricordi ed uno solo che veramente riguardi l' arte. Egli nel 1264 prese a fare, come rilevasi dal libro del Camarlingo di Biccherna, la grande palla *(mela)* che ornava l' antenna del carroccio. La palla, probabilmente di rame dorato, gli fu pagata Lire venticinque. Nel 1270 si trova

condannato per un debito di dieci lire verso Albizo notaro [1] e nel 1282 d' aprile pagò altre dieci lire per sua parte di una prestanza di L. 8000 imposta dal Comune [2]. Nel 1305 apparisce già morto in un ricordo che riguarda un suo figliuolo di nome Antonio.

I governatori della Repubblica, quando incominciarono a far vita a comune tra le altre suppellettili dovettero fornire il loro palazzo anche di vasi d' argento. Una coppa di quel metallo ricoperto da una sfoglia d'oro fu data a fare a *Ghida* orafo, e il pagamento registrato nel libro del Camarlingo della Biccherna sotto la data 14 maggio 1282, dice: *Item xxx lib., iij sol. den. dicta die,* Ghide *aurifici, pro xx unceis, minus iiij proveniginis, de argento et iiij florenis auri, quos misit ad facendam et ad deaurandam coppam Comunis et pro laborerio dicte cuppe ponderantis xxvj unceis, et iiij proveniginis et dimidio, ad rationem iiij sol. pro laborerio cuiuslibet uncie et aliis expensis, quas facere debuit in argento vivo et in cambio argenti missi in dictam cuppam; quos denarios habuit ultra cuppam veterem Comunis.* Maestro *Ghida* orefice, che probabilmente è la stessa persona di *Ghida* orefice soprannominato *Astanuova,* il quale pagò nel 1281 soldi 40 per non essere andato con l' esercito contro il paese di Torri in Maremma, ebbe un figlio di nome *Mino*, egualmente orafo, che per qualche tempo resse l' ufficio di operaio del Duomo. Di qualche merito dovette essere anche maestro *Duccio di Donato* a cui i Governatori allogarono a fare un calice del valore di L. 30 per la cappella di Palazzo [3]. Lo stesso artefice due anni dopo ricomprò dai Signori Nove un calice della loro cappella per 17 lire, ma il pagamento è registrato in modo così sommario che si rimane in dubbio se riacquistò il calice di sua fattura oppure l'altro calice vecchio che venne

---

(1) Libro di decime e condanne del 1270 a c. 35.

(2) Biccherna. Lib dell' entrata c. 55t.

(3) Lib. detti 1307 aprile 18 c. 79. *Ancho xxx lib. a* Duccio Donati *orafo per uno chalicie per l' altare de' Signori Nove e avemone pulizia de Nove.*

sostituito (1). Un *Ceccarello* orafo, nel 1292 eseguiva monili ed ornamenti muliebri, come resulta da un inventario pupillare presentato alla Curia del Placito da madonna Pia Guastelloni vedova di Baldo Tolomei, cioè dalla gentildonna che senza ragione si pretese vittima di Nello Pannocchieschi confondendola con la ben nota Pia Dantesca. Anche un *Francesco di Tancredi* lavorava anelli d' oro, serti e scheggiali per dame e per cavalieri, e si ha ricordo di uno scheggiale bellissimo da lui fatto nel 1315 per messer Niccolò di Buglione; mentre *Iacomo di Vanni,* un *Guiduccio,* un *Cino* e molti altri orafi lavoravano lampade per chiese, stoviglie da tavola, quarteruoli o gettoni.

Saliva intanto a bellissima fama maestro *Lando di Pietro;* ma non sappiamo se valga meglio ricordarlo qui tra gli orafi o altrimenti ammirarlo tra gli ingegneri ed architetti, tanto di gran lunga sopravanzò in quelle professioni gli artisti suoi contemporanei. Basterà a noi accennare che l'opera sua venne istantemente ricercata da Repubbliche, da Principi, da Imperatori e più ancora dai concittadini che lo vollero a capo del più splendido edifizio che i senesi abbiano mai preteso di innalzare nella città; vale a dire di quel tempio vastissimo che intendevano di erigere nella prima metà del trecento, e di cui oggi ci è dato appena ammirare le magnifiche e grandiose vestigia. Come orafo egli servì l' imperatore Enrico VII, e per lui fece la corona imperiale usata nella incoronazione in S. Ambrogio di Milano. Di poi per molti anni visse alla corte del re Roberto di Napoli, e di là fu richiamato in patria dai concittadini per affidargli la costruzione del nuovo tempio qui sopra ricordato. Maestro *Lando* fino dal 1298 ebbe più commissioni dal Governo della Repubblica, ma nessuna di esse riguarda l' oreficeria, e di lui non conosciamo alcun lavoro di quest' arte se si eccettua il famoso reliquiario della testa di S. Galgano (fig. 1) il quale per molti raffronti con gli ornati che richiamano quelli

(1) Lib. detti 1309 giugno 28 c. 211. *Ancho xvij lib. iij sol., vi den.* Duccio Donati *orafo, per uno chalicie che vendemo, i quale fue de l' altare de' Signori Nove.*



Fig. 1.

del Duomo, ragionevolmente può essergli attribuito. Perciò non ci intratterremo su questo grande artista che pur meriterebbe d' esser meglio studiato nelle sue opere di architettura. Ricorderemo piuttosto un altro orafo senese che prestò i suoi servigi alla corte Angioina e che più fortunato di maestro *Lando* conseguì premi ed onori; intendiamo dire di *Pietro di Simone* chiamato dal re Carlo II in Napoli, insieme a Niccolino di Giunta da Lucca per incidere i conî della zecca del regno (1). Maestro *Pietro* resosi poi benaffetto a quella Corte, seguì il re Carlo Roberto d' Angiò, allorchè questi, per successione nei diritti ereditari di Maria sua madre, passò sul trono d' Ungheria e di Polonia, ed avendo reso lunghi e fedeli servizi a quel monarca, nel 1331 meritò d' esser creato con la sua discendenza visconte e castellano nella Zips (2).

La prima metà del secolo XIV fu certamente l'epoca in cui l' oreficeria raggiunse in Siena la più alta perfezione. *Ugolino di Vieri* con lo stupendo reliquiario del Corporale eseguito per la Cattedrale d' Orvieto ne dà la più chiara testimonianza. Quel reliquiario cestruito a forma di trittico del peso di 400 libbre d' argento costò più di 1200 fior. d'oro. Nelle due facce a smalti policromi vedesi rappresentata tutta la storia del miracolo di Bolsena, ed è lavoro, dice un egregio storico di quel tempio (3) « mirabile per la finitezza del bulino, per la gentilezza del disegno e per l' espressione delle figure ». Commessogli nel 1337 dal vescovo Tramo Monaldeschi e dai suoi canonici, nella festa del Corpus Domini dell' anno di poi fu portato in solenne processione per le vie della città. *Ugolino* ebbe a compagni in questo lavoro *Bartolomeo di Tomè* detto *Pizzino* e *Viva di Lando,* ciò che fa sospettare che tutti e tre avessero appreso l' arte da maestro *Lando di Pietro.* Con maestro *Viva* eseguì *Ugolino* per la stessa città, un altro reli-

(1) *Rivista numismatica italiana.* Anno 1903, p. 72.

(2) Vedasi il documento pubblicato dal REUMONT nell' Archivio Storico Italiano. (Anno 1881, Serie VII, T. VI, p. 56).

(3) FUMI L. *Il Duomo d' Orvieto e i suoi restauri.* Roma 1891.

quiario di rame dorato, a forma di tempio per contenere la testa di S. Savino, come ne dà notizia il nome dei due artefici che porta inciso. I due artefici eseguirono anche un calice per la chiesa di S. Domenico della Città di Perugia e viene così descritto in un inventario di quella sagrestia compilato il 4 agosto 1468. *Unum calicem deauratum cum patena habens in medio Annuntiationem Beate Marie, cum pede ornato cum variis exmaltis, habens scripturam infra pomum et pedem taliter scilicet* « Iste calix (sic) fecit Ugolino et Viva de Senis » *et ponderis unius libre cum undecim unciis* (1). I ricordi che rimangono dei lavori eseguiti da *Ugolino di Vieri* in Siena, essendo pochi e brevi, ci piace qui di trascriverli come si leggono nei libri del Camarlingo della Biccherna. Nel registro delle spese del 1332, al giorno 31 dicembre, si legge: *Anco* a Ugolino *orafo e chompagni, e quali ebero per danno che ricevetero d' una chopa che cominciaro, puoi non si tolse, per fare il dono a missere Guido Ricci... vj lib.* (2). Il 30 giugno 1343 lo scrittore della stessa Biccherna registrò: *Anco a* Ugolino *del maestro* Vieri *e compagni, orafi, per raconciatura e brunitura la copa de' Consoli de la Mercantia, la quale ci avevano prestata, chè si doveva presentare al Cardinale che doveva venire a Siena, e poi non ci venne...* (3). Anche di un altro restauro si ha ricordo sotto la data 27 novembre 1356, e il pagamento dice: *Anco a* Ugolino *et* Viva, *orafi, per acconciatura una coppa d'ariento che era rotta, e per l'ariento che vi mise* (sic)... *j lib. vj soldi* (4). Nel 1357 mentre dai Governatori della Repubblica era stato mandato in qualità di oratore nella città di Pistoia, dagli operai della chiesa di S. Iacopo di quella città, fu chiamato a giudicare due fiancate d' argento storiato eseguite per

(1) Giornale di erudizione artistica dell' Umbria anno I, p. 74. p. 363.

(2) Libro dell' entrata e dell' uscita *ad annum*, c. 97t, Guido Riccio dei Fogliani da Reggio fu fino al termine di sua vita capitano generale delle milizie senesi.

(3) Libro c. s. a c. 224.

(4) Libro c. s. a c. 40t.

quella chiesa da maestro Simone di Firenze (1). E finalmente l' anno dopo, pochi mesi avanti che fosse sopraggiunto da morte, dette in pegno per 56 fiorini d' oro alle monache di S. Prospero un calice con patena d' argento smaltato e dorato del peso di 56 once (2).

I senesi non vollero esser da meno degli orvietani e desiderarono possedere un reliquiario se non di pari valore di quello fatto da *Ugolino di Vieri* per la città d'Orvieto, almeno di non minore bellezza. I frati di S. Maria del Carmine avevano dato a fare un tabernacolo d' argento per portare processionalmente il Corpo di Cristo, probabilmente agli scolari dello stesso *Ugolino*. Nella istanza presentata da quei frati al Consiglio generale della Repubblica nel 1365, per avere un sussidio pecuniario, è detto che il reliquiario era riuscito *bellissimo oltre quello d' Orvieto per quelli che ànno veduto l' uno e l' antro*. Ma di questa opera d' arte che dovette esser molto bella, non è rimasta più traccia.

Molti nomi di orafi senesi rimarrebbero poi ignorati se per ventura non ci sovvenissero le memorie di lavori lasciati fuori di patria.

La sagrestia di S. Domenico nella città di Perugia già ricordata, possedette, come resulta da un antico inventario del 1467, una croce processionale quasi tutta d' argento con cinque smalti nelle estremità della Croce da ambe le parti e con la figura di Cristo di rilievo nel mezzo. Nella parte bassa della croce si leggeva: *Anno Domini MCCCXXII Andreas Vannis et Iohannes Dini de Senis me fecit (?)*.

E nella stessa sagrestia esisteva pure un calice e patena d'argento dorato, con la figura di S. Pietro a smalto ed altri smalti nel piede e nel fusto, sul quale stava inciso: *Iste calicem* (sic) *me fecit Guidinus Guidi orafo*. Quest' orafo sappiamo che fu senese e che abitò nel popolo di S. Maurizio e che il 23 febbraio si sposò con donna Petra di Niccoluccio.

(1) Andò ambasciatore a Pistoia e a S. Gimignano il 20 aprile 1357. (V. Biccherna. Libro c. s. c. 50).

(2) Pergamena dell'Opera del Duomo di Siena del 9 novembre 1358.

causa civile per la proprietà di un possesso sul poggio di Vico nei contorni di Siena, dichiara d' essere stato fino dal 1361 per più di dieci anni in quelle due città (1). Se non lui certamente lavorò per quei due papi e per il successore Urbano VI, l' orafo *Giovanni di Bartolo,* dal 1367 al 1385 : ed i registri della Camera papale noverano le rose d' oro, i calici, i turribuli, le secchie e gli aspersori fatti di commissione di quei pontefici. Opera grandiosa e certamente bella dovette esser quella dei tabernacoli e reliquiari fatti nel 1372 per le teste di S. Pietro e S. Paolo, che costarono più di 1336 fiorini d' oro (2) e il reliquiario a forma di braccio costruito per contenere la reliquia di S. Andrea tre anni dopo. Questo artefice divenuto vecchio tornò in patria, dove forse finì i suoi giorni, avendo lavorato nel 1380 alcune cose per la cattedrale senese.

Gli orafi senesi furono generalmente ben accolti nella corte papale. Anche papa Bonifazio IX tenne al suo servizio un orafo senese, e se si deve credere alla sottoscrizione posta in una lettera diretta alla Signoria di Siena il 12 decembre 1397 quest'orafo avrebbe servito il Papa non solo con la sua ordinaria professione ma anche come soldato. La sottoscrizione autografa dice così : *Martinum Contis de Senis, servientem armorum ac aurificem Domini nostri Pape.* Orafo o soldato che fosse, probabilmente fuggì da Siena per causa di qualche omicidio commesso. Tornato in patria, nel 1411 prese a fare per la Cappella di Palazzo un tabernacolo del Corpo di Cristo che costò 180 lire, ma essendo uomo turbolento nel 1419 fu di nuovo condannato ed ammonito e costretto ad andare in esiglio ed in esso forse morì.

---

(1) Archivio del Patrimonio dei Resti ecclesiastici. Certosa di Maggiano 1373, a c. 95.

(2) Sotto il manto di S. Pietro si leggeva : VRBANVS PAPA V. FECIT FIERI HOC OPVS AD HONOREM CAPITIS BEATI PETRI. ANNO DOMINI MCCCLXVIII. E dalle bande : HOC OPVS FECIT IOHANNES BARTOLI DE SENIS AURIFABER. Questi reliquiari andarono distrutti durante la invasione francese in Roma.

Dopo di lui maestro *Giacomo di Giovanni* stette in qualità di orafo alla corte di papa Martino V, come lascia supporre una sua lettera scritta il 16 giugno 1423 ai Governatori della Repubblica Senese stampata nei documenti dell' arte senese dal compianto Gaetano Milanesi (1).

Nè maestro *Giacomo* fu l' ultimo orefice senese che stette agli stipendi dei papi. Con qualche lasso di tempo anche *Pietro d' Antonio* lavorò per il concittadino Pio II, a cui fece alcune cose di argento e una statua di Nostra Donna e un' altra di S. Giovanni per la chiesa di Pienza, e lavorò per il suo successore Sisto IV fino al 1478. Per lui fece l' *anulo piscatoris,* la spada pontificale ed altri oggetti d' argento e insieme a *Girolamo de Sutrio* il bellissimo triregno con perle e pietre preziose, e le rose d' oro donate dal papa nella IV domenica di quaresima.

L' orafo *Andrea di Naddo* sulla fine del secolo XIV partì da Siena per prendere domicilio in Pisa, dove abitò per molti anni e vi tolse anche moglie. Ma sorte in seguito molte turbolenze in quella Città ed avendo perduto in esse gran parte del suo limitato peculio, fu costretto nel 1412 a tornarsene in patria. Mentre abitava in Pisa, da Gherardo di Ser Andrea, fattore dell' Opera Primaziale, ebbe commissione di restaurare nel 1392 la zona d' argento di quella chiesa.

Non pochi peraltro furono i lavoranti di metalli preziosi che usciti di Siena più non vi fecero ritorno. *Mariano di Ventura,* nel 1400, abitava in Ferrara. Un' intiera famiglia di orefici senesi, quella dei Montauri, per quasi un secolo, dal 1381 al 1465, dimorò nella città di Perugia. *Paolo di Vannuccio Montauri,* nel tempo che col fratello *Silvestro* abitava in Perugia, fu pagato dall' operaio del Duomo di Siena per un puntale, fibbia e coppe d' ottone destinati ad ornare il cingolo militare della statua di S. Vittorio posta nel 1397 sulla mora della Cupola del Duomo stesso (2).

(1) Volume II, Doc. n.° 81 p. 116.

(2) Archivio dell' Opera del Duomo. Libro d' entrata e uscita *ad annum,* c. 58.

Anche un frate *Pietro* senese dell' Ordine dei PP. Serviti, che esercitò l' arte, come prova un ostensorio di rame dorato a forma di tabernacolo gotico con le figure della Madonna e di vari Santi conservato nel Museo di Clugny a Parigi, passò probabilmente quasi tutta la vita fuori di Siena, perchè in patria non si conserva alcun ricordo di questo artista.

Della fine del secolo XIV e della prima metà del secolo successivo troviamo memoria degli artisti e delle opere seguenti. *Ambrogio d' Andrea* ricevette nel 1396 dall' Operaio del Duomo, quattordici fiorini e 35 soldi come residuo di prezzo di due ampolle d' argento commessegli da Francesco di Vannuccio operaio suo predecessore. Nel 1404 fece un calice di rame dorato con coppa d' argento ornato con nielli e con smalti per frate Giovanni di Francia converso del monastero di S. Domenico. E due anni dopo si trova registrato un pagamento per fattura di alcuni smalti d' argento e per una statua dello stesso metallo rappresentante S. Savino protettore di Siena, da lui eseguita per la Cattedrale senese (1). Per essa *Giovanni di Ser Iacomo* eseguì un tabernacolo, come abbiamo notizia dal seguente pagamento registrato nei libri dell' Opera, sotto la data 10 maggio 1409. Giovanni di Ser Iachomo *e chompagni horafi dieno avere, a dì x di magio, fiorini vintidue sanesi e quagli sono per uno tabernacolo fecie fare misser Chaterino di Chorsino hoperaio; in sul quale tabernacolo à legatto uno bichiere di cristalo, e sta in sagrestia, e metivisi dentro il chorpo del Nostro Signore Giesù Cristo il venerdì santo* (2). *Iacomo d'Andreoccio* compagno di detto *Giovanni* della famiglia del *Mosca,* assai noto per importanti uffici sostenuti per la Repubblica, fu suo discepolo e per lui riscosse il pagamento. Quest' ultimo artefice con altri compagni e con *Turino di Sano* nel 1413 compose due statuette d' argento rappresentanti le figure di S. Crescenzio e di

(1) Archivio dell'Opera detta. Libro nero, c. 157. Libro rosso, c. 108. Archivio di Stato. S. Domenico, pergamena 8 ottobre 1404.

(2) Libro rosso detto, a c. 218.

S. Vittorio della grandezza medesima della statua di S. Ansano fatta da *Bartolomeo di Tommè* detto *Pozzino* per la stessa Chiesa Metropolitana. Fece poi alcuni candelieri d'argento per l' altare della chiesa dal 1424 al 1439 (1).

Anche *Pietro d' Angelo di Guarnieri*, padre del celebre scultore Giacomo della Quercia, esercitò l' arte dell' orafo e non fece la professione di scavatore di miniere o guerco, come taluno fantasticamente pretende. Dei suoi lavori si ha solo ricordo di tre angioletti intagliati nel 1375 per la cappella del Duomo (2).

Come abbiamo accennato, non pochi orefici quando non avevano modo di esercitare la propria arte, davano mano ad altre professioni. Il predetto *Bartolomeo di Tommè* detto *Pizzino* e *Mariano d'Angelo* nel 1377 presero a fare otto statue di marmo per i pilastri della cappella nella piazza del Campo, e quattro anni dopo lo stesso *Bartolomeo* e *Nello di Giovanni* accettarono l' incarico da Francesco di Vannuccio operaio della Chiesa Metropolitana, di eseguire quattro figure d' argento rappresentanti alcuni Santi Martiri dell' altezza non minore di un braccio ed un terzo. *Giacomo di Francesco del Tonghio*, amico del Ghiberti e frate certosino - quello stesso che lavorò nel 1406 il crocifisso nella croce di Diaspro conservata dall' Opera del Duomo - prese ad intagliare insieme a *Mariano d' Angelo Romanelli* orafo, le testiere ed i tabernacoli di legno nel coro del Duomo costruito dieci anni avanti da Francesco del Tonghio suo padre. *Bartolo* di maestro *Lorenzo di Bene* del popolo di S. Cristoforo eseguì vari lavori d' argento e d'oro,

(1) Altri candelieri d' argento con civori e con smalti furono fatti per l' Opera del Duomo e per lo Spedale di S. Maria, da *Giovanni di Guido* negli anni 1440 e nel 1443. Per lo Spedale fece anche una pace d'argento smaltata. *Iacomo d' Andreoccio* fece per il Concistoro nel 1412, quindici salsiere d' argento e due trombe d' argento dorate *ben fazonati e bene sonanti e isquilenti*, con l' arme del Comune e del Popolo a smalto, del peso di più di 5 libbre, come si rileva dal libro del Camarlingo di Concistoro, a c. 73.

(2) Archivio dell'Opera detta. Libro d'entrata e uscita *ad annum*.

e tra le altre cose un calice nel 1388 per la Compagnia di S. Antonio.

Nel secolo XV, tra i migliori maestri di quest'arte meritano d'essere ricordati *Giovanni e Lorenzo di Turino di Sano* e specialmente *Giovanni* che fu eccellentissimo, ancorchè con eguale maestria abbia trattato ogni ramo della scultura in marmo ed in bronzo (1). I due artisti furono figli di quel *Turino* orafo che rinnovò nel 1410 il sigillo della Repubblica e fece molte argenterie e smalti per il palazzo dei Governatori ed una figura d'argento di S. Crescenzio pel Duomo in compagnia di *Giovanni* suo figlio nel 1424. Dei moltissimi lavori eseguiti da maestro *Giovanni* e da *Lorenzo* suo fratello ricorderemo soltanto i principali.

Il cronista senese Giovanni Bisdomini ricorda con queste parole uno dei primi lavori di maestro *Giovanni*: « A x di « decembre el Comune di Siena donò al Tartaglia d'Andrea « da Lavello un bel elmo addobbato di velluto cremusi e la « visiera d' ariento e la collana del elmo d' ariento, e un « leone grande un mezzo braccio, e una banda di seta di « velluto vermiglio piena di rose d' ariento dorate, che av- « vignava l' elmo: e un cavallo coperto di seta con pelo. « Costò più di 600 ducati d' oro. Era capitano di Popolo « Urbano di Pietro del Bello. L' elmo el fece Giovanni di « Turino orafo ». Sappiamo infatti dall' ordine di pagamento

(1) Nel libro del Camarlingo dell' Opera dell' anno 1455 (st. sen.) a c. 27 si legge: *Giovanni di Turino horafo de' avere a dì viiij di febraro fior. 34 di soldi 80, e quagli sonno per fattura di tre fighure di marmo à fatte: cioè una fighura di Santo Giovanni Vangelista e una di Santo Matteio e una di Santo Pavolo, e trasse a fine una fighura di Santo Lucha, la quale aveva principiata maestro Giovanni da Imola; le quali quattro fighure si posero al pergholo, el quale s' è fatto di nuovo in Duomo. Vi si predica: d' achordo chon misser Bartolomeio.* Nel 1428 fece per la colonna dell' ingresso al palazzo civico, la Lupa romana di bronzo dorato. Nel 1438 la pila di bronzo della Cappella di Palazzo. In compagnia del Ghiberti, del Donatello e di Giacomo della Quercia gettò in bronzo alcune statue e bassorilievi per il bellissimo fonte battesimale della chiesa di S. Giovanni.

rilasciato dal Concistoro il 7 decembre, che all' artista furono pagati per questo lavoro 252 fiorini d'oro e 10 soldi (1).

Intorno a questi anni il magnifico reliquiario fatto da *Ugolino di Vieri* per il Corporale d' Orvieto aveva subìto qualche guasto, perciò i soprastanti di quella fabbriceria chiamarono maestro *Giovanni* a riparare i danni in gran parte subìti nel portarlo annualmente a processione (2).

Si costumò in questo tempo di ornare gli altari delle principali chiese con reliquiari e statuette d'argento rappresentanti quasi sempre la Madonna e i Santi che si tenevano in maggior venerazione. Alcune statuette erano state fatte per il Duomo di Siena da vari artisti, mancava però la principale, quella cioè della Madonna protettrice singolare della Città; dai senesi solennemente festeggiata nel dì della Assunzione. La esecuzione di questa statua, che doveva essere di maggiore e miglior lavoro delle altre, viene affidata al Turini nel 1431. Questo artista aveva lavorato altre statue simili insieme a *Turino* suo padre, e nel 1427 aveva eseguito due angioletti di argento inviati in dono dalla Repubblica a papa Martino V. La statua, rappresentante la Madonna assunta in cielo dagli Angeli, presa a fare da Maestro *Giovanni*, aveva il piedistallo d'argento dorato con le storie della Vergine a smalto e pesava più di 55 libbre per un valore di oltre 400 fiorini d'oro. Dopo terminata, mentre in Duomo formava l' ammirazione di tutti i devoti, il suo alto valore destò l'avidità di alcuni preti poco onesti, i quali, colto il momento opportuno in cui la chiesa era rimasta deserta, la involarono, suscitando la sorpresa e la indignazione della intiera cittadinanza. Ma poco tempo dopo la statua ridotta malconcia potè essere ricuperata con la scoperta degli autori del furto. Di questo fatto così narrano le cronache del tempo, all' anno 1438: « A dì 2 di marzo fu« rono degradati dal Vescovo di Calcidonia, Ser Salvi di « Tommè del Callaia e Ser Agnolino di Tingoccio e messer

(1) Concistoro. Deliberazioni dette *ad annum*, c. 15.

(2) Archivio dell' Opera del Duomo d' Orvieto. Libro d'entrata e uscita *ad annum*, ottobre 18.

« Matteo priore degli Armini che avevano tolta la Madonna « d' ariento del Duomo. E a' 4 di marzo fu impiccato a « Camollia Ser Salvi, e andò sull' asino col volto dietro ». La Madonna dovette essere restaurata qualche anno dopo dallo stesso *Turini,* allorchè consegnò alla stessa Chiesa una altra statua d' argento raffigurante Cristo risorto, che costò all' Opera circa 1000 lire (1).

I Governatori della Repubblica che avevano ammirato la statua della Madonna dettero commissione al *Turini* di eseguire per la loro cappella le figure di S. Pietro e di S. Paolo in argento, del peso di 12 libbre ciascuna. La statua del S. Pietro fu consegnata il 18 agosto 1441 e quella di S. Paolo il 31 dicembre 1443. Bisogna supporre che anche questi due lavori abbiano incontrato il gusto della Signoria, poichè allogarono a *Giovanni* e a suo fratello *Lorenzo* una statua della Madonna con Gesù bambino in collo, della quale maestro *Giovanni* aveva già dato al Concistoro un modello in terra cotta. Questa statua doveva essere tre dita più alta di quelle degli apostoli. Ma il nostro orafo, forse distratto da molte altre commissioni ricevute anche dallo stesso Concistoro, con poco impegno e assai lentamente tirò innanzi il lavoro, tanto che quando dieci anni dopo fu costretto per incessanti premure ricevute a presentarlo, non fu trovato a perfezione ed egli fu obbligato a rifonderlo. Dal Concistoro gli era stata affidata l' esecuzione anche di una cassetta di rame dorato per contenere la cappa di S. Bernardino, ma nel tempo che egli vi dava mano in compagnia del fratello, fu colto da morte e non potè darla compiuta. Per questi due lavori, che non vennero mai portati a termine, il fratello *Lorenzo* dovette in seguito soffrire il carcere e si trovò cancellato dai ruoli dei Risieduti sotto l'imputazione di furto, per non avere restituito l'argento che aveva avuto per la statua della Madonna. La quale, dopo la morte di *Giovanni Turini* fu presa a fare nel 1455 da maestro *Francesco di Pietro di Bar-*

(1) Archivio dell' Opera. Libro di debitori e creditori dal 1441-45 c. 81.



Fig. 2.

tolomeo, altro orafo senese, esso pure lavorante di simili statue, ed egli potè presentarla finita nel 1457. L' opera del Duomo aveva affidato a quest' orafo nell' anno precedente la esecuzione della statua in argento di S. Bernardino, ma chiamato a concorrenza *Francesco d' Antonio,* che aveva più di lui acquistato fama nell' arte, la scelta cadde su quest' ultimo, ed a *Francesco di Pietro* fu data a fare la statua di un altro Santo, cioè di S. Pietro, che venne consegnata nel 1464 non da lui, chè nel frattempo morì, ma da *Francesco di Giacomo* detto del *Germano* suo compagno nell' arte (1).

Francesco d' Antonio fu veramente orafo di meritata reputazione. Basterà osservare tra i tanti suoi lavori, solo quei due che tuttora rimangono, per giudicare la sua abilità artistica. Intendiamo dire della bella urna in argento ornata con graziose filograne e con smalti lavorata da maestro *Francesco* nel 1460 per la cappa di S. Bernardino, (fig. 2) pagatagli 1083 lire (2); e l' altra, più grandiosa e non meno bella, eseguita cinque anni dopo per contenere il braccio di S. Giovanni Battista (fig. 3), di cui soltanto le pietre preziose e le grosse perle acquistate in Genova, costarono più di 1163 lire di quel tempo; le quali opere sono degne di stare al confronto d' ogni altro lavoro di oreficeria antico e moderno. Altri lavori di grande pregio sono andati distrutti, e tra questi meritano d' essere citati il tabernacolo d' argento con trafori ed intagli commessogli il 14 maggio 1449 dall' operaio del Duomo, per esporre il Corpo di Cristo, e quello bellissimo pagatogli dallo Spedale di S. Maria della Scala più di 1800 lire per riporvi

(1) A questo stesso orafo fu commessa nel 1472 la figura di S. Bernardino che fu consegnata soltanto nel 1492. La statua in argento di S. Bernardino non fu tra le più fortunate. Nel 1453 era stata commessa a *Tommaso di Paolo,* ma non conosciamo la causa per cui egli non potè eseguirla.

(2) In questa cassetta nel secolo XVII sono stati posti altri ornamenti in luogo dei quali originariamente vi si trovavano due mezze figure di S. Bernardino a tutto rilievo.



Fig. 3.

la reliquia del chiodo di Nostro Signore (1). Per la chiesa di S. Francesco fece di commissione di frate Bartolomeo di Simone da Imola una statua d' argento rappresentante la Madonna col Bambino; e dodici anni dopo, sul modello dello scultore Giovanni di Stefano Sassetta, compose per ordine dei frati domenicani in argento un busto al naturale di S. Caterina per la chiesa di S. Domenico che fu consegnato nel 1531. Dal Concistoro ebbe incarico di fare alcuni vasi in argento che furono donati alla Duchessa di Ferrara e due altri vasi del medesimo metallo furono da lui fatti nel 1479 per il Re di Napoli. Trascureremo molti altri lavori di minore importanza fatti da questo artefice per il Concistoro, per l'Opera del Duomo e per lo Spedale, dei quali si ha memoria nei documenti dell' epoca. Passeremo piuttosto a rammentare un altro orafo quasi suo coetaneo: *Goro di Ser Neroccio* della famiglia *de' Gori* le opere del quale, specialmente reliquiari, vasi, trombe, calici, e turribuli, fatte dal 1413 al 1456, sono assai numerose. Anzi alcune portanti il suo nome, se ne conservano sempre per le nostre chiese ed in varî musei e tra queste ci piace ricordare un braccio modellato in argento nel 1437 per contenere la reliquia di S. Biagio di proprietà dello Spedale, di assai gentile fattura (2).

Lorenzo di Pietro, più noto col nomignolo di *Vecchietta,* fu pittore, architetto e scultore di bellissimo ingegno, e sebbene abbia trattato l' arte più grande di fondere bronzi e statue al vero, pure alcuna volta operò piccole cose proprie dell' arte dell' orafo. Di sua mano dette all' Opera del Duomo nel 1473 le figure in argento di S. Caterina e di S. Bernardino. E per la stessa chiesa, due anni dopo, la figura di S. Paolo con basamento a smalti lucidi, pagatigli

(1) Il reliquiario d' argento del S. Chiodo, che oggi conserva lo Spedale, sebbene antico, non può esser quello fatto dal nostro orafo, perchè era di maggior peso ed aveva ornamenti dorati e smaltati.

(2) Anche nella collezione Debruge-Dumenil di Parigi esisteva un suo calice col piede di rame dorato e sbalzato a cesello con figure della Madonna e di quattro Apostoli in smalto lucido, stato descritto dal sig. Labarte nel 1847.



Crocifisso del sec. XV.

per sola fattura L. 69 e sol. 2 avendo l'amministrazione del Duomo fornito l'argento necessario.

Trascorreremo su i lavori di *Pietro di Domenico,* di *Cino di Bartalo,* di *Francesco di Niccolò,* di *Tommaso di Paolo,* di *Niccolò di Deo Ranuccini,* di *Antonio di Tuccio,* di *Francesco di Pietro,* di *Marco di Daniello* e di altri orafi che più cose fecero nel secolo XV, per il pubblico Palazzo, per il Duomo, per lo Spedale e per diverse chiese, essendo quasi tutti lavori di secondaria importanza; ma non dimenticheremo il bellissimo reliquiario a forma d'albero di proprietà del Comune di Lucignano di Val di Chiana (fig. 4), restaurato o completato da *Gabriello d' Antonio di Lorenzo* nel 1471, come è dichiarato nella iscrizione posta nel nodello del reliquiario.

Come le altre arti, anche l'arte dell'orafo, in Siena alla fine del quattrocento andò declinando. Le discordie intestine, i nuovi ordinamenti politici che si maturavano in Europa a danno delle Repubbliche e dei piccoli Stati, le guerre che ne succedettero e di cui Siena dovette risentire danni gravissimi, quasi paralizzarono da noi ogni movimento artistico. Specialmente le arti minori prima delle altre, ne risentirono gli effetti, tantochè ben afferma il compianto Milanesi, del secolo XVI soli tre o quattro son degni di qualche ricordo (1). Fra questi citeremo *Francesco Castori,* col quale stette a lavorare in sua gioventù anche il Cellini. Il *Castori* nel 1515 fece alcuni lavori per l'Opera del Duomo, e dopo di lui *Bernardo* suo figlio lavorò cose d'argento pure per il Duomo e per la Balìa intorno al 1521. *Giovanni Andrea di Carlo Galletti,* e *Carlo d' Andrea* suo padre che eseguirono lavori in bronzo ed argento per chiese e compagnie laicali sono pure da rammentare, e finalmente *Giuliano di Niccolò Morelli* dal quale furono fatte coppe d'oro e d'argento per esser donate dalla Balìa al Marchese del Guasto, al Granvela e ad altri agenti di S. Maestà Cesarea, per cattivarsene la benevolenza.

---

(1) *Discorso sulla storia artistica senese.* V. *Guida di Siena* pubblicata nel 1862.



Fig. 4.

Poche ed incerte memorie si hanno degli orafi vissuti nei secoli successivi. Il Milanesi ricorda tra i migliori un *Giovanni Bonechi* e un *Iacopo Campani,* ai quali aggiungeremo per ultimo un *Girolamo Bonechi.* Giovanni Targioni Tozzetti racconta nei suoi viaggi (1) d' avergli veduto fare per la canonica di Nicosia un bellissimo calice d' argento, di lavoro stupendo, con bassorilievi della Passione di Nostro Signore, nei quali - dice il Targioni - le figure d'ottimo disegno e disposizione erano fatte risaltare col solo martello per di dietro e riuscivano tanto perfette che non vi era bisogno di bulino o altro istrumento per finirle.

Siena

A. LISINI

(1) *Relazione di alcuni viaggi per la Toscana.* Firenze 1768 Vol. I, p. 403.

INDICE DEI DUE VOLUMI SPECIALI

" ARTE ANTICA SENESE „

surroganti l'annata XI (1904) del " **Bullettino Senese di Storia Patria** „

MEMORIE ORIGINALI

	Pagine
Canestrelli A. - L'architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio (con 92 illustraz.)	5-122
Hobart Cust R. H. - Il primo maestro del Sodoma (con 3 illustraz.)	123-139
Zdekauer L. - Sano di Pietro e messer Cione di Ravi, conte di Lattaia	140-150
Franceschi-Marini E - L'opera di due vecchi pittori senesi a Sansepolcro (con 2 illustraz.)	151-159
Rossi P. - Simone Martini e Petrarca (con 3 illustraz.) .	160-182
Lusini V. - Dell'Arte del Legname innanzi al suo Statuto del 1426 (con 5 illustraz.)	183-246
Ricci C. - Giovanni da Siena (con 7 illustraz.) . . .	247-310
Donati F. - Il palazzo del Comune di Siena. Notizie storiche (con 1 illustraz.)	311-354
Lupi F. - L'arte senese a Pisa	355-425
Mengozzi N. - Il Monte dei Paschi. Lavori Artistici (con 62 illustraz.)	433-636
Petrocchi L. - Cattedrale di Massa Marittima. L'altar maggiore, lavoro di Flaminio Del Turco, senese (con 4 illustrazioni)	637-644
Lisini A. - Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senesi (con 5 illustraz.)	645-678

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE DEC 30 '76 FA

703 S57a
Arte antica senese : publicato dall
Fine Arte Library AXE6373
3 2044 033 706 607

