Università degli Studi di Napoli Federico II
dipartimento studi umanistici
DOTTORATO IN SCIENZE storiche archeologiche storico-artistiche

DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE E STORICO-ARTISTICHE

Coordinatore prof. Francesco Caglioti

XXXI ciclo

Dottoranda : Federica Testa

Tutor: prof.ssa Paola d'Alconzo; *cotutor*: prof. Tomaso Montanari

Tesi di dottorato:

«Tutti in oggi vogliono fare da restauratori di pitture a fresco»
La Deputazione Conservatrice di Belle Arti e il restauro delle pitture murali a Siena nella prima metà dell'Ottocento

2018

Per certo che la cute
strappata dal corpo umano
diverrebbe uno strazio meno barbaro,
poichè meno identica con quello
che il dipinto con il proprio intonaco.

Leopoldo Cicognara, 1825

«Tutti in oggi vogliono fare da restauratori di pitture a fresco»
La Deputazione Conservatrice di Belle Arti e il restauro delle pitture murali a Siena nella prima metà dell'Ottocento

Introduzione **5**

CAPITOLO I. I primi passi della conservazione senese: dal terremoto del 1798 alla nascita dell'Istituto d'Arte **12**

I.1 «L'orribil scossa» del 1798: il recupero delle pitture murali dopo il terremoto 12
I.1.1 La Deputazione per il restauro delle fabbriche danneggiate 14
I.1.2 La messa in sicurezza del Duomo 17

I.2 La nascita dell'Istituto d'Arte, fra insegnamento e conservazione 24
I.2.1 Il ruolo della Galleria d'Arte 27
I.2.2 Giuseppe Colignon e i restauri di Bernardino Montini 29

CAPITOLO II. La Deputazione Conservatrice di Belle Arti di Siena (1829-1862) **42**

II.1 «Per la vigilanza di tutti i monumenti di Architettura, Scultura, Pittura e Ornato»: istituzione, ruolo e componenti 47

II.2 I restauratori della Deputazione 54
II.2.1 Giovanni Gagliardi 56
II.2.2 Domenico Monti 66
II.2.3 Luigi Boschi 74
II.2.4 Francesco Brogi 81

II.3 Francesco Nenci: un profilo critico come conservatore e conoscitore 88

CAPITOLO III. La Deputazione e il collezionismo privato: tra conservazione e dispersione del patrimonio artistico **109**

III.1 Galgano Saracini: «il primo ei fu a recider muri» 110

III.2 La dispersione del ciclo di affreschi nel Palazzo del Magnifico 126
III.2.1 Precisazioni sul soffitto 140

III.3 Sant'Eugenio a Monistero, da convento benedettino a villa nobiliare 142
III.3.1 Nuovi documenti per la committenza benedettina 144
III.3.2 Prove d'allestimento: il trasporto delle pitture murali di Benvenuto di Giovanni 149
III.3.3 Gli affreschi della Compagnia di Santa Croce 161

III.4 Una *Continenza di Scipione* rintracciata 168

CAPITOLO IV. Decoro urbano e i restauri delle Pubbliche Pitture 206

IV.1 I rapporti della Deputazione con lo Scrittoio delle Regie Fabbriche 206

IV.2 Le porte della cinta muraria 209
IV.2.1 Il Sodoma a Porta Pispini 210
IV.2.2 L'*Incoronazione della Vergine* di Porta Romana 212

IV.3 La "disdicevole" pittura sulla Torre del Mangia 220

IV.4 Alessandro Saracini e gli «urgenti restauri» delle Pubbliche Pitture 227

CAPITOLO V. La tutela dei beni ecclesiastici: competenze e limiti della Deputazione 253

V.1 La musealizzazione del *Cristo alla colonna* del Sodoma: dal chiostro di San Francesco all'Istituto d'Arte 254

V.2 Uno scampato pericolo per la Libreria Piccolomini 268
V.2.1 La proposta per un nuovo allestimento 269
V.2.2 Due relazioni a confronto 272

V.3 Gli affreschi dei fratelli Lorenzetti nella sala capitolare del convento di San Francesco 280
V.3.1 Scoperta e vicende conservative ottocentesche 282
V.3.2 L'intervento di stacco: alcune precisazioni metodologiche 288
V.3.3 I frammenti superstiti per una ricostruzione del ciclo pittorico 294

V.4 L'oratorio della contrada dell'Oca 300

Appendice documentaria 321

Elenco delle illustrazioni e referenze fotografiche 365

Bibliografia 371

Introduzione

«Tutti in oggi vogliono fare da restauratori, di più, restauratori di pitture a fresco. Nenci, tocca a noi (cioè a Lei) non mettere questi usi, che per ciò lo consiglierei a parlar chiaro su questo particolare».[1]

Con queste parole, tratte da una lettera del 1839, il soprintendente dell'Istituto d'Arte di Siena, Giulio del Taja, voleva ricordare a Francesco Nenci, direttore della medesima scuola, le responsabilità che entrambi avevano all'interno del mondo del restauro senese allo scadere del quarto decennio del XIX secolo, ritenendo che, in virtù del loro ruolo, avrebbero dovuto dettarne le linee guida. Peraltro, il preciso riferimento agli affreschi rende questa citazione particolarmente puntuale nel circoscrivere l'oggetto della mia ricerca, dedicata appunto a indagare le vicende, sia metodologiche che istituzionali, connesse con la conservazione delle opere d'arte nel territorio senese nella prima metà dell'Ottocento, con un'attenzione particolare proprio nei confronti delle pitture murali. La relazione privilegiata che lega questa tipologia di opere al contesto in cui esse sono inserite ne rende lo studio particolarmente interessante, forse anche perché, più che nel caso di altri prodotti artistici, in esse – e soprattutto nella storia della loro conservazione – è possibile intravedere, in nuce, il profilarsi del concetto di fruizione pubblica. L'aspetto più affascinante del trattare di restauro di dipinti murali, però, risiede forse in quella ben nota pratica, così rischiosa e al tempo stesso così comune in quei decenni, che consisteva nell'estrarre tali opere dal loro supporto architettonico per consentirne il trasporto in altro luogo. La possibilità di rendere mobile un'opera nata per essere tutt'uno con un muro ha da sempre sollevato la curiosità di molti, anche al di là dell'interesse più o meno strumentale di studiosi, antiquari e mercanti d'arte: operazione di sovente eseguita per finalità conservative, ma ancor più spesso per assecondare il crescente fenomeno del collezionismo e per

[1] Archivio Storico dell'Accademia Petrarca (d'ora in poi ASAP), Fondo Nenci 2, c. 24.

conseguenza della commercializzazione, trovò fertili possibilità nella spoliazione degli antichi monumenti religiosi, che nel corso degli anni avevano mutato funzione e uso.
La spinosa questione dell'estrazione degli affreschi ha caratterizzato la storia del restauro sin dagli inizi del XVIII secolo, per poi raggiungere il suo apice proprio nella prima metà dell'Ottocento, quando iniziò a farsi urgente il rischio che cadessero in abbandono gli edifici storici di carattere sacro, spesso privatizzati e per i quali non di rado si adottavano soluzioni improprie, dal punto di vista sia della conservazione che della visibilità delle opere murali che li decoravano.
La mia indagine, dunque, si concentra su questa specifica classe di materiali, ma al tempo stesso con l'obiettivo, di ben più ampio respiro, di ripercorrere le vicende che hanno interessato il mondo del restauro senese nella prima metà del secolo, per tentare di individuarne le caratteristiche, le eventuali peculiarità e soprattutto gli aspetti istituzionali, concretizzati dagli organismi preposti alla tutela e alla conservazione. Sotto quest'ultimo profilo, la ricerca ha indugiato sulla ricostruzione dell'attività della Deputazione Conservatrice di Belle Arti, istituita nel 1829 con il preciso obiettivo di colmare le lacune manifestatesi in maniera sempre più evidente nella gestione del vasto patrimonio artistico cittadino. Nell'Italia preunitaria, infatti, il panorama degli organismi preposti a questo fine era per lo più caratterizzato da numerose e variegate realtà, talvolta istituite per uno specifico ruolo di sorveglianza o in vista di un intervento circoscritto; com'è immaginabile, questa varietà di istituzioni creava spesso conflitti di competenza che, sommati alla scarsezza di fondi e di mezzi, rendevano questi uffici poco incisivi. A Siena, la nascita di un'istituzione che si sarebbe dovuta occupare di tutti gli «Oggetti di Architettura, Scultura, Pittura e Ornato» rappresenta quindi il tentativo dell'amministrazione pubblica di definire e ufficializzare le competenze delle personalità che fino a quel momento si erano occupate, tra le altre cose, anche di programmare gli interventi di restauro. L'attività di questo nuovo organo si affiancò infatti a quella che, negli anni precedenti, era stata svolta dall'Istituto d'Arte, attorno al quale, a partire dalla sua fondazione nel 1815, si era concentrata la tradizione di restauro cittadina, giocando un ruolo fondamentale nella conservazione

dell'arte senese e fornendo alla Magistratura Civica le competenze necessarie per una consapevole tutela del patrimonio. Risulta quindi evidente che in questa fase il direttore della scuola, che corrispondeva al Maestro di Pittura, ricoprisse un fondamentale ruolo di indirizzo in materia di restauro, a cui si aggiungeva la possibilità di suggerire i restauratori a cui affidare i lavori, attingendo proprio tra i giovani allievi dell'Istituto. Insegnanti e studenti erano quindi fatti partecipi, da un punto di vista sia teorico che pratico, nell'esecuzione degli interventi di restauro, con soluzioni che variavano a seconda delle personalità coinvolte nei singoli casi.

Da un punto di vista strettamente cronologico, ho deciso di individuare nei lavori eseguiti nel Duomo in seguito al terremoto che colpì Siena nel 1798 il momento da cui partire per tentare di descrivere le metodologie di restauro che caratterizzarono la città negli anni a cavallo fra i due secoli; tale scelta, del resto, è giustificata dal fatto che proprio quell'esperienza condizionò i restauri nei decenni a seguire, rivelandosi emblematica soprattutto nel fare emergere la diretta dipendenza delle istituzioni senesi dall'autorità granducale di stanza a Firenze.
Ho poi inteso delineare alcuni aspetti dell'Istituto d'Arte, sottolineando soprattutto il valore della galleria che vi si stava costituendo, perché non soltanto essa rappresentò un momento fondamentale per la ricostruzione storica della scuola artistica senese, ma anche dal punto di vista conservativo servì a evidenziare e rafforzare il rapporto imprescindibile tra opere d'arte e territorio di provenienza. Inoltre, le polemiche e le critiche di cui fu bersaglio il primo direttore dell'Istituto, Giuseppe Colignon, hanno offerto un ottimo spunto per indagare i temi intorno ai quali, in quegli anni, si concentravano le riflessioni sul restauro. Tutti questi elementi prepararono culturalmente la città alla nascita della Deputazione Conservatrice, che fin dall'inizio si strutturò come un organismo dalla forte connotazione pubblica, in costante comunicazione con le altre istituzioni locali, e che – come è facile immaginare – avrebbe stabilito con la scuola d'arte un rapporto quasi simbiotico, sancito soprattutto dal fatto

che, di diritto, due dei suoi membri, insigniti del titolo ufficiale di conservatori, erano il direttore e il soprintendente dell'Istituto.

Sulle competenze, i caratteri e il modo di operare di questo organismo non esiste bibliografia specifica, né finora è emerso uno statuto ufficiale che permetta di tracciarne in dettaglio le caratteristiche; d'altra parte, lo spoglio del materiale archivistico conservato nel fondo della Deputazione, soprattutto dei verbali delle sedute, ha consentito di ricostruirne l'attività durante tutto il periodo del suo esercizio, confrontando parallelamente la documentazione relativa all'Istituto d'Arte e agli altri enti pubblici cittadini. In assenza di riferimenti statutari, è stato innanzitutto necessario definirne la composizione interna, non solo per riconoscerne le singole personalità, quanto piuttosto per identificarne il ruolo all'interno del mondo senese. Dopo un iniziale momento caratterizzato da deputati di rappresentanza prettamente politica, nel corso degli anni si assistette a un ampliamento dell'organico con la precisa intenzione di includervi competenze più specificatamente tecniche: nel giro di pochi anni, alla figura del direttore si aggiunse quella del soprintendente dell'Istituto d'Arte, fino a quando non ci si rese conto della necessità che anche un ingegnere, esperto di strutture architettoniche, entrasse a far parte dei membri conservatori. Fra i maestri di pittura che si alternarono alla direzione della scuola, il pittore Francesco Nenci fu il primo a diventare membro della Deputazione, e proprio a lui ho dedicato attenzione particolare, non solo perché ricoprì quel ruolo per più di vent'anni, diventando uno dei protagonisti più influenti nel mondo del restauro senese della prima metà dell'Ottocento, ma soprattutto perché lo studio delle sue numerose relazioni ha fatto emergere una figura dalle spiccate abilità di conoscitore e caratterizzata da un atteggiamento costantemente volto alla tutela e alla conservazione delle opere d'arte.

Diversamente da altri contesti, l'organizzazione della Deputazione non prevedeva la presenza di restauratori stabilmente al servizio dei conservatori, ma è stato possibile individuare un ristretto gruppo di professionisti a cui, con una certa regolarità, venivano affidati gli interventi di restauro; la ricostruzione delle loro biografie ha permesso di riconoscere alcuni caratteri specifici della loro attività, una sorta di

specializzazione sulla base della quale essi venivano scelti, a seconda dell'operazione programmata.

Con questa premessa, indispensabile per descrivere questo nuovo organismo da un punto di vista che si potrebbe definire formale, si anticipa il fulcro della mia ricerca, ovvero ricostruire l'attività della Deputazione senese attraverso l'indagine di specifici casi di restauro particolarmente rappresentativi, così da delinearne l'approccio metodologico, l'ambito di attività e le concrete possibilità operative.

È risultato dunque indispensabile discernere quali beni fossero considerati, se non di proprietà, quantomeno – ai fini conservativi – di pertinenza pubblica, e in che modo l'operato della Deputazione su di essi differisse dalle cure eventualmente dedicate ai patrimoni privati, considerando che in più casi il confine tra pubblico e privato non è immediatamente riconoscibile (si pensi, ad esempio, agli slittamenti ai quali, da questo punto di vista, andò incontro il patrimonio ecclesiastico): per farlo, non si poteva fare altro che affrontare alcuni casi concreti.

Gli ultimi tre capitoli affrontano in maniera diretta il tema del restauro delle pitture murali, dividendo i singoli interventi a seconda del contesto in cui furono realizzati ed evidenziando le peculiarità proprie del collezionismo privato, dei palazzi pubblici e degli edifici ecclesiastici, permettendo inoltre di approfondire alcuni casi ancora poco noti agli studi. Per quanto concerne le pitture murali, e in relazione alle raccolte d'arte private, l'aspetto più interessante e allo stesso tempo rischioso era l'ormai diffusa conoscenza della pratica estrattiva da parte dei collezionisti, che ne subivano persino il fascino tecnico, oltre a considerarla, evidentemente, come un ulteriore mezzo per arricchire le loro collezioni. Emblematico, in tal senso, è il caso di Galgano Saracini, che non fu solo il proprietario di una delle più ricche raccolte senesi, ma giunse a considerare se stesso come un abile operatore proprio nello stacco degli affreschi. Non soltanto: l'apprezzamento e la celebrazione dei procedimenti estrattivi, in particolare nella variante tecnica dello stacco a massello, raggiunse il suo apice quando i nobili Griccioli posero addirittura una lapide a memoria di un muratore – figura sempre relegata a una posizione marginale, tanto da affondare quasi costantemente

nell'anonimato – che si occupò di trasportare all'interno della chiesa tutte le pitture murali esistenti nei diversi locali del convento di Sant'Eugenio a Monistero, divenuto di proprietà della famiglia. Ma la diffusione della pratica dello stacco incise anche sulle vicende conservative del Palazzo del Magnifico, le cui ricche decorazioni parietali, invece, furono purtroppo alienate all'estero.

A una pressoché totale autonomia d'intervento da parte della Deputazione per tutti i beni di competenza pubblica, si contrapponeva, nei contesti ecclesiastici, una situazione in cui i conservatori assumevano un ruolo esclusivamente consultivo sulle modalità d'intervento, senza poter stabilire l'effettiva opportunità di un restauro: ne abbiamo un esempio lampante nel caso della chiesa di San Francesco, dove i conservatori riuscirono faticosamente a impedire che andasse perduto il ciclo pittorico dipinto dai fratelli Lorenzetti nell'aula capitolare, accettando però una soluzione di compromesso, che prevedeva il trasporto delle pitture all'interno della chiesa.

Ne è emersa quindi una situazione generale in cui gli assunti teorici proposti dalla Deputazione non sempre corrispondevano alle prassi operative poi effettivamente realizzate, a dimostrazione di quanto fossero scarse le facoltà impositive dei conservatori. Nonostante i numerosi limiti, sia giuridici che economici, che di fatto impedivano di portare a buon fine le scelte finalizzate alla salvaguardia delle opere d'arte, la Deputazione Conservatrice svolse comunque un ruolo cruciale, anche togliendo alla pratica del restauro quel tipico carattere di soggettività e avvicinandola a una dimensione di maggior controllo e programmazione preventiva. In tutto ciò, si delinea un'immagine di Siena in bilico tra la dimensione provinciale di alcune vicende e la modernità nel proporre nuove soluzioni: si assiste così al perdurare dell'uso del cauto stacco a massello, evitando in tal modo che attecchisse la più moderna tecnica dello strappo; allo stesso tempo, in un'epoca ancora tendenzialmente allineata sull'idea che il restauro avesse come finalità primaria la restituzione dell'integrità figurativa dell'immagine, si inserisce l'innovativa proposta di risarcire le lacune con una tinta che oggi definiremmo neutra.

Vorrei concludere citando le parole del soprintendete Alessandro Saracini, che nel 1846, con un animato appello ai conservatori senesi, manifestò l'urgenza di porre rimedio alla condizione di abbandono in cui si trovava gran parte del patrimonio artistico cittadino. Un invito a prendersene cura, e un monito ancora attuale:

«Se ciò è derivato per la dimenticanza, che principalmente il secolo scorso ha purtroppo avuta a sì fatte cose, dimostriamoci almeno noi, o Signori, figli non degeneri di un'epoca nella quale il sentimento del Bello, e l'Amore dell'Arte si sono risvegliati dal loro sonno letargico, e impieghiamo dal canto nostro ogni premura, ed ogni sforzo per impedire che tale devastazione spinga più oltre i suoi passi».[2]

[2] Archivio di Stato di Siena (d'ora in poi ASSi), Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 25, c. 76 (3 aprile 1846).

CAPITOLO I. I primi passi della conservazione senese: dal terremoto del 1798 alla nascita dell'Istituto d'Arte

I.1 «L'orribil scossa» del 1798: il recupero delle pitture murali dopo il terremoto

Il terremoto che colpì Siena nel 1798 rappresenta un momento emblematico per comprendere come era organizzato il mondo della conservazione senese a cavallo fra i due secoli, con un'attenzione particolare proprio per la salvaguardia delle pitture murali, ossia le opere che inevitabilmente furono più soggette ai danni provocati da un evento così traumatico e imprevedibile. Le conseguenze del terremoto si fecero sentire per diversi anni e dopo un primo periodo in cui l'attenzione delle istituzioni pubbliche, sia cittadine che granducali, si indirizzò verso le strutture architettoniche, con una serie di interventi d'emergenza volti alla loro messa in sicurezza, nel primo decennio dell'Ottocento si assistette a un'intensa attività di restauro delle decorazioni parietali che avevano subito i danni più consistenti. Se già a partire dalla nascita dell'Istituto di Belle Arti, nel 1816, e ancora più con l'istituzione della Deputazione Conservatrice nel 1829, si iniziò a creare una situazione organicamente più strutturata, negli anni precedenti l'attività di restauro era stata caratterizzata da interventi non regolamentati e soprattutto senza alcun riferimento a chi ne fosse responsabile. Fu proprio in occasione del terremoto che iniziarono a farsi strada una serie di personalità che caratterizzeranno il restauro del primo Ottocento senese. Inoltre, proprio le scelte adottate per porre rimedio ai danni provocati da quella calamità hanno permesso di tracciare un primo ed embrionale inquadramento dell'approccio al restauro delle pitture murali, da un punto di vista sia metodologico che istituzionale.

Come è facile immaginare, numerose furono le testimonianze dei contemporanei a proposito del terremoto che colpì la città di Siena nel 1798, ma si trattava più che altro di testi brevi che narravano in maniera quasi apocalittica la situazione che si era creata in seguito al sisma. Il documento più preciso e strutturato è la *Relazione del terremoto*

accaduto in Siena il dì 26 maggio 1798, scritta dallo studioso di scienze naturali Ambrogio Soldani, quindi da considerare come una fonte dotata di una significativa valenza scientifica (fig. 1).[1] La *Relazione* è divisa in sei lettere dove vengono affrontati diversi argomenti strettamente correlati con l'evento fisico: dalla puntuale descrizione del sisma e delle condizioni atmosferiche, fino alle ipotetiche cause correlate alla struttura geologica della città. Ai fini di questa trattazione, la terza lettera, dal titolo «Breve descrizione della città e danni in essa cagionati dal terremoto», è sicuramente la più interessante, poiché Soldani stilò un elenco degli edifici pubblici maggiormente colpiti dal sisma e per ciascuno tratteggiò brevemente i danni più significativi da un punto di vista strutturale.[2] Queste informazioni sono quindi da considerare come un valido punto di partenza per indagare su quali edifici, e in che modo, si concentrarono successivamente gli interventi di restauro. Lo studioso descrisse muri franati, volte cadute, cupole che stavano per crollare, senza mai sbilanciarsi con toni eccessivamente drammatici e specificando che «qui non vi è nulla di esagerato», quasi a rimarcare la scientificità della sua relazione. Nello stesso tempo indicò come luogo maggiormente colpito dal sisma il rione di Fontebranda, «a cui domina superiormente la Chiesa di San Domenico» e che ha «dirimpetto quasi a livello le sontuose fabbriche del Duomo».[3] Continuò quindi specificando che furono proprio la chiesa e il convento di San Domenico a subire, durante la prima scossa, danni talmente ingenti che «devesi in parte demolire». L'allineamento spaziale che caratterizza questo edificio e la Cattedrale senese porta inevitabilmente a pensare che anche quest'ultima fu colpita in maniera considerevole, in quanto situata nella zona della città dove il terremoto si manifestò in maniera più violenta. Supposizione immediatamente confermata proprio da Soldani che, riferendosi appunto alla Metropolitana, riportò come fosse

[1] Ambrogio Soldani (1736-1808), abate camaldolese e studioso di scienze naturali, è considerato uno dei padri fondatori della micropaleontologia. Quando pubblicò la *Relazione* era professore di matematica alla Regia Università di Siena. Tra il 1802 e il 1805 fu segretario dell'Accademia dei Fisiocritici di Siena (GUASPARRI 1992, pp. 51-52). Il testo di Soldani acquisisce ancora più autorevolezza se si considera che venne scritto immediatamente dopo il terremoto, tra il 9 giugno e il 17 luglio 1798 (SOLDANI 1798).
[2] SOLDANI 1798, pp. 21-38. Per uno studio approfondito su quali fossero stati i danni subiti dalla città in seguito al terremoto si veda il volume di Marina Gennari (GENNARI 2005).
[3] Ivi, p. 22.

«notabilmente danneggiata dall'orribile scossa specialmente nella volta del Coro, e nelle laterali; e sebbene la gran cupola, e la navata di mezzo non abbiano molto sofferto, le altre due navate però sono rimaste molto danneggiate, e nelle volte assai screpolate. Non è qui da omettersi, che almeno all'esterno, la parte di Levante è stata bersagliata assai più dell'opposta: il Campanile ha sofferto, e la di lui guglietta estrema pende verso Ponente, una statua d'uno dei sei Apostoli posta nella più alta navata, benché fermata dietro con gran palo di ferro, è stata gettata al basso: una guglietta ed il capo di un Angelo troncato di netto nella bella facciata, con altri danni sofferti unicamente al lato sinistro riguardante quella funestissima direzione».[4]
All'interno della sua *Relazione*, Soldani dedicò ampio spazio alla descrizione di questi due edifici ecclesiastici e, come vedremo più avanti, proprio sulla Cattedrale senese, in virtù dell'ineguagliabile importanza dell'edificio, si concentrarono maggiormente le attenzioni degli architetti e degli ingegneri incaricati di intervenire per mettere in sicurezza la città.

I.1.1 La Deputazione per il restauro delle fabbriche danneggiate

In conseguenza dei gravi danni causati ai fabbricati della città dal terremoto, il Granduca Ferdinando III d'Asburgo Lorena decise di fare istituire a Siena una deputazione, denominata *Deputazione sopra i Restauri*, che si sarebbe dovuta occupare di gestire e coordinare i lunghi – e soprattutto costosi – interventi necessari sia per gli edifici pubblici che per quelli privati. Nella lettera inviata dalla Regia Segreteria del Granducato si ordinava al governatore di Siena, Vincenzo Martini, di eleggere due soggetti, scelti tra i membri della Magistratura Civica, da affiancare al Provveditore dell'Ufficio Generale delle Comunità della Provincia Superiore di Siena.[5] Tale deputazione, composta da Giuseppe Brancadori, Alessandro Sansedoni e Anton

[4] Ivi, p. 28.
[5] Lettera della Segreteria di Finanze di Firenze al Governatore di Siena per la creazione della Deputazione dei Restauri, 4 giugno 1798, in Archivio Comunale di Siena (d'ora in poi ACSi), *Archivio Preunitario*, 193, *Rescritti del 1798*, c. 36). Il documento è segnalato anche in GENNARI 2005, p. 147.

Angelo Calamati, ebbe competenze sulla direzione dei lavori e sulla distribuzione dei fondi, raccolti tramite pubbliche somministrazioni o direttamente stanziati dal governo.[6] Non può essere intesa come un organismo preposto alla conservazione del patrimonio artistico cittadino, in quanto sorse contestualmente alla situazione di estrema emergenza che si era venuta a creare in seguito al terremoto ed era strettamente legata alla necessità di «prevenire la dissipazione del denaro, sì pubblico che del privato, facile ad accadere, quando non si opera con unione di sentimenti, e concerto di direzione».[7] Le delibere della *Deputazione sopra i restauri* mostrano inoltre quanto questo organo avesse più che altro un ruolo di controllo e non di vera e propria guida nel tracciare la direzione degli interventi: si occupava di fornire indicazioni di carattere generale rispetto al rifacimento dei tetti, alla ricostruzione dei muri e alla messa in sicurezza degli edifici pericolanti. I suoi compiti si limitavano quindi a tutti quegli aspetti organizzativi imprescindibili per agevolare la ripresa della vita cittadina, ma comunque stabiliti e controllati dal governo centrale fiorentino: con motuproprio del 10 luglio 1798, il Granduca dettò le regole per l'esecuzione dei restauri delle abitazioni private «considerando come indipendentemente dalla libertà che hanno i rispettivi proprietari, di prendere quelle misure che più loro aggrada per la stabile restaurazione».[8]

Un documento cruciale per capire quanto questa deputazione dovesse sottostare alle direttive dello stato centrale è la *Relazione Generale* dei danni e dei provvedimenti necessari per ripararli, che avrebbe dovuto essere compilata in breve tempo proprio dagli ingegneri fiorentini e da intendere come il punto di partenza per organizzare le

[6] Nell'Archivio dell'Opera del Duomo si conserva il fascicolo con le delibere redatte dalla Deputazione dall'8 giugno 1798 al 2 giugno 1803: «Deliberazioni della Deputazione restauratrice delle fabbriche danneggiate dal terremoto accaduto in Siena il dì 26 maggio 1798, composta dai nobili signori cavalier Giuseppe Brancadori, provveditore dell'uffizio delle comunità della provincia superiore senese, cavaliere Alessandro Pinocci Sansedoni ciamberlano di Sua Altezza Reale il serenissimo granduca di Toscana, e dal signor dottor Antonio Calamati cancelliere dell'eccelso magistrato supremo del Concistoro di Siena, cominciato il dì 8 giugno 1798», in Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena (d'ora in poi AOMS), Deputazione per il restauro delle fabbriche danneggiate dal terremoto del 26 maggio 1798, 1-930, *Deliberazioni*, c. Ir.

[7] Si veda qui nota 5.

[8] Motuproprio del Granduca di Toscana datato 10 luglio 1798, in ASSi, Governatore, 1153, *Leggi e provvidenze in occasione del terremoto*, c. 7.

attività dei deputati senesi. Sinora non è stato possibile rintracciarne il testo completo, ma se ne conosce il contenuto grazie a una lettera inviata al consigliere di Stato Francesco Seratti dal Governatore di Siena, in cui questi ne commentava rapidamente i concetti più significativi.[9]

Secondo queste annotazioni, la *Relazione* si suddivideva in otto articoli, corrispondenti a vere a proprie linee guida per tutti gli interventi di restauro post-sismici da realizzare in città. Trascurando tutti gli aspetti connessi con il recupero dei fondi necessari per eseguirli, risulta emblematico leggere che si suggeriva di affidare la direzione dei lavori unicamente agli ingegneri fiorentini e non alla deputazione, per evitare inutili ritardi nello svolgimento delle operazioni ed eventuali inconvenienti. La carica di Governatore era di nomina granducale, non stupisce quindi che accordasse piena fiducia ai tecnici della capitale, poiché giudicava scarsa l'abilità dei senesi nell'arte del costruire, soprattutto nel puntellare gli edifici, a cui si aggiungeva la totale inesperienza dei membri della *Deputazione sopra i Restauri* in materia di pratiche architettoniche. La temporaneità di questo organismo è testimoniata da una memoria datata 1812, in cui si segnalava che nonostante la sua formale attività si fosse protratta per diverso tempo, la parte più consistente degli interventi doveva essersi conclusa molto prima di quell'anno: «la deputazione continuò nelle sue incombenze fintanto che il bisogno, e le circostanze l'esigerono: cessate queste rimase inoperosa, senza che un ordine l'abbia dichiarata sciolta».[10] Eseguiti quindi i lavori più urgenti, divenne dopo pochi anni inoperosa, pur restando formalmente attiva. Nel marzo del 1823 la Segreteria delle finanze propose di destinare i fondi ancora a disposizione della deputazione ai lavori di restauro necessari alla facciata del Duomo e nel 1825 venne infine disposto il definitivo passaggio all'Opera di ogni residuo di cassa ancora a carico

[9] Minuta di lettera al segretario di Stato Seratti datata 8 giugno 1798, in ASSi, Governatore, 1152, *Affari e risoluzioni per il terremoto del 26 maggio 1798*, fasc. 5, c.n.n. Il documento è segnalato in GENNARI 2005, p. 150.

[10] Memoria inviata il 2 ottobre 1812 dai tre deputati Giuseppe Brancadori, Alessandro Sansedoni, Anton Angelo Calamati al Prefetto del Dipartimento dell'Ombrone, in ASSi, Governatore, 1152, *Affari e risoluzioni per il terremoto del 26 maggio 1798*, fasc. 2, c.n.n. Il documento è trascritto per intero in GENNARI 2005, pp. 208-209.

dei deputati, ufficializzando la soppressione di quest'ufficio del quale era ormai evidente l'inutilità.[11]

I.1.2 La messa in sicurezza del Duomo

Dopo avere rapidamente esposto la situazione istituzionale che si era venuta a creare a Siena in seguito al terremoto, necessaria per comprendere i restauri che si eseguirono in quel frangente, è ora opportuno concentrarsi su quei monumenti che, oltre ad essere quelli che subirono più danni, sono anche da considerare come i casi più rappresentativi per quanto concerne il trattamento delle pitture murali. Come accennato in precedenza, uno degli edifici maggiormente colpiti dal sisma fu la Cattedrale senese, sulla quale principalmente si riversarono le attenzioni degli architetti fiorentini e per i cui lavori di messa in sicurezza si fecero ingenti sacrifici economici. Per avere un quadro completo dei danni che subì il Duomo e del lungo e complicato svolgimento delle operazioni di restauro, risulta imprescindibile la testimonianza manoscritta del bilanciere della Metropolitana Vincenzo Meini intitolata *Esposizione istorica imparziale del restauro del Duomo di Siena*, redatta nel 1802 e conservata nell'Archivio dell'Opera Metropolitana.[12] Questa relazione descrive nei dettagli gli avvenimenti succedutisi dal momento del terremoto fino alla riapertura della cattedrale nel 1801, prendendo come punto di partenza la relazione tecnica compilata, pochi mesi dopo il sisma, dai tre architetti fiorentini: Giuseppe Salvetti, Giuseppe del Rosso e Bernardino della Porta, inviati a Siena dalle istituzioni granducali già due giorni dopo il catastrofico evento, con la commissione di «fare la loro relazione sopra tutti i lavori, e misure occorrenti a riparare ai disastri accaduti».[13]

---

[11] MOSCADELLI 1995, p. 301

[12] Vincenzo Meini, *Esposizione istorica imparziale del restauro del Duomo di Siena danneggiato dal terremoto delli 26 maggio 1798 secondo quello resulta dai documenti esistenti nell'Archivio della Venerabile Opera della Metropolitana* (d'ora in poi *Esposizione istorica…*), in AOMS, 930. Sui danni causati dal terremoto alla Cattedrale di Siena e sui restauri seguenti si veda in capitolo relativo al periodo 1798-1801 in SEMBRANTI 1995, pp. 87-108; cfr. anche GENNARI 2005, pp. 82-86.

[13] Giuseppe Salvetti, architetto attivo nel Granducato di Toscana a partire dalla seconda metà del Settecento, ricoprì tra il 1769 e il 1788 la carica di primo ingegnere dell'Ufficio delle Decime. Giuseppe

Quanto riportato dai tecnici granducali corrisponde a una precisa e dettagliata perizia architettonica, con una ripartizione dei danni a seconda della loro posizione all'interno della chiesa: nella parte anteriore, che va dalla controfacciata alla cupola, si individuavano delle lesioni che non sembravano troppo preoccupanti, al contrario la zona compresa fra la cupola e il coro presentava dei danni «seri e pericolosi». I primi tre pilastri che dividevano la navata centrale da quelle laterali si erano rotti sopra il punto di imposta delle navate laterali, causando «il cedimento e la rottura in più luoghi degli archi della navata di mezzo, che oltre a perdere il loro sesto erano rimasti in pezzi con sì piccolo contatto da far temere ad ogni momento la loro rovina colla gran volta che vi si unisce».[14]

L'urgenza di mettere in sicurezza l'edificio per evitare il rischio di eventuali crolli indusse a intervenire in via prioritaria nella zona della cupola e del coro, posizionando – come descrisse Meini - «tre sbarre di travi» da pilastro a pilastro, all'altezza dell'imposta degli archi e nelle volte delle navate laterali, in modo da bloccare qualsiasi eventuale movimento strutturale (fig. 2). Non è oggetto di indagine di questa ricerca ripercorrere dettagliatamente le fasi del restauro architettonico, vale però la pena segnalare che il Rettore, Adriano Gori Pannilini, fu costretto a interrompere i lavori a causa delle insistenti lamentele mosse dalla cittadinanza sulle scelte adottate dagli architetti fiorentini:

> «Sparsasi la voce di questo progettato sistema di restauro, videsi l'Illustrissimo Rettore esposto a delle strane vessazioni, e disgusti dai Sanesi, i quali, senza bilanciare la natura dei mali, con i rimedi proposti, non si astennero dal declamare altamente, tanto in pubblico, che in privato, sulla progettata apposizione delle enunciate catene, che reputavano superflua, mostruosa, ed al sommo deturpante l'elegante Architettura dell'Edifizio, e fra questi ritruovansi alcuni, che giunsero

Del Rosso, svolse l'opera di architetto e ingegnere nella Firenze tra Sette e Ottocento e al momento del terremoto era ingegnere aggregato dello Scrittoio delle Regie Fabbriche. Anche Bernardino della Porta proveniva dagli uffici dell'amministrazione granducale con il ruolo di ingegnere dell'Archivio delle Decime. Per un approfondimento su queste tre personalità si veda CRESTI, ZANGHERI 1978, pp. 81-82, 205. Cfr. anche i brevi profili biografici con bibliografia di riferimento in GENNARI 2005, pp. 371-373, 377.

[14] La relazione degli architetti fiorentini è datata 3 settembre 1798, in AOMS, 932, *Restauri di fabbriche per il terremoto del 26 maggio 1798*, cc. 43r-48. Citato anche in GENNARI 2005, p. 83.

> alla impudenza di aggravare il Capo del Dipartimento, come se fosse stato nelle sue facoltà di variare gli ordini del Governo».[15]

Il problema che stava alla base di queste polemiche era il posizionamento di due catene di ferro, invece di una, in tutti gli archi della navata centrale, rovinando l'estetica della cattedrale. L'aspetto più interessante è che tale protesta venisse dal «pubblico» che, rivelando il forte senso di appartenenza connesso al monumento che più di ogni altro simboleggiava la coscienza religiosa cittadina, vedeva nei tecnici fiorentini una presenza invadente, indipendentemente dalla validità del loro progetto. La diretta partecipazione della società civile alle questioni che interessavano la tutela del patrimonio storico e artistico cittadino non rimase circoscritta a questo singolo episodio: vedremo infatti più avanti altri casi in cui, in materia di conservazione, l'opinione pubblica condizionò le scelte degli organi amministrativi locali.

Se negli anni immediatamente successivi al terremoto le istituzioni si occuparono soprattutto di rimettere in sicurezza una città che aveva subito ingenti danni, riparando i numerosi edifici pericolanti, è solo in un secondo momento che si iniziò a intervenire restaurando le numerose pitture murali lesionate, e per loro natura strettamente collegate alle architetture.[16] La maggior parte di questi interventi si concentrarono attorno al 1810, con un ritardo determinato sia da una valutazione sulla priorità degli interventi, sia dalla difficoltà di reperire i fondi necessari. All'interno di questa situazione fece eccezione la chiesa Metropolitana che, essendo uno dei più importanti monumenti cittadini, fu da subito oggetto di un'attenzione particolare per riportarla al suo splendore originario.

Si legge nell'*Esposizione* di Meini che, subito dopo aver garantito la stabilità dell'edificio, venne costruito un «castello ambulante» (fig. 3), una sorta di ponteggio dotato di ruote, per accelerare e agevolare i lavori di restauro degli elementi decorativi:

> «S'intraprese il riattamento dell'altra porzione meno maltrattata, e che dalla Porta Principale si avanza a tutta la Cupola, con ristuccare a regola d'arte tutti gli screpoli che furono ritrovati, sì nelle volte, che negli archi delle navate, e ricoprendoli andantemente coll'istesso colore azzurro, e con apporre alle volte rispettive quella

[15] Vincenzo Meini, *Esposizione istorica…*, pp. 15-16.

[16] Sui metodi adottati per il restauro delle strutture architettoniche si veda GENNARI 2005, pp. 272-322.

> quantità di stelle, che si ritrovarono in parte mancanti, ed in parte rotte per la caduta in occasione della scossa, e con rimettere nel primiero stato l'elegante ornamento di Pittura».[17]

Questo primo intervento fu realizzato, plausibilmente già alla fine del 1798, dal pittore senese Bernardino Montini e consistette appunto nel restituire alle volte delle navate laterali l'originario aspetto di cielo stellato, ridipingendo in azzurro quelle zone dove le lesioni avevano causato la caduta di pittura e riapplicandovi le stelle di terracotta andate perdute (fig. 4).[18] Contestualmente si intervenne sugli importanti affreschi di Beccafumi dell'abside con una prima stabilizzazione del supporto murario: nello specchio centrale della tribuna, dove era rappresentata la *Vergine con i santi Pietro e Giovanni*, l'intonaco pericolante fu fissato, o completamente rifatto nelle zone in cui invece era crollato; nel catino absidale con l'*Ascensione di Cristo* attorniato da una folta schiera di angeli ci si limitò invece a «ricollegare i cretti con le necessarie ristuccature».[19] Dopo queste prime operazioni d'emergenza, finalizzate alla messa in sicurezza delle superfici dipinte, si proseguì con i lavori alle strutture architettoniche che terminarono nel 1801 quando, «dopo il lasso di oltre anni tre», secondo Vincenzo Meini ci si sarebbe potuti finalmente occupare del restauro delle pitture, in quanto «altro non vi restava, per dare l'ultima mano alla intiera perfezione del restauro di nostra Chiesa, che il rinnuoverare la pittura nello specchio di mezzo della tribuna inferiore, unitamente al ritoccamento di quelli esistenti nella tribuna superiore».[20] Entrambi gli affreschi si presentavano molto lacunosi, ma le soluzioni che si decise di adottare si allontanarono molto dalle comuni pratiche di integrazione pittorica tipicamente ottocentesche, e anche per questo meritano di essere segnalate.

---

[17] Ivi, p. 17.

[18] Bernardino Montini (Siena 1774-?), studiò disegno nella scuola di Lorenzo Feliciati, specializzandosi nella creazione di scenografie teatrali. Nel 1791 dipinse i nuovi scenari per il teatro degli Intronati a Siena e Ettore Romagnoli lo definì «Pittore teatrale e paesista». Dal 1815 al 1827 fu maestro di Disegno all'Istituto d'Arte, quando ne era direttore Giuseppe Colignon (ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, pp. 551-552).

[19] Per una dettagliata descrizione degli interventi all'abside del Duomo si veda Vincenzo Meini, *Esposizione istorica*…, pp. 59-62.

[20] Ivi, p. 60.

Nel riquadro centrale della tribuna si rinunciò al ripristino della figurazione originaria e quello che si era conservato dell'immagine beccafumiana venne coperto con una tela tardo cinquecentesca del pittore bolognese Bartolomeo Cesi raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, che proveniva dalla chiesa della Certosa di Maggiano, poco fuori Siena.[21] Una tale decisione potrebbe indurre a pensare che le lacune fossero così estese da rendere impossibile la ripresa del modello pittorico originario, ma ancora una volta Vincenzo Meini ci offre un importante spunto di riflessione, affermando che non esisteva in città «un pittore di tal vaglio, che ad imprendere volesse il difficile incarico di porsi a confronto del celebre Beccafumi»: una sorta di timore reverenziale, quindi, da parte dei pittori senesi di primo Ottocento, nel doversi confrontare con uno dei più importanti Maestri del Cinquecento. Inoltre, come si vedrà più avanti, un'annotazione del collezionista senese Galgano Saracini lascia tuttora aperta la possibilità che dietro la tela di Cesi si possano ancora rintracciare alcuni frammenti della pittura di Beccafumi.[22]

Nella zona del catino absidale era rappresentata l'*Ascensione di Cristo*, ma in seguito al terremoto si era creata un'estesa lacuna nella zona centrale, in corrispondenza della figura di Cristo, e per «evitare l'ingrato aspetto delle scrostature» si optò per una soluzione concettualmente molto simile a quella adottata per il riquadro centrale della tribuna. Si decise infatti di coprire quella zona dell'abside con «una elegante e ben decorosa contro tribuna fittizia provvisionante» costruita in modo tale «da non apportare collo sfregamento, e contatto dei legnami, alcun nocimento alla pittura».[23] Si trattava quindi di una struttura lignea che avrebbe temporaneamente impedito la vista degli affreschi in previsione dell'imminente riapertura della chiesa al culto, per

[21] Sulla nuova collocazione della tela di Bartolomeo Cesi si veda ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. VI, p. 595. Cfr. PEZZO 2008, pp. 82-88.

[22] Nel 1801 Galgano Saracini propose alla Magistratura Civica di collocare nel riquadro centrale dell'abside l'affresco con la *Sibilla* dipinto da Daniele da Volterra per la Chiesa di Fontegiusta a Siena, nonostante ci tenesse a sottolineare che la migliore soluzione sarebbe stata quella di intervenire pittoricamente sulla lacunosa figurazione di Beccafumi. La vicenda è trattata qui *infra* pp. 122-126.

[23] Vincenzo Meini, *Esposizione istorica…*, p. 61. Cfr. GENNARI 2005, p.44. La relazione del provveditore di Strade e Fabbriche in cui riferì al Magistrato Civico l'approvazione del progetto della contro tribuna lignea si trova in AOMS, 933, *Fabbriche per il terremoto del 26 maggio 1798*, c. 548.

la quale non era contemplata l'eventualità che si mostrasse la pittura in stato frammentario. L'affresco con l'*Ascensione* fu restaurato fra il 1812 e il 1813 quando il pittore Francesco Mazzuoli,[24] uno dei protagonisti dei restauri della Siena di primo Ottocento, sostituì la figura del Cristo con un luminoso bagliore contenente il tetragramma biblico e, come indicò Ettore Romagnoli, rifece completamente anche due figure di angeli, senza trascurare di lasciare ai posteri memoria del suo intervento scrivendo al centro della cornice sottostante «FRANCESCO MAZZUOLI PITTORE SANESE RESTAURÒ L'ANNO MDCCCXIII» (fig. 5).[25]

Per concludere la rassegna sui restauri delle pitture del Duomo in seguito al terremoto, è importante ricordare che, in previsione di riaprire la cattedrale il prima possibile, forse già nei primi mesi del 1801 si programmò un intervento di pulitura di tutti i quadri a olio degli altari e degli affreschi, plausibilmente per rimuovere la polvere che si era depositata in seguito ai crolli di alcuni elementi architettonici.[26] I lavori furono commissionati al pittore Luigi Campani, che fu però costretto a interromperli poco tempo dopo a causa di un'istanza inoltrata alla Magistratura Civica, ancora una volta, da un gruppo di cittadini «interessati alla conservazione ed eleganza della Metropolitana», che ritenevano l'esecutore inadatto a una commissione così importante.[27] La Magistratura, «per fare una soddisfazione alla città, gelosa delle opere d'arte», intimò al Rettore della Metropolitana di far sospendere i lavori di pulitura, in

[24] Francesco Mazzuoli (1763-1839), pittore senese, dal 1797 maestro di disegno alla Sapienza, e, dopo la soppressione napoleonica dell'Università senese, insegnante dell'Istituto d'Arte cittadino. Il Romagnoli attribuisce al Mazzuoli la maggior parte dei restauri delle pitture delle volte delle chiese e delle abitazioni private senesi colpite dal sisma, sottolineando che il pittore «in ogni loco egregiamente si portò usando del metodo di colorire soltanto ciò che s'era dovuto nuovamente scialbare, e nulla toccando ciò che dell'autore restava intatto». Per un approfondimento sull'attività come restauratore di Francesco Mazzuoli si veda AGNORELLI 2005, pp. 283-286.

[25] «la figura di Cristo non è più in quella pittura, per essere caduto affatto lo scialbo nel terremoto del 1798; e allor che nel 1812 fu restaurato il dipinto tutto di questa tribuna da Francesco Mazzuoli, in loco del Cristo ascendente fu colorita la Santissima Triade», in ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, VI, p. 595. Cfr. FATTORINI 2008, pp. 75-76.

[26] Vincenzo Meini, *Esposizione istorica…*, p. 63; cfr. GENNARI 2005, p. 278.

[27] «Il pubblico non crede idoneo [Luigi Campani] per tale lavoro; e siccome la città ha veduta con rincrescimento la perdita di diverse opere dell'arte, ad oggetto che non si vedano guastare ancora queste, deducono tutto ciò a notizia delle Signorie Loro Illustrissime, acciocché prendano quei provvedimenti che crederanno convenienti», in ACSi, Archivio Preunitario, 130, c.n.n. (13 maggio 1801).

attesa di prendere una decisione definitiva;[28] contestualmente, tre esperti d'arte furono incaricati di fare un sopralluogo in Duomo per valutare la qualità degli interventi eseguiti da Campani fino a quel momento.[29] La relazione, sottoscritta da Giulio Corti, Marcello Sergardi e Francesco Mazzuoli, si presenta come una dettagliata indagine tecnica che passa in rassegna i metodi più opportuni per pulire e verniciare sia i quadri a olio che le pitture a fresco:[30]

> «In adempimento della commissione affidataci dalle Signorie Loro Illustrissime ci siamo recati alla chiesa Metropolitana, unitamente ai Nobili Signori Priori Antonio Rinieri de Rocchi ed avvocato Giovanni Martinozzi per visitare le pitture tanto a olio, che a fresco state modernamente ripulite dal Signor Luigi Campani e per nostra maggior quiete ed istruzione, dovendo dare un giudizio su d'un affare così interessante, abbiamo stimato conveniente di condurre in nostra compagnia il signor Francesco Mazzuoli, soggetto noto e perito nell'arte.
> Fatti i più scrupolosi esami abbiamo riscontrato che il metodo tenuto nel ripulire i quadri a olio non può dirsi vizioso né irregolare, essendo stata soltanto tolta ai medesimi la polvere e le macchie cagionate da questa e dal tempo. Il colorito è ben conservato, né vi sono ritocchi, di modo che non solo non hanno sofferto, ma piuttosto acquistato. Abbiamo trovato le tele morbide e pastose, né è stata usata vernice nociva, che per essere troppo seccante possa cagionar degli screpoli, né al contrario troppo grassa, che tardando a prosciugarsi, raccolga e s'imbeva di polvere.
> Passati in seguito all'esame dei freschi abbiamo osservato essere stato il ripulimento di questi parimente eseguito con tutta diligenza ed accuratezza, mentre il colorito non ha ceduto, né è stato corroso, né ritoccato. Ha però l'artista, dopo il ripulimento, data ai dipinti una specie di vernicetta, che noi crediamo nociva, perché oltre al dare un lucido non conveniente alle pitture a fresco ed accrescendo il loro tono, essendo composta di parti resinose, ed acide, riseccandosi può gettare degli screpoli, tanto più che è stata usata alquanto densa, e possono inoltre imbevendosi di acido, soffrir dell'alterazione alcuni colori fossili, e calcinanti, che si usano a buon fresco, come i più omogenei con la calce.
> Ci crediamo finalmente in dovere di porre in vista alle Signorie Loro Illustrissime, che avendo i freschi di quel bel Tempio in più luoghi delle scrostature, non solo

[28] Lettera inviata dal Gonfaloniere Forteguerri al Rettore della Metropolitana il 13 maggio 1801, (ACSi, Archivio Preunitario, 130, c.n.n.).
[29] Durante due sedute della Magistratura Civica, la prima in data 19 maggio 1801 (ACSi, Archivio Preunitario, 130, c. 68v), la seconda il 20 maggio 1801 (ACSi, Archivio Preunitario, 130, c. 74r), Giulio Corti, Marcello Sergardi e Francesco Mazzuoli furono chiamati a valutare le puliture dei quadri del Duomo.
[30] La stesura della relazione, proprio per la sua specificità, è probabilmente da ricondurre al solo Francesco Mazzuoli, l'unico dei tre a essere pittore e quindi il più competente nelle tecniche artistiche.

avranno bisogno d'un accurato ripulimento, ma ancora di un restauro eseguito da persona abile, diligente e pratica nel dipingere a muro».[31]

Sulla base di questa perizia furono dunque approvate le soluzioni adottate da Luigi Campani sui quadri a olio, mentre fu messo in discussione il metodo di verniciatura che si stava utilizzando sugli affreschi, sottolineando inoltre la necessità di commissionare a un pittore più capace l'integrazione delle zone lacunose. La Magistratura, quindi, autorizzò Campani a proseguire i lavori sulle tele degli altari, ma lo sollevò dall'incarico per quanto riguardava i dipinti murali, riservandosi in futuro di riprendere in esame il restauro di quelle opere.[32] Terminati i lavori, il Duomo fu riaperto il 2 agosto 1801.[33]

I.2 La nascita dell'Istituto d'Arte, fra insegnamento e conservazione

Siena subì un duro colpo nel momento in cui, nel 1808, il governo francese soppresse l'Università, in favore di Pisa. Questa decisione pesò notevolmente sulla vita artistica cittadina, in quanto dal 1772 l'Università si era ufficialmente dotata di una Scuola di disegno, voluta direttamente dal rettore Antonio Bargagli. L'obbiettivo di tale istituzione era scongiurare il rischio del completo decadimento delle arti a Siena e soprattutto di dare agli artigiani le nozioni artistiche necessarie per un'emancipazione della produzione locale.[34]

Durante gli anni del governo francese, Siena rimase quindi priva dell'insegnamento del disegno, ma l'esigenza di avere una scuola di pittura doveva essere

[31] Relazione inviata alla Magistratura Civica il 14 giugno 1801 e firmata da Giulio Corti, Marcello Sergardi e Francesco Mazzuoli, in ACSi, Archivio Preunitario, Rescritti, 196, c. 214.

[32] «Rispetto ai quadri a olio può continuare il ripulimento secondo il metodo praticato fin qui, e coll'avvertenza di levare con piccolo coltello d'avorio, se è possibile, gli spruzzi di cera, e che rispetto ai freschi sospenda assolutamente ogni ripulitura e restauro», in ACSi, Archivio Preunitario, 130, c. 109r (verbale di seduta della Magistratura Civica, 17 giugno 1801).

[33] Vincenzo Meini, *Esposizione istorica*…, p. 65.

[34] Le tappe che portarono alla nascita della Scuola del Disegno all'interno dell'Università di Siena sono tracciate e documentate in CIAMPOLINI, LEONCINI 1990, pp. 11-27.

particolarmente sentita dal momento che nel 1811, per volontà di un gruppo di nobili senesi, si inaugurò un'Accademia di Disegno privata "promossa e stabilita dai Giovani Studiosi ed Amatori delle Belle Arti".[35] Fu nominato segretario l'abate Luigi De Angelis, già conservatore della Biblioteca Pubblica, che si occupò di stilarne lo statuto ufficiale, approvato nel 1814 e nucleo di partenza attorno al quale appena due anni dopo, nel 1816, sorse l'Istituto di Belle Arti.[36] L'esigenza di una scuola pubblica, riconosciuta in quanto tale, si inseriva in un momento culturale in cui, accanto alle più antiche Accademie di Belle Arti come quelle di Firenze, Venezia e Roma, se ne stavano aggiungendo molte altre, grazie all'iniziativa dei governi locali, con il preciso compito di organizzare e coordinare le attività artistiche delle realtà sociali in cui si andavano ad inserire.[37]

Anche a Siena tale progetto venne sostenuto da un movimento d'opinione favorevole alla creazione di un istituto deputato all'istruzione artistica, ma il contributo decisivo arrivò dal *Maire* Giulio Bianchi, personaggio di primo piano nella vita politica, ma anche mecenate con un'autentica passione per l'arte, che fu in questi anni uno dei protagonisti della vita culturale cittadina, dimostrando un grande interesse per quanto accadeva fuori delle mura della città nel campo degli studi in generale e delle arti figurative nello specifico.[38]

---

[35] Per lo statuto di questa accademia privata si veda DE ANGELIS 1814. L'organizzazione della scuola era costituita da un Presidente, quattro Consiglieri, quattro Censori, due Direttori, un Segretario e un Camerlengo, tutti scelti fra i soci onorari

[36] Luigi De Angelis (1761-1833), abate del convento francescano di Siena, fu docente di teologia dogmatica all'università sin dal 1803. Venne nominato responsabile delle Pubblica Biblioteca di Siena nel 1810 e svolse un ruolo fondamentale nell'ordinamento delle istituzioni culturali cittadine. Bibliotecario quindi, ma anche letterato e storico dell'arte, questo intellettuale senese rappresentò per l'Accademia del Disegno e in seguito per l'Istituto d'Arte un preciso polo di riferimento: le sue frequenti dissertazioni storico-artistiche incisero profondamente sulla linea didattica ed estetica della scuola per molti anni (COCCOLI 1984, pp. 11-12); cfr. anche SISI, SPALLETTI 1994, pp. 167-169.

[37] Per un compendio delle Accademie di Belle Arti sorte in Italia fra il XVIII e il XIX secolo si veda BERNABEI 1898.

[38] La più esplicita testimonianza sul coinvolgimento di Giulio Bianchi nella vita artistica senese rimane l'elogio funebre pronunciato dall'Auditore del Governo di Siena Francescantonio Mori: «fu infatti sua prima e precipua cura di riprodurre i mezzi del pubblico insegnamento, facendo risorgere a nuova vita la soppressa Università. Che di vero imbevuto come era di sana filosofia conosceva ben'Egli quanto è mezzo potente la istruzione a minorare i delitti, ad infonder ne' cuori le virtuose abitudini, ed a rendere più sicura e più prospera la vita civile degli uomini. Né le arti belle considerava Egli soltanto come puro ornamento, ma bene ancora quali ministre del gran fine politico», in MORI 1824, p. 12. Le vicende

Con il decreto esecutivo del Granduca Ferdinando III del 23 dicembre 1815 si stabilì ufficialmente, per l'anno successivo, l'inizio delle attività di quella che venne nominata "Scuola di Pittura, Disegno, Architettura, ed Ornato", sancendo il passaggio da un'associazione privata ad una vera e propria struttura scolastica pubblica.[39] Da un punto di vista amministrativo essa era strettamente dipendente dalla Magistratura Civica, motivo per cui molti dei documenti relativi all'Istituto sono conservati nel fondo storico preunitario del Comune di Siena, e il mantenimento finanziario spettava di conseguenza alla Cassa Comunitativa. Nel documento granducale «diretto a promuovere lo Studio delle Arti Liberali e favorirne i progressi», l'Istituto di Belle Arti venne diviso in quattro scuole: Pittura, elementi di Disegno, Architettura e Ornato, prendendo ispirazione dall'illustre Accademia fiorentina.

Il regolamento, redatto contestualmente al decreto granducale, definì i ruoli specifici dei membri del personale della scuola, con un'attenzione specifica a chi ne avrebbe assunto la direzione. Il Soprintendente, «Gentiluomo istruito nelle belle arti», era quasi sempre un membro delle più autorevoli famiglie cittadine: pur senza ricevere alcun compenso, aveva il compito di gestire la scuola, e la sua posizione sociale avrebbe dovuto rappresentare una sorta di garanzia nelle relazioni con gli altri enti pubblici e privati. Il ruolo più importante era quello del Maestro di Pittura, a cui spettava anche la funzione di Direttore, vera guida didattica ed estetica dell'Istituto. In quanto tale, doveva anche assumersi la responsabilità di «Conservatore di tutte le opere, e monumenti di Belle Arti, che si conserveranno nella Sala, e Stanze della Scuola», preannunciando in un certo modo il ruolo che avrebbe avuto all'interno della Deputazione Conservatrice al momento della sua istituzione, nel 1829.[40]

---

politiche di Giulio Bianchi sono brevemente ricostruite in COCCOLI 1984, p.12; cfr. anche SISI, SPALLETTI 1994, pp. 126-127.

[39] Con il decreto esecutivo datato 23 dicembre 1815 e firmato dal Granduca Ferdinando III si sanciva ufficialmente l'inizio, per l'anno successivo delle attività della nuova scuola di belle arti, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 12rv (qui trascritto in Appendice, **1**). Una copia del documento originale è pubblicato in COCCOLI 1984, pp. 18-19.

[40] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1 (1808-1830), *Istruzioni e Regolamenti per la Scuola Senese di Pittura, Disegno, Architettura e Ornato*, c. 14 (qui trascritto in Appendice, **2**)

Rispetto alla precedente Accademia del Disegno, la nuova scuola si strutturò per avere competenze e caratteristiche di più ampio respiro, soprattutto in merito al ruolo di «fulcro delle attività artistiche, l'ufficio dei pareri, la sede delle discussioni e degli interessi del patrimonio monumentale cittadino».[41] La realtà artistica senese ruotava quindi attorno all'Istituto di Belle Arti, che nella prima metà dell'Ottocento costituì un osservatorio particolarmente interessante per tracciare le linee della conservazione e ripercorrerne le modalità di restauro.

I.2.1 Il ruolo della Galleria d'Arte

Al desiderio di sviluppare istituzioni che avessero un impianto didattico più complesso, si affiancava il progetto di raccogliere le opere d'arte più significative dell'antica scuola senese, che sarebbero servite da modello e da stimolo per la rinascita delle arti figurative. Questa raccolta aveva come obiettivo anche quello di salvaguardare il patrimonio artistico soggetto spesso all'abbandono e ai trafugamenti, soprattutto in un momento caotico come quello del governo francese in cui, a causa delle soppressioni degli enti religiosi, aumentava esponenzialmente il rischio di dispersione.[42]

Nel 1808 il territorio dell'ex Granducato fu diviso in tre dipartimenti: dell'Arno, dell'Ombrone e del Mediterraneo.[43] La Giunta straordinaria di Toscana, organo di governo che durante la dominazione francese (1808-1814) aveva il compito di predisporre l'annessione della Toscana all'Impero francese, ordinò di sospendere la vendita degli oggetti d'arte dei conventi soppressi e nominò una commissione centrale

[41] Durante il discorso pronunciato dall'architetto Virgilio Marchi nel 1940 per celebrare i 125 anni dell'Istituto d'Arte di Siena, il direttore della scuola volle sottolineare il ruolo centrale che ebbe la scuola nel mondo culturale senese della prima metà dell'Ottocento (MARCHI 1940, p. 5).

[42] Sulle alienazioni dei patrimoni ecclesiastici in Toscana si veda JACONA 1988, pp. 470-481; cfr. anche CIUFFOLETTI 2008, pp. 15-31.

[43] Con il senato consulto del 24 maggio 1808, gli "Stati di Toscana" furono riuniti all'impero francese e il territorio dell'ex Granducato fu diviso in tre Dipartimenti, a loro volta divisi in circondari: il Dipartimento dell'Arno comprendeva Firenze, Arezzo e Pistoia, quello del Mediterraneo riuniva Livorno, Pisa e Volterra e infine il Dipartimento dell'Ombrone era costituito dai circondari di Siena, Grosseto e Montepulciano (LOTTI 2000, pp. 84-85).

presieduta da Tommaso Puccini, in quegli anni Direttore delle Reali Gallerie fiorentine, con il compito di redigere un catalogo di tutte le opere da tutelare per ognuno dei Dipartimenti in cui era stata suddiviso il territorio granducale.[44] Nel 1810, a seguito di questo mandato, Puccini delegò per la città di Siena Giovanni Valeri, Giulio Gori e Daniello Berlinghieri, affidando loro il compito di «esaminare, separare, e trasportare nel luogo destinato dal Prefetto i monumenti più preziosi d'arte, e di scienza esistenti nei luoghi religiosi soppressi» al fine di garantirne la conservazione all'interno dei rispettivi dipartimenti.[45] Puccini, con precise indicazioni di metodo, fornì ai delegati senesi le istruzioni necessarie per svolgere l'incarico, sottolineando la necessità che esso fosse portato a termine con una certa sollecitudine. Dalle biblioteche si sarebbero dovuti spostare tutti i «codici, tutte le pergamene, i libri rari», mentre dalle chiese aperte al culto ci si sarebbe limitati a contrassegnare con un sigillo le opere d'arte ritenute più meritevoli. [46]

Nell'ottobre del 1810 la Commissione delegata per il circondario di Siena rese noto alla Prefettura del Dipartimento dell'Ombrone di aver già fatto trasportare in alcune stanze dell'ex Università senese, scelta come luogo provvisorio di raccolta, le opere d'arte selezionate, manifestando però la necessità di trovare al più presto un locale adatto dove poterle «disporre, ordinare e custodire» in maniera consona a un luogo di pubblica istruzione.[47] Di tale compito fu incaricato Luigi De Angelis, poiché il ruolo di Bibliotecario della Sapienza comprendeva anche quello di conservatore del «Gabinetto di Belle Arti», con la possibilità di esprimere pareri e avanzare richieste volte a tutelare

[44] «Tommaso Puccini est nommé president de la dite commission», in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. I. Il documento è segnalato anche in SISI, SPALLETTI 1994, p. 168, nota 7.

[45] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. II. Cfr. anche SISI, SPALLETTI 1994, p. 168.

[46] *Istruzioni della Commissione ai Delegati nella Prefettura dell'Ombrone, e nominatamente nella città di Siena, e suo circondario*, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. IV (trascritto qui in Appendice, **3**)

[47] Lettera inviata dai tre delegati Giovanni Valeri, Giulio Gori e Daniello Berlinghieri al Consigliere di Prefettura del Dipartimento dell'Ombrone il 21 ottobre 1810 con allegato il *Prospetto degli Oggetti di Belle Arti, che la Commissione delegata per il Circondario di Siena ha fatto trasportare nelle stanze della soppressa Università della stessa città*, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali,* filza 1, c. XI. Si veda anche SISI, SPALLETTI 1994, p. 168.

i monumenti di Siena. Nel 1811 De Angelis stilò un catalogo delle opere, selezionate fra quelle sigillate dalla Commissione, che sarebbero andate a costituire il primo nucleo della Galleria annessa all'Istituto d'Arte.[48] Questa collezione pubblica non avrà solo un fondamentale ruolo didattico, ma costituirà, in un momento in cui il patrimonio stava andando incontro a una consistente serie di cambiamenti di proprietà, il punto di partenza per la ricostruzione storica della scuola artistica senese, che un secolo dopo culminerà nella grande *Mostra dell'Antica Arte senese* del 1904.[49]

I.2.2 Giuseppe Colignon e i restauri di Bernardino Montini

L'Istituto d'Arte, dal momento della sua nascita fino all'Unità d'Italia, vide alternarsi tre diversi direttori: Giuseppe Colignon (1816-1827), Francesco Nenci (1827-1850) e Luigi Mussini (1850-1888). Il loro ruolo prevedeva di dover dettare le linee metodologiche dell'insegnamento, influenzando così le tendenze artistiche locali e gli approcci alla conservazione del patrimonio senese, che in questo modo non assumevano dei caratteri fissi, ma variabili sulla base di chi fosse in carica in un determinato momento.

Sin dal 1815 Luigi De Angelis, nella sua veste di Segretario dell'Accademia d'Arte, aveva preso contatti con il pittore Giuseppe Colignon per offrirgli la direzione dell'Istituto,[50] ma la nomina venne ufficializzata con decreto esecutivo del Granduca Ferdinando III del 23 dicembre 1815, affiancandogli il nobile Antonio Bellanti Piccolomini nel ruolo di soprintendente.[51]

Di origini senesi, nato a Castelnuovo Berardenga, Colignon si era trasferito giovanissimo a Firenze, dove ricevette una prima educazione artistica, per poi

---

[48] *Cataloghi dei quadri sigillati dalla Commissione di Scienze ed Arti e de quadri scelti dallo scrivente nei conventi di Frati e Monache*, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali,* filza 1, c. X.

[49] SIENA 1904.

[50] Luigi De Angelis scrisse a Giuseppe Colignon per offrirgli la direzione dell'Istituto in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 7r

[51] Si tratta del decreto esecutivo con cui si ufficializzava l'apertura dell'Istituto d'arte (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 12rv) già menzionato in precedenza (si veda *supra* nota 6). A differenza del direttore, il soprintendente era di nomina granducale.

spostarsi a Roma e aderire in maniera ancora più stringente agli ideali neoclassici.[52] A Siena ricoprì la carica di direttore dell'Istituto d'Arte dal 1816 al 1827, ma la sua presenza in città fu caratterizzata da numerosi malumori manifestati sia dalle istituzioni pubbliche, sia da alcuni rappresentanti della cittadinanza, sin dall'inizio della sua nuova attività. All'impossibilità di presentarsi a Siena al momento della nomina a direttore dell'Istituto d'Arte «per le molte cose che devo ultimare»[53], seguirono numerose assenze a causa di lavori che gli venivano commissionati in altre città. Nei registri della Magistratura Civica sono infatti presenti numerose delibere relative alle richieste di Colignon di assentarsi da Siena per periodi più o meno lunghi, a cui corrispondono altrettante istanze da parte dell'opinione pubblica che manifestava apertamente preoccupazione e numerosi dubbi rispetto all'efficienza del nuovo direttore dell'Istituto.[54] Gli veniva infatti rimproverato il totale disinteresse a migliorare l'insegnamento, perché troppo impegnato nel curare le sorti della sua carriera di pittore, procurandosi commissioni pubbliche e private che lo distraevano dai suoi impegni accademici. I disegni degli alunni premiati ai concorsi tenuti all'istituto fra il 1820 e il 1823 rivelano quanto la matrice neoclassica di Colignon imponesse la copia dei gessi antichi, dimostrando la sua incapacità di comprendere pienamente l'ambiente culturale senese, ormai orientato verso la valorizzazione delle tradizioni storiche e artistiche cittadine.[55] Dal canto suo, la Magistratura tentava di far fronte a queste lamentale, supportando in maniera quasi incondizionata l'operato del direttore e tentando di trovarne di volta in volta un temporaneo sostituto.

---

[52]Per la biografia di Giuseppe Colignon si veda ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, pp. 583-604.
[53] In una lettera datata 22 gennaio 1815, il Colignon scrisse all'abate De Angelis dichiarandosi entusiasta del nuovo incarico, ma di essere impossibilitato a raggiungere in tempi brevi Siena perché impegnato in una decorazione 'a fresco' in Palazzo Pitti, e nel portare a termine il quadro raffigurante la *Morte di Sofonisba* (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 7, trascritto qui in Appendice, **4**; il documento è segnalato in SISI, SPALLETTI 1994, p. 172.
[54] Le assenze di Colignon si concentrarono soprattutto nel 1817. Le sue richieste di autorizzazione ad assentarsi sono conservate in ACSi, *Archivio Preunitario*, Deliberazioni del Magistrato Comunitativo, 416 (1817).
[55] Si veda PETRUCCI 1991, pp. 32-36. Le caratteristiche del passaggio, a Siena, da una cultura di stampo neoclassico a una di tipo romantico sono tracciate in DANTI 1981, pp. 115-168.

Le polemiche nei confronti di Giuseppe Colignon si estesero anche alla conservazione dei monumenti cittadini, in un momento particolare della storia del patrimonio artistico senese: da un lato la generale noncuranza con la quale gli aristocratici e alcuni enti religiosi si comportavano nei confronti dei beni di loro proprietà, dall'altra, la vigilanza delle istituzioni cittadine sulle opere esposte al pericolo della dispersione.

Del disappunto di una parte dell'opinione pubblica si fece impietoso portavoce Antonio Francesco Bandini che, con il suo *Diario Senese*, testimoniò le vicende cittadine fra il 1785 e il 1838.[56] Sebbene sia una fonte storica molto interessante che documenta diversi aspetti della vita senese, tuttavia il *Diario* non deve essere interpretato come rappresentante di un preciso e coerente approccio alla conservazione del patrimonio artistico cittadino, quanto piuttosto la voce di chi voleva mantenere il più possibile intatta l'immagine storica della città «perché le cose antiche, in questo secolo d'ignoranza, si danno al fuoco e si sbattono se sono di muro».[57]

Non sarebbe così interessante approfondire la conoscenza dell'attività di Giuseppe Colignon se non fosse per le contradditorie opinioni sul suo conto che emergono da un confronto stringente delle fonti storiche. Le annotazioni di Bandini ci mostrano un direttore incompetente e un pittore duramente criticato per i suoi interventi di restauro, mentre la Magistratura Civica e gli stessi uffici granducali difendevano incondizionatamente l'operato del Maestro di Pittura da essi stessi nominato, incuranti che «il Pubblico disapprova questo fatto».[58]

Nel 1824 Bandini definì una «bestialità» da parte di una comunità civica «impazzita» l'aver assegnato proprio a Colignon un compenso annuo per restaurare – o, secondo il

---

[56] Il *Diario Senese* di Antonio Francesco Bandini è una raccolta di manoscritti, divisi per anno, conservati presso la Biblioteca degli Intronati di Siena e che coprono il periodo che va dal 1785 al 1838. In questi manoscritti si trovano numerose e fitte annotazioni concernenti i più svariati ambiti: dalle condizioni metereologiche alle estrazioni del palio, da momenti della vita senese ai fatti relativi al patrimonio artistico.

[57] Con questa annotazione Bandini si riferisce, nello specifico, alle innovazioni che si stavano apportando all'interno della Libreria in Duomo: «Gli spacchi ai finestroni avendo soltanto lasciato stare le armi dipinte, in mezzo ai medesimi, della famiglia Piccolomini. Altri due leggii del Canto Fermo, sono stato tolti dal suo posto, e riformati e fissati addosso alle residenze di legname che stanno alle pareti sotto alle Belle Pitture», in Antonio Bandini, *Diario Senese*, 1820 (Biblioteca Comunale di Siena (d'ora in poi BCS), Ms. D.II.13), c. 104r. Cfr. SISI, SPALLETTI 1994, p. 186.

[58] Antonio Bandini, *Diario Senese*, 1824 (BCS, Ms. D.II.17), c. 66r.

suo punto di vista, «guastare» – i quadri delle chiese di Siena.[59] La notizia è confermata dal fatto che nelle delibere della Magistratura Civica risulta effettivamente approvato all'unanimità uno stanziamento per fare «eseguire il restauro di qualche altro quadro al Signor Giuseppe Colignon», specificando però che gli interventi sarebbero comunque stati sottoposti al vaglio della pubblica amministrazione.[60] Si tratta di un'informazione molto importante che conferma ulteriormente la centralità che aveva assunto l'Istituto d'Arte nella conservazione del patrimonio cittadino e il ruolo peculiare del direttore come principale responsabile degli interventi di restauro.

La portata dell'opposizione di Bandini a tale decisione non si esaurisce nell'essere interpretata come l'opinione contrastante di un singolo testimone contemporaneo alle vicende, ma è da considerarsi come una fonte importante, nel momento in cui l'autore del *Diario* elenca una serie di opere d'arte a suo parere malamente restaurate proprio dal direttore della scuola. A causa della pulitura, le pitture della Compagnia di San Bernardino e i due affreschi ai lati del coro del Duomo, identificabili con il *Matrimonio di Ester e Assuero* (fig. 6) e la *Caduta della manna* (fig. 7), entrambi di Ventura Salimbeni, iniziarono a «scrostarsi poco a poco». Alla *Circoncisione* di Guido Reni (il Bandini attribuisce erroneamente l'opera a Francesco Vanni) nella chiesa di San Martino «fu

[59] L'annotazione di Antonio Bandini è datata 28 aprile 1824 e intitolata *Bestialità fatta dai componenti la Comunità Civica relativa all'assegno che ha fatto di L. 171.3 l'anno a Colignon per guastare i quadri delle chiese di* Siena: «è rimasto approvato nel conto di previsione della Comunità Civica il progetto di fare restaurare e ripulire i quadri delle chiese della città nostra con l'annuo assegnamento di lire milledugento a Colignon, maestro della Pittura della Scuola delle Belle Arti; si vede veramente che la Comunità stessa è impazzita perché furono ripulite le pitture della Compagnia di San Bernardino, e li due freschi dell'Ester, e del deserto lateralmente al Coro del Duomo, e queste si scrostano tutte adagio adagio; la Circoncisione del nostro S. Gesù Cristo a San Martino del Francesco Vanni, e gli fu portato via tutto il colore, al duomo S. Bernardino del Calabrese, dei magi, e dei quattro Coronati, che il tutto fa pietà, consideriamo cosa farà Culignon, che nelle sue Pitture fatte ai Pitti, a Rimini, si è fatto compatire, ma non contento degli scudi trecento cinquanta ed un bel quartiere alle Belle Arti, si è fatto assegnare anche le lire milledugento; tutto questo è stato broglio del Montini Bernardino uno dei priori Canonici, con la leggerezza in questo particolare del Gonfaloniere, il Pubblico in generale disapprova questo fatto, onde andremo a vedere le conseguenze», in Antonio Bandini, *Diario Senese*, 1824 (BCS, Ms. D.II.17), c. 65r.

[60] «Letta relazione degli Illustrissimi SS. Deputati ai restauri delle pitture, Cav. Mario Nerucci, Bernardino Montini, Cav. Angiolo Chigi e conte Giovanni Piccolomini con la quale propongono di porre nel bilancio di previsione del 1825 la somma di £ 1000 per l'oggetto di fare eseguire il restauro di qualche altro quadro al Sig. Giuseppe Colignon», in ACSi, *Archivio Preunitario*, Deliberazioni del Magistrato Comunitativo, 423 (1824), c. 35r.

portato via tutto il colore» e, ancora in Duomo, la *Predica di San Bernardino* di Mattia Preti, l'*Adorazione dei Magi* di Pietro Sorri e il *Martirio dei Quattro Santi Coronati* di Francesco Trevisani apparivano così rovinati da fare «tutti pietà».[61] Lo stato conservativo attuale di queste opere rivela in realtà che l'asprezza polemica di Bandini aveva probabilmente esagerato il deterioramento causato dagli interventi di Colignon.[62]

In merito all'attività di Giuseppe Colignon come restauratore, Ettore Romagnoli menzionò l'intervento sulle pitture della Cappella Bandinelli nel complesso di Sant'Eugenio a Monistero, appena fuori le mura di Siena, specificando che il pittore si occupò di «colorire» le parti di figurazione cadute a causa del terremoto, facendosi aiutare per le «raffaellate» dall'amico pittore Bernardino Montini, evidentemente più abile nell'imitazione delle grottesche.[63] Neppure questa volta il Bandini si lasciò scappare l'occasione di criticare ulteriormente l'operato del direttore dell'Istituto d'Arte che «non contento di porre le mani nei meglio quadri delle chiese della città, se n'è andato alla villa di Monistero della fu Nobile Anna Placidi Bandinelli per terminare di guastare le altre pitture patite dall'umido, che una volta vi era nella Cappella di detta tenuta».[64] La presenza di Giuseppe Colignon a Monistero ci dimostra come il suo campo d'azione non si limitasse alle opere pubbliche cittadine, il cui restauro doveva essere necessariamente sottoposto all'approvazione della Magistratura Civica, ma che si estendeva anche alla sfera del privato, dove, sicuramente, aveva più libertà sul modo di operare.

---

[61] Gli interventi di pulitura su queste opere erano stati eseguiti da Sebastiano Ranghiasci, come indicato dal Bandini. Per la biografia del restauratore eugubino e la sua attività a Siena si veda la scheda di Mirko Santanicchia in FIRENZE 2014, pp. 165-166.

[62] Sulla *Circoncisione* di Guido Reni si veda SIENA 1979, pp. 75-77; per gli affreschi di Ventura Salimbeni ai lati del coro del Duomo di Siena (MACCHERINI 2000, pp. 88-97)

[63] «Avendo da molto tempo fatto il disegno di qualche lunetta atterrata dal terremoto nella Cappella Bandinelli di Munistero già dipinta nel 1587 dal Roncaglia colorì e restaurò ciò che cadeva. Per le raffaellate gli fu d'aiuto Bernardino Montini», in ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, p. 602. La presenza di Bernardino Montini è ulteriormente confermata nella sua *Vita,* scritta sempre da Ettore Romagnoli, in cui viene ricondotto al 1824 quello specifico restauro (ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, p. 602).

[64] Antonio Bandini, *Diario* Senese, 1824 (BCS, Ms. D.II.17), c. 82r. Cfr. SISI, SPALLETTI 1994, p. 186

Il culmine della polemica di Bandini nei confronti della Comunità civica si raggiunse quando, nel 1824, manifestò la sua aperta indignazione nei confronti di un'istanza che quattordici «teste riscaldate» firmarono per autorizzare il Colignon ad effettuare ulteriori restauri in città.[65] Nell'annotazione del *Diario* si trova l'elenco dei firmatari, quasi tutti membri delle più nobili famiglie senesi, fra i quali emergono Angelo Chigi, subentrato nel 1822 a Galgano Saracini nel ruolo di soprintendente dell'Istituto d'Arte e soprattutto Ettore Romagnoli, del cui gesto il diarista si stupì enormemente «giacché è savio ed intendente». Sempre il Bandini non riusciva a spiegarsi come fosse possibile che proprio un membro della famiglia Piccolomini, Angelo Chigi, avesse sostenuto quell'istanza, quando pochi anni prima la stessa consorteria aveva impedito che il conte eugubino Ranghiasci ripulisse le pitture all'interno della Libreria in Duomo: «l'uomo sta sempre in contraddizione con sé stesso, eccone una prova».[66]

Un ultimo caso in cui è documentato l'intervento del tanto criticato direttore dell'Istituto d'Arte, che fece uno scalpore tale da costringere la Magistratura Civica ad intervenire, fu il restauro della *Deposizione dalla croce* del Sodoma (fig. 8), trasportato nel 1824 dalla chiesa di San Francesco ai locali della Sapienza per «farlo risarcire al Colignon».[67] Un certo Sebastiano Stiatti inviò al Granduca, a nome di altri cittadini di Siena, la richiesta di istituire una commissione di esperti che verificasse il risultato

[65] Ivi, c. 145r: «qui si notano le teste riscaldate, che hanno fatto istanza alla Comunità Civica per far sciupare gli antichi quadri in tavola, ed in tela, al Signor Colignon e sono: Angelo dei Marchesi Chigi, Ettore Romagnoli (questo poi fa specie a tutta la città che abbia firmata l'istanza giacché è savio e intendente), Giovanni Cav. Pieri, Celio Cav. Perini Brancadori, Antonio Tommasi, Antonio Cav. Palmieri, Ferdinando Cav. Bellanti, Mario Nerucci, Girolamo Cav. De Vecchi, Marcello Sergardi, Giulio Ranieri Piccolomini, Girolamo Cav. Bargagli, Angelo Cav. Gallerani». L'annotazione di Bandini in merito all'istanza dei nobili senesi è segnalata in SISI, SPALLETTI 1994, pp. 187.

[66] Ivi, c. 146r: «Il detto soggetto [Sebastiano Ranghiasci] voleva ripulire la pittura sopra la libreria di detta Cattedrale che consiste la canonizzazione di Papa Pio II dipinto nel 1503 da Bernardino Pinturicchio e Raffaello da Urbino, ma questo gli fu impedito dalla famiglia Piccolomini, e si limitò soltanto a fare in matita il ritratto del suddetto Raffaello, ed ora la massima parte della nobiltà fa istanza perché il detto Colignon sciupi i quadri tanto in tavola, che in tela, questo sta in contraddizione con l'antecedente, e pure si è firmato un Piccolomini che fu contrario al conte Ranghiasci». Su Sebastiano Ranghiasci si veda il profilo tracciato da Mirko Santanicchia (FIRENZE 2014, pp. 165-166). Fu Giovanni Previtali a segnalare la presenza a Siena nel 1807 del conte eugubino che, vantandosi «d'aver trovato un segreto ammirabile per rinfrescare i quadri antichi più strapazzati», aveva ricevuto l'incarico di "ripulire" gli affreschi dell'oratorio di San Bernardino (PREVITALI 1964, p. 120); cfr. SISI, SPALLETTI 1994, p. 148.

[67] Antonio Bandini, *Diario Senese*, 1824 (BCS, Ms. D.II.17), c. 68r.

ottenuto dal restauratore sulla tavola di Sodoma, ma dalla Segreteria fiorentina giunse la decisa risposta che nessuno, al di fuori dell'autorità granducale, poteva avere voce in capitolo nelle decisioni in merito alla tutela del patrimonio artistico, ordinando al cittadino senese di «cessare da delle inopportune quanto inutili dicerie contro la fama di un professore già conosciuto e addetto al suo servizio».[68] Ne emerge in maniera evidente che, indipendentemente dal ruolo svolto dall'Istituto d'Arte nell'ambito del restauro a Siena, l'amministrazione del patrimonio statale era comunque sottoposta al controllo granducale.[69]

Da parte sua il Colignon non poteva fare altro che difendersi accusando chi lo criticava di essere «persone delle quali la condizione, e l'ignoranza meritano compatimento, repulso e disprezzo»[70], con la certezza di avere il sostegno di tutte le istituzioni cittadine. Durante la seduta della Magistratura Civica del 3 dicembre 1824 venne infatti letta la relazione che Francesco Mazzuoli, Luigi Boschi e Bernardino Montini, tre stimati pittori che ruotavano attorno al circuito culturale innescato dall'Istituto, redassero per giudicare l'intervento da poco ultimato, affermando «essere il lavoro fatto a regola d'arte di modo che pare adesso l'opera uscita dalla mano stessa dell'Artefice».[71] Mazzuoli rappresentava perfettamente la tipologia del pittore-restauratore e la sua attività di maestro di disegno dell'Istituto d'Arte (dal 1816 al 1837) lo rendeva garante di restauri finalizzati a restituire l'unità estetica dell'opera, sicché è più che comprensibile il suo entusiasmo per il tipo di intervento realizzato sulla *Deposizione*.[72] Per dare una soluzione autorevole alla questione, il Granduca si recò di

---

[68] Lettera inviata il 13 giugno 1825 dalla Segreteria del Governo fiorentino al Governatore di Siena in cui si manifesta il disappunto per le lamentele sul restauro di Colignon, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 51r (trascritto qui in Appendice, **5**).

[69] BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, pp. 24-25.

[70] «Letta la lettera del Signor Colignon con cui si lagna della rappresentanza e dei rumori sparsi contro il suo lavoro», in ACSi, *Archivio Preunitario*, Deliberazioni del Magistrato Comunitativo, 423(1824), c. 39r. (verbale della seduta della Magistratura Civica il 3 dicembre 1824).

[71] *Ibidem:* «Letta perizia dei signori Mazzuoli, Boschi e Romagnoli presentata ai signori Deputati il 4 maggio 1824».

[72] La tavola del Sodoma, attualmente conservata nella Pinacoteca di Siena, venne restaurata negli anni Novanta dell'Ottocento quando, oltre ad un intervento di consolidamento del supporto ligneo, vennero rimosse le vecchie stuccature e le innumerevoli ridipinture frutto probabilmente proprio di questo discusso restauro ottocentesco (SIENA 1981, pp. 122-123).

persona nella chiesa di San Francesco poco dopo la ricollocazione del famoso dipinto, e nonostante qualcuno gli facesse notare che «tutta la Toscana diceva essere stato sciupato», non tralasciò di fare commenti sulla bellezza dell'opera, approvando indirettamente la qualità del restauro appena compiuto.[73]

La cosa curiosa è che sulla tavola del Sodoma, a testimonianza dell'intervento, è presente la firma del pittore romano Luigi Boschi[74] (fig. 9) e non quella di Giuseppe Colignon, nonostante quest'ultimo fosse al centro delle polemiche per il restauro. Si potrebbe quindi supporre che l'intervento fosse stato effettivamente eseguito da Luigi Boschi e che le aspre critiche rivolte a Giuseppe Colignon siano probabilmente da interpretare tenendo in considerazione che il ruolo di direttore dell'Istituto d'Arte consisteva anche nell'assumersi la responsabilità dei restauri, indipendentemente dal fatto che fosse lui stesso a eseguirli oppure che si limitasse a sovrintenderli. Questa responsabilità verrà ufficializzata nel 1829, con l'istituzione della Deputazione Conservatrice di Belle Arti, il cui membro più autorevole nel programmare i restauri sarà proprio il direttore. Di questo nuovo organo, però, Colignon non farà mai parte, dato che 19 aprile 1827 il Magistrato Civico trasmise all'Istituto la supplica di pensionamento del pittore, che dopo pochi giorni lasciò senza rimpianti la città.[75]

[73] Antonio Bandini, *Diario Senese*, 1825, (BCS, Ms. D.II.18), c. 153r.

[74] Formatosi artisticamente fra Roma e Firenze, il Boschi è documentato a Siena sin dal 1825, dove introdusse elementi della pittura romana contemporanea. Per un approfondimento sulla sua attività di pittore e restauratore si veda la biografia di Simona Gnisci in CASTELNUOVO 1990, p. 711, che però ignora quasi del tutto l'attività senese.

[75] SISI, SPALLETTI 1994, p. 202; COCCOLI 1984, p. 30.

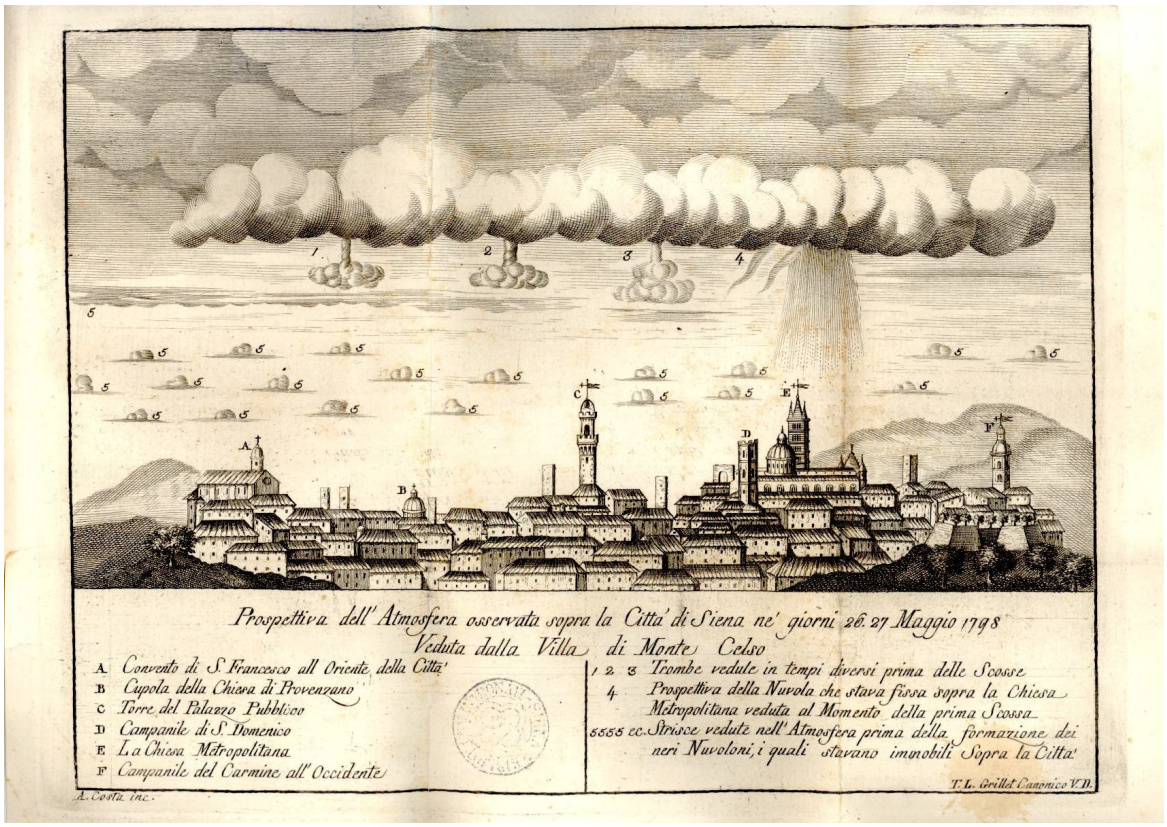


Fig. 1
T. L. Grillet (disegno), A. Costa (incisione), *Prospettiva dell'atmosfera osservata sopra la città di Siena ne' giorni 26, 27 maggio 1798 veduta dalla Villa di Monte Celso*, Siena, 1798

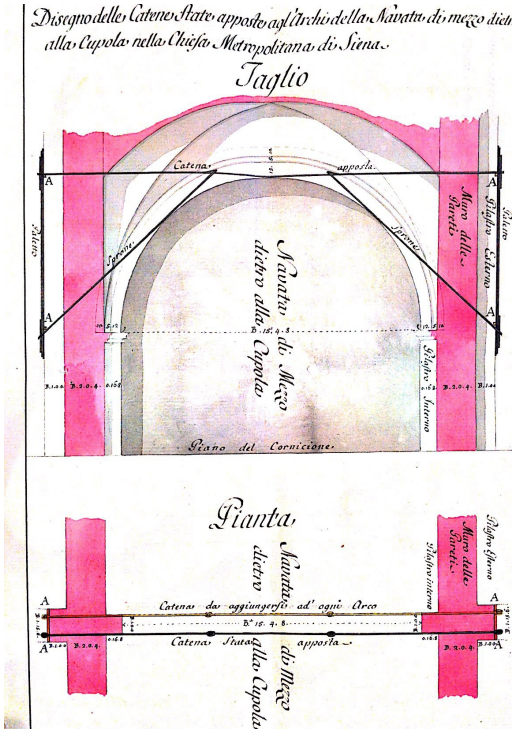


Fig. 2
Disegno delle catene state apposte agl'Archi della navata di mezzo dietro alla cupola nella Chiesa Metropolitana di Siena, Siena, 1798

Fig. 3
Giovanni Gani,
Disegno del *Castello ambulante*, Siena, 1798.

Fig. 4
Volte della navata laterale destra, Siena, Duomo

Fig. 5
Domenico Beccafumi (e Francesco Mazzuoli), *Gloria di angeli* (e *tetragramma biblico*), Siena, Duomo

Fig. 6
Ventura Salimbeni, *Matrimonio di Ester e Assuero,* Siena, Duomo

Fig. 7
Ventura Salimbeni, *Caduta della manna,* Siena, Duomo

Fig. 8
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma,
Deposizione dalla croce, Siena,
Pinacoteca Nazionale

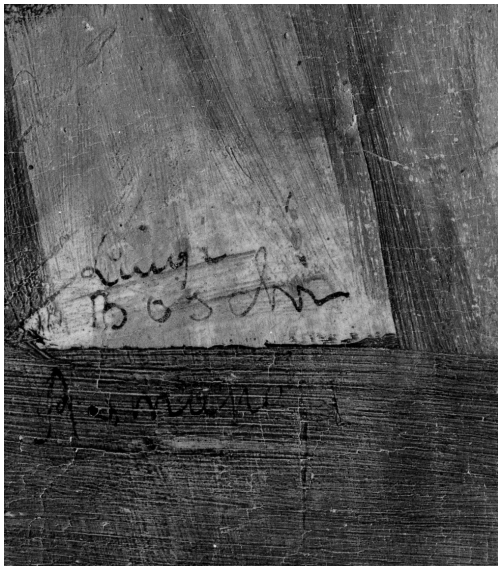


Fig. 9
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma,
Deposizione dalla croce, particolare con
la firma di Luigi Boschi, Siena,
Pinacoteca Nazionale

CAPITOLO II. La Deputazione Conservatrice di Belle Arti di Siena (1829-1862)

Per lo studio della storia della conservazione del patrimonio storico-artistico senese nella prima metà nell'Ottocento è imprescindibile l'indagine dell'attività della Deputazione Conservatrice di Belle Arti, che vide la luce nell'ottobre del 1829. La presenza sul territorio di un'istituzione che tutelasse i «pubblici Oggetti di Architettura, Scultura, Pittura, Ornato», con il compito di vigilare sui pericoli di degrado e di «promuovere a seconda dell'opportunità il restauro», rappresentava un'eccezione nella Toscana granducale, ma nonostante ciò non è mai stata oggetto di uno studio specifico.[1]

Numerosi sono i contributi riguardanti la storia della legislazione artistica in Italia, dedicati prevalentemente, da un lato, ad approfondire le questioni squisitamente giuridiche e interpretative dei provvedimenti, dall'altro a individuare i caratteri e parametri dell'oggetto tutelato.[2] Minore attenzione è stata invece prestata alle strutture amministrative di cui si erano dotati gli Stati preunitari per la conservazione del patrimonio artistico locale, organismi che sorsero soprattutto dopo la Restaurazione del 1815 e che, con le dovute eccezioni, contribuirono alla nascita e allo sviluppo del servizio di tutela dei monumenti in Italia.[3]

Nel Granducato di Toscana la conservazione dei monumenti era affidata alle strutture tecnico-amministrative dello Stato, dal carattere fortemente centralizzato, e l'istituto a cui era affidata la responsabilità delle proprietà granducali e di tutte le fabbriche civili

[1] Con comunicazione del 3 ottobre 1829, inviata dalla Segreteria del Granducato ai membri della Comunità Civica di Siena, si approvava la richiesta di istituire la Deputazione Conservatrice di Belle Arti: il documento è conservato in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, c. 102 (trascritta qui in Appendice, **6**). L'esistenza di una Deputazione a Siena è segnalata in GRIFONI 1986, p. 189; BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, p. 28.

[2] Si considerino per esempio le ben note raccolte di provvedimenti legislativi in materia di opere d'arte, quali FIORELLI 1881; PARPAGLIOLO 1932; EMILIANI 1978.

[3] Per il ruolo svolto dalle strutture tecnico-amministrative ereditate dallo Stato unitario si veda BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, pp. 1-5. Per un elenco complessivo degli organismi preposti alla conservazione dei monumenti negli stati preunitari rinvio a GRIFONI 1986, pp. 187-197, dove per il Granducato di Toscana vengono segnalate solo la Deputazione per gli scavi di Volterra, istituita nel 1744, e la Deputazione Conservatrice di Siena.

era lo *Scrittoio delle Regie Fabbriche*, con sede principale a Firenze, ma organizzato in dipartimenti diffusi su tutto il territorio toscano.[4] Se, da un punto di vista amministrativo, l'organizzazione e l'efficienza dello *Scrittoio* è difficilmente riscontrabile in altri contesti coevi, è altresì vero che a Firenze tutti gli aspetti "artistici" della conservazione e del restauro si concentrarono nell'Accademia di Belle Arti, riorganizzata da Pietro Leopoldo nel 1784, in sostituzione dell'antica Accademia del Disegno fondata al tempo di Cosimo I, e nelle *Reali Gallerie* (Galleria degli Uffizi e la Palatina). Queste ultime, soprattutto, assunsero un ruolo emblematico quando, nel 1781, il direttore delle Gallerie, principale esponente della politica granducale nel campo dei beni culturali, vide ulteriormente potenziato il proprio ruolo dalla decisione di renderlo responsabile anche delle valutazioni per la concessione delle esportazioni, che in precedenza erano riservate esclusivamente all'Accademia.[5] Un ulteriore scarto si ebbe quando nel 1808, in seguito all'annessione della Toscana all'Impero francese, venne soppresso lo *Scrittoio delle Regie Fabbriche* e al direttore delle Gallerie, Tommaso Puccini, venne affidata la conservazione di tutti i monumenti e gli stabilimenti riguardanti le Belle Arti, compresa l'Accademia.[6] Nella prima metà dell'Ottocento, quindi, le peculiari caratteristiche della tradizione conservativa fiorentina si concentrarono prevalentemente nell'attività dei restauratori e degli addetti ai lavori all'interno delle gallerie.[7] Questo efficiente organismo però, come accadde ad altri analoghi istituti preunitari deputati alla conservazione, non avrebbe superato il trauma dell'annessione al Regno d'Italia, che necessariamente dovette dotarsi di un apparato burocratico più complesso.[8]

---

[4] Sull'attività dello *Scrittoio*, prima e dopo l'amministrazione francese (1808-1814), si veda *infra* p. 206-207.

[5] BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, p. 29. Per il ruolo ricoperto dall'Accademia di Belle Arti e dalle Gallerie nella tutela del patrimonio artistico si veda CIATTI 2009, pp. 161-166.

[6] Su Tommaso Puccini come direttore delle Gallerie fiorentine durante la dominazione francese si veda SPALLETTI, VIALE 2014, pp. 175-196; cfr. anche PINTO 1982, pp. 848-854; SPALLETTI 1983; SPALLETTI 2008.

[7] Per un approfondimento sull'attività di restauro all'interno delle Reali Gallerie fiorentine risulta imprescindibile il volume di Gabriella Incerpi, che ne indaga i molteplici aspetti a partire dal Settecento, fino alle soglie del XX secolo (INCERPI 2011).

[8] Una dettagliata analisi delle vicende fiorentine in materia di tutela del patrimonio artistico dopo l'Unità d'Italia si trova in PESENTI 1996.

A Pisa, nel 1812, il governo napoleonico sancì la nascita di una *Deputazione sopra i monumenti di belle arti della Prefettura del Mediterraneo*, la cui attività, prettamente istituzionale, risultava molto carente sul fronte storico-artistico, a tal punto che Carlo Lasinio, conservatore del Camposanto di Pisa dal 1807, si fece promotore della nascita di un'Accademia di Belle Arti che potesse affiancarsi alla Deputazione francese per la conservazione delle arti cittadine.[9] Come avvenne a Siena, anche a Pisa la scuola d'arte nacque, nel 1816, per decreto del restaurato governo lorenese, che contestualmente decise di abrogare l'organismo voluto dal governo francese. La città si trovò quindi improvvisamente sguarnita di un'istituzione che tutelasse il patrimonio, e per ovviare a questa mancanza il granduca Ferdinando III, dietro insistenza degli ambienti culturali pisani, decise di fondere le competenze della Deputazione con quelle della neonata Accademia, la quale, oltre a sovrintendere all'andamento della scuola, era obbligata a sorvegliare lo stato di conservazione delle quattro fabbriche della Primaziale e a incrementare le raccolte del Camposanto, della cappella Dal Pozzo e del Seminario dei Chierici.[10] Solo un anno dopo, nel 1817, in ordine a una disposizione sovrana, l'Accademia fu incaricata di estendere la sua vigilanza «sopra gli Oggetti di Belle Arti che si trovavano situati nelle chiese, monasteri, conventi, ed in altri pubblici stabilimenti», ampliandone dunque l'attività di sorveglianza dalle sole fabbriche del

[9] La Deputazione era stata istituita, su iniziativa del governo francese, dal presidente dell'Accademia di Firenze, Giovanni degli Alessandri (GRASSI 1838, pp. 203-205; cfr. anche RENZONI 1990, p. 159). La carica di Conservatore del Camposanto fu sancita nel giugno del 1807 con *motu proprio* della regina d'Etruria Maria Luisa, e il primo titolare fu proprio Carlo Lasinio, già maestro di incisione in rame presso la Regia Accademia di Belle Arti di Firenze (LASINIO 1923, p. 10). Per un approfondimento sulla figura di Carlo Lasinio come conservatore del Camposanto di Pisa si veda VASIC VATOVEC 2002, pp. 79-84, mentre per la sua attività artistica cfr. CARLI 1996, pp. 273-276. Sulla sovrapposizione di competenze che si venne a creare tra il Conservatore del Camposanto e l'Operaio della Primaziale pisana si veda il contributo di Francesca Papi, *Pisa. Due istituzioni per un monumento. Il conflitto tra l'Operaio della Primaziale e il Conservatore del Camposanto nella prima metà dell'Ottocento*, all'interno del progetto promosso dalla Scuola Normale Superiore (www.municipalia.sns.it).

[10] Questa fusione di competenze ha portato alcuni studiosi a proporre la dicitura di *Deputazione Accademica*, anche se formalmente si trattava dell'acquisizione, da parte dell'Accademia pisana, delle competenze amministrative per la tutela del patrimonio in precedenza assegnate alla Deputazione (cfr. RENZONI 1990, p. 161).

Duomo a tutti i monumenti cittadini.[11] È peraltro importante sottolineare che il ruolo di tutela a cui era stata chiamato l'istituto artistico pisano era esplicitamente indicato nello statuto della scuola, al contrario di quanto avveniva in quella fiorentina, dove l'imprescindibile ruolo assunto dall'Accademia di Belle Arti per la conservazione del patrimonio della capitale del Granducato non era mai stato formalmente sancito.[12]

Sul fronte economico l'Accademia pisana dipendeva interamente dal Comune, e le sue delibere dovevano passare al vaglio del Consiglio comunale, al quale spettava il compito di approvare le decisioni compatibilmente con la legislazione vigente, nonché con le risorse finanziarie a disposizione.[13] Nel 1824, con il nuovo regolamento dell'istituto, venne riconfermato il compito di sorveglianza dei beni artistici cittadini, mantenuto fino al 1863, quando il Ministero della Pubblica istruzione trasmise all'Accademia di Pisa l'ordine di cancellare dal proprio regolamento tutti gli articoli che assegnavano alla scuola compiti di tutela e salvaguardia;[14] il loro contenuto, infatti, avrebbe creato un conflitto di competenze tra la stessa Accademia e la neonata *Commissione Conservatrice del Governo Toscano*, incaricata di «vigilare alla conservazione degli Oggetti d'Arte e dei Monumenti Storici che si trovano sparsi per la Toscana».[15]

Per concludere il panorama istituzionale nel Granducato, merita di essere segnalata la politica di tutela vigente nel Ducato di Lucca, nonostante la sua annessione al territorio toscano sia avvenuta nel 1847, quindi in tempi relativamente tardi. Nel 1819 venne creata una vera e propria struttura statale di vigilanza del patrimonio artistico, che assunse la denominazione di *Commissione Onoraria per la Conservazione dei Monumenti*

---

[11] Per le competenze dell'Accademia d'arte pisana in materia di conservazione e la trascrizione del decreto granducale che le sanciva ufficialmente si veda LASINIO 1923, pp. 22-23. Cfr. anche RENZONI 1990, p. 162.

[12] Tale ruolo dell'Accademia fiorentina, infatti, non fu mai indicato nei diversi statuti di cui essa si dotò tra il 1784 e il 1815 (BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, p. 29).

[13] Sul rapporto tra l'Accademia e le altre istituzioni pubbliche, nonché sulla sua composizione, si veda RENZONI 1990, pp. 164-166.

[14] RENZONI 1993, pp. 340-341.

[15] La *Commissione Conservatrice* venne istituita con decreto del Governo Toscano il 12 marzo 1860 e avrebbe dovuto occuparsi di amministrare il patrimonio artistico della Toscana attraverso quattro Ispettorati, uno per ciascun dipartimento in cui era stato diviso il territorio (Firenze e Arezzo, Pisa e Livorno, Siena e Grosseto, Lucca). Per uno studio completo su questa istituzione e, in generale, sull'organizzazione della tutela a Firenze dal 1860 al 1891, rinvio soprattutto a PESENTI 1996, pp. 23-147; ma si veda anche BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, pp. 102-113.

di Belle Arti e per l'Incoraggiamento delle Arti e Manifatture, con il preciso compito di controllare le esportazioni degli oggetti d'arte e di «impedire che i Monumenti di Belle Arti vengano da mano inesperta restaurati».[16] La Commissione era composta da sei membri, che facevano riferimento al «Conservatore degli oggetti di Belle Arti, di Manifatture e d'Industrie», e le norme contenute nel decreto istitutivo rivelano un organismo ampiamente autonomo, supportato da buoni strumenti legislativi.[17]

In virtù del loro carattere fortemente istituzionale, solo la Commissione lucchese e la Deputazione senese avrebbero mantenuto fino al 1866 le competenze per la tutela artistica nelle rispettive province, indebolendo la funzione centralizzata di Firenze, secondo quanto previsto dallo statuto della già nominata Commissione Conservatrice del Governo Toscano, istituita nel 1860.[18]

A Siena, la nascita della Deputazione rappresentò un'evoluzione rispetto a una gestione del patrimonio artistico cittadino caratterizzata da diversi organi dalle incerte competenze, piccoli satelliti disgiunti e raramente efficaci. Basti ricordare che, in conseguenza dei gravi danni recati ai fabbricati dal terremoto del 1798, il granduca decise l'istituzione di una speciale deputazione che provvedesse a gestire i lunghi e costosi restauri necessari, con competenze sulla direzione dei lavori e sulla distribuzione dei fondi; una volta eseguiti gli interventi più urgenti, tale deputazione divenne inoperosa.[19] La stessa sorte spettò all'organismo istituito nel 1823 con l'incarico di coordinare i lavori di restauro della facciata del Duomo, ma dopo pochi anni già dichiarato inadeguato all'importante compito assegnatoli e che, come vedremo fra poco, rappresentò lo stimolo per la nascita di un'istituzione ben più organizzata.

---

[16] Il testo del decreto, suddiviso in ben 57 articoli, con cui si stabiliscono i caratteri e i compiti della Commissione lucchese è pubblicato in BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, pp. 76-80.

[17] Sulla politica di tutela della Commissione e i caratteri generali del restauro nel Ducato di Lucca si veda FERRETTI 1979, pp. 73-98.

[18] Le difficoltà sorte in merito alla definizione dei rapporti tra le due Deputazioni preunitarie e la Commissione centrale fiorentina sono ben tracciate in PESENTI 1996, pp. 27-34.

[19] Sulla *Deputazione sopra i restauri* in seguito ai danni provocati dal terremoto cfr. *supra* pp. 14-17.

II.1 «Per la vigilanza di tutti i monumenti di Architettura, Scultura, Pittura e Ornato»: istituzione, ruolo e componenti

La Deputazione Conservatrice di Belle Arti venne istituita nel 1829, in seguito al rescritto Granducale con il quale si autorizzava la città di Siena a dotarsi di un organismo ufficiale che si occupasse dei restauri cittadini.[20] La richiesta era stata avanzata dal Governatore di Siena Giovanni Battista Baldelli Boni al Granduca Leopoldo II e questo documento, non essendo stato rintracciato alcuno statuto o regolamento sulla neonata istituzione, costituisce un punto di partenza imprescindibile per tentare di delinearne le caratteristiche, il ruolo e le competenze:

> «Altezza Imperiale e Reale,
>
> Con provvido accorgimento piacque all'alta Saviezza di Vostra Altezza Imperiale e Reale di affidare la vigilanza del Restauri della facciata di questa Cattedrale ad una Deputazione composta ultimamente del Cavaliere Mario Nerucci, e di un tal Niccolò Guerrini, passato all'altra vita; rimasto solo il Nerucci mi fece sentire il desiderio suo che ad Esso venisse aggiunto altro individuo per ricomporre la detta Deputazione, come era nella sua prima origine.
> Manifesti essendo i vantaggi che recò la detta Deputazione, la quale con tanta Economia, e con non minore diligenza, ha fatti riparare i pezzi i più danneggiati di detta facciata (superbo Monumento dell'Età di mezzo) mi rivolsi a questa Comunità, facendole sentire che con molta previdenza era stata composta la Deputazione per il restauro della Metropolitana Fiorentina di un Deputato a nomina Regia, del Direttore pro tempore dell'Accademia delle Belle Arti, e del Gonfaloniere, l'uno potendo dare dei lumi Economici, l'altro i relativi all'Arte; ed

[20] Tutta la documentazione relativa all'attività della Deputazione è conservata presso l'Archivio di Stato, nel fondo del Governo di Siena (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*). La filza è costituita da fogli sciolti suddivisi in trentotto buste, ognuna delle quali è dotata di una precisa titolazione, sulla base dell'argomento a cui si riferiscono i documenti in essa contenuti. In fogli rilegati, con l'indicazione del numero di pagina, è invece strutturato il *Libro delle Deliberazioni*, in cui sono contenuti gli atti e le delibere della Deputazione relativi alle sedute tenute dal 1 dicembre 1829 al 20 luglio 1857. Nonostante non esista documentazione sul periodo che va dal 1858 al 1862, l'organismo rimase sicuramente attivo anche in quegli anni, essendosi conservato un fascicolo che, in carte sciolte, contiene i verbali delle sedute che ebbero luogo durante tutto l'anno 1862. Inoltre, il quaderno *Protocollo delle deliberazioni della Deputazione Conservatrice i Monumenti d'Arte in Siena* raccoglie tutte le delibere dal 19 gennaio 1862 al 28 luglio 1866, dunque corrispondenti alla fase in cui, in seguito all'Unità, si era venuta a creare una situazione di stallo in merito alle competenze del Ministero della Pubblica Istruzione e a quello dell'Interno, in relazione ai numerosi organismi preposti alla conservazione ereditati dagli stati preunitari.

infatti questo Civico Magistrato con sua Deliberazione del 28 caduto propone che sia compita la Deputazione aggregando allo zelantissimo ed abilissimo Cavaliere Nerucci gli attuali Gonfaloniere, e Direttore dell'Accademia delle Belle Arti, proposizione che sembrami meritevole della Benigna Considerazione di Vostra Altezza Imperiale e Reale.
E siccome sono manifesti i vantaggi, che ha recati la sola incombenza addossatale, mi permetterò di far presente, quanto utile sarebbe lo ampliarne le attribuzioni. Non meno della facciata esige le Benefiche Cure di Vostra Altezza Imperiale e Reale il celebre pavimento della Cattedrale, unico Monumento di tal genere in Europa, che va miseramente a consumarsi e sparire. Abbonda questa Città di Monumenti insignissimi di Architettura, di Scultura, di Pittura, e soprattutto di Ornato, che vedonsi deperire ogni giorno, tutti parto degli ingegni Senesi, che sollevarono la Città all'onore di dar nome ad una celebre Scuola di Pittura; pur questi illustri monumenti Sanesi, di cui furono prodighi i loro ingegni, furono negletti dai posteri; per cui la celebre Fonte Gaia di Giacomo della Querce non offre più che rimembranze dolorose di distruzione. Il celebre fresco del Bazzi sopra la Porta ai Pispini è quasi distrutto, e se si differisce a farlo disegnare si perderà la memoria della sua bella composizione. Il Sotterraneo di Sant'Agostino, o la soppressa Compagnia di Santa Croce, ornata di bellissimi freschi del Bazzi, e del Riccio, attualmente serve di Magazzino. Così accade dei Quadri a olio, così degli altri bei freschi, di cui così doviziose sono le Chiese di Siena.
Le cure del Professore De Angelis di raccogliere nella Accademia i dipinti, nei quali si segue l'istoria dell'Arte dalla sua infanzia al suo maggiore incremento, se non sono restaurati opportunamente, si vedranno in breve giro di anni distrutte. Non parlo dei dipinti a olio annerati, o assorbiti, e di quelli a tempera dei primi tempi, che staccati dal fondo si scrostano e cadono, e che vanno ogni dì peggiorando di condizione, e in una proporzione progressiva lagrimevole.
Ed è perciò che se la Munificenza Sovrana si degnò in grado tanto generoso a provvedere i giovani Ingegni della necessaria Istruzione per farli progredire nell'arte del disegno, oso invocare l'alta protezione di Vostra Altezza Imperiale e Reale pei monumenti che sono di tanto splendore alla Città, e che offrono peregrini modelli agli Artisti, su i quali formarsi il gusto, un raro modo d'imitazione, ed un sano giudizio per apprezzare il vero Bello.
A tale effetto oserei umilmente proporre a Vostra Altezza Imperiale e Reale di estendere ai tre proposti Soggetti la Deputazione, e di volersi degnare di estendere le facoltà di vigilanza della medesima a tutti i monumenti d'arte, piacendole di nominarli = Conservatori dei Monumenti di Belle Arti della Città.
Creata la Deputazione, potrà la medesima far conoscere a Vostra Altezza Imperiale e Reale i bisogni i più urgenti, per conservare i monumenti, e suggerire i mezzi economici per ripararli. Così potrà Siena conservare quel lustro che gli sforzi dei Suoi Ingegni in più Secoli le hanno meritato.
Siena, dall'Imperiale e Reale Governo
Cavaliere Giovanni Battista Baldelli Boni».[21]

[21] Dal Governatore di Siena Giovanni Battista Baldelli Boni al Granduca Ferdinando III l'11 settembre 1829, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 1, c. 1.

Esisteva quindi a Siena dal 1823 una *Deputazione per il restauro della facciata della Metropolitana*, composta da due soli membri, Mario Nerucci e Niccolò Guerrini, con il preciso compito di sovrintendere ai lavori di restauro del più importante monumento cittadino. La necessità di una struttura più articolata si manifestò in maniera evidente nel momento in cui venne a mancare uno dei due deputati e il Governo locale decise quindi di chiedere alle istituzioni granducali l'autorizzazione affinché venisse istituita anche a Siena una deputazione composta come quella che, nella capitale, si occupava del restauro della Metropolitana fiorentina: un deputato a nomina Regia, il direttore dell'Accademia di Belle Arti e il Gonfaloniere.[22] L'aspetto però più interessante, che fa di Siena un osservatorio privilegiato per la storia della conservazione nella prima metà dell'Ottocento, fu la volontà di ampliare il raggio d'azione di questo organo istituzionale, che non si sarebbe dovuto occupare esclusivamente del Duomo, ma estendere le sue competenze anche a tutte le altre opere d'arte cittadine, vigilando appunto su «i monumenti insignissimi di Architettura, di Scultura, di Pittura e soprattutto di Ornato, che vedonsi deperire ogni giorno».[23] Per avvalorare la sua richiesta il Governatore stilò un elenco delle opere più rappresentative e più bisognose di restauro presenti in città, puntando soprattutto sulla ormai consolidata fortuna critica di Sodoma, a cui si aggiungeva la cura di cui necessitavano le opere custodite nella Galleria dell'Istituto d'Arte.

Il 3 ottobre 1829 venne quindi ufficialmente approvata la nascita della Deputazione Conservatrice e i suoi membri furono insigniti del prestigioso titolo di «Conservatori dei Monumenti di Belle Arti della città di Siena» ai quali sarebbe spettato non solo il compito di "vigilare" sul patrimonio artistico cittadino, ma anche quello di promuovere i restauri, aggiornando costantemente gli uffici granducali.

Lo studio dei verbali redatti in occasione di ogni seduta della Deputazione ha permesso di ricostruire in maniera piuttosto puntuale i caratteri burocratici e organizzativi di questa istituzione, la cui composizione interna subì nel corso degli

[22] Sulle vicende relative al restauro del Duomo di Firenze nella prima metà dell'Ottocento si veda CRESTI, COZZI, CARAPELLI 1987, pp. 31-52.

[23] *Ibidem.*

anni continui cambiamenti, anche in relazione all'emergere di nuove esigenze. Indipendentemente dalle singole personalità coinvolte, l'aspetto più interessante è però stato individuare le competenze dei singoli deputati e il ruolo che essi ricoprivano nel tessuto sociale cittadino.

Da quanto stabilito dal rescritto granducale, la Deputazione doveva essere composta da un «gentiluomo» di nomina regia, dal Gonfaloniere e dal Direttore dell'Istituto d'Arte che, secondo il regolamento della scuola, ricopriva anche il ruolo di Maestro di pittura, e di conseguenza era l'unico fra i conservatori dotato di competenze artistiche. L'elemento 'politico' equivaleva quindi alla figura del Gonfaloniere, la più alta carica della Magistratura Civica, conferendo così al nuovo organo una forte connotazione pubblica e una stretta relazione con gli altri enti locali. Anche se non esplicitato nel rescritto, in aggiunta ai tre membri ufficiali, il Governatore di Siena avrebbe ricoperto la carica di presidente della Deputazione: di nomina granducale, non poteva vantare il titolo di conservatore, ma aveva il compito di presiedere a tutte le sedute ponendosi come rappresentante del potere centrale fiorentino, facendo quindi da intermediario fra esso e l'organismo senese.[24]

La prima riunione ebbe luogo il 1 dicembre 1829, presieduta dal Governatore Giovanni Battista Baldelli Boni alla presenza del Gonfaloniere Angelo Chigi, del direttore Francesco Nenci e di Mario Nerucci, il «gentiluomo» di nomina regia.[25] Quest'ultimo, già membro della *Deputazione della facciata della Metropolitana*, fu confermato come conservatore nel nuovo organo istituzionale, ma il suo ruolo non è mai chiaramente specificato, anche se nei documenti è più volte indicato come il responsabile delle questioni finanziarie.[26] Dal un punto di vista economico, per la Deputazione non era stato stanziato alcun tipo di sovvenzionamento e la scarsezza di fondi sarà una

[24] Questa notizia si evince dal verbale della prima seduta della Deputazione (1 dicembre 1829), in cui vengono nominati i deputati presenti e, appunto, il Governatore nel ruolo di presidente (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 1v).

[25] *Ibidem.* Francesco Nenci ricoprirà il ruolo di direttore dell'Istituto d'Arte, e di conseguenza quello di conservatore, per più di vent'anni. Per la sua attività all'interno della Deputazione senese si veda *infra* pp. 88-101.

[26] A partire dalla seduta del 24 marzo 1832, Mario Nerucci è indicato come «Deputato dell'Economico» (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 9v).

costante durante tutto il corso della sua attività, incidendo spesso sulla possibilità di programmare i restauri e obbligando i conservatori a una stringente selettività.
Nei primi anni le sedute ebbero una cadenza trimestrale, con alcune eccezioni nel caso in cui si fossero presentate delle particolari situazioni che prevedevano un immediato intervento. Nel 1832, il desiderio di raggiungere un alto livello di efficienza spinse la Deputazione a decidere che le sedute si sarebbero tenute una volta al mese nei locali del Governo, superando peraltro quell'impostazione forse troppo informale per cui in un primo momento i deputati si riunivano nelle loro abitazioni private.
L'operatività del nuovo organismo non tardò a farsi sentire e già nella prima adunanza si deliberò di commissionare al restauratore fiorentino Giovanni Gagliardi una serie di interventi su alcune opere d'arte cittadine, la cui conservazione si era rivelata prioritaria, con il probabile intento di voler al più presto dimostrare all'opinione pubblica l'effettiva necessità di uno specifico organismo incaricato della tutela del patrimonio artistico cittadino.[27]
A partire dal 1831, quindi dopo solo due anni dalla sua nascita, la Deputazione decise di ampliare il numero dei propri componenti, attribuendo il titolo di conservatore anche al Soprintendente dell'Istituto d'Arte, carica che in quel momento era ricoperta dal nobile patrizio Giulio Del Taja, che affiancherà Francesco Nenci nella direzione della scuola fino al 1841.[28] È quanto si evince dalla lettera ufficiale con cui il Gonfaloniere rese noto al Soprintendente Del Taja quanto era stato stabilito tramite rescritto granducale: «per il sempre migliore andamento della Deputazione dei Conservatori dei Monumenti d'Arte di questa città, sia d'ora innanzi aggregato alla

[27] «Onde provvedere al fine della loro commissione nel restauro di alcune pitture esistenti nella città, hanno deliberato scriversi al Signor Giovanni Gagliardi restauratore di quadri in Firenze, all'oggetto di invitarlo a proporre le condizioni alle quali gli piacerebbe incaricarsi di un lavoro di questo genere», in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 1v (seduta del 1 dicembre 1829). L'attività a Siena di questo restauratore, pressoché sconosciuto, è stata ricostruita nel medaglione biografico a lui dedicato in *infra* pp. 56-66.
[28] «Adunatasi la Deputazione composta del Gonfaloniere della citta Cavaliere Palmieri, del Soprintendente dell'Istituto di Belle Arti Giulio Del Taja recentemente aggregato per titolo di suo uffizio alla Deputazione stessa (per veneratissimo Sovrano Rescritto dell'8 luglio 1831), del direttore dell'Istituto stesso Francesco Nenci e dal Cavaliere Nario Nerucci, alla presenza di Angelo Chigi Governatore della Città e stato di Siena», in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 7r (seduta del 23 luglio 1831).

Deputazione stessa anche il Soprintendente pro-tempore del prefato Istituto di Belle Arti».[29] Il soprintendente, di nomina regia, era scelto fra quei rappresentanti delle più insigni famiglie senesi che vantavano l'appellativo di «Amatore delle Belle Arti» e quindi era pienamente inserito nella vita culturale cittadina; non era comunque previsto che avesse competenze artistiche, ma gli spettava il compito di fare da intermediario fra il direttore e le altre cariche pubbliche cittadine.

La struttura interna della Deputazione si andava quindi a delineare con sempre maggior precisione, e un ulteriore ampliamento dei suoi membri fu introdotto nel 1833, quando fu presentata una richiesta ufficiale al Granduca per ammettere nell'organico anche il rettore dell'Opera Metropolitana, probabilmente in funzione degli ingenti lavori che si stavano realizzando per il restauro del Duomo e che avrebbero monopolizzato le attenzioni dei conservatori per molti anni. L'istanza fu approvata e già a partire dal maggio 1834 il rettore Pietro Bambagini Galletti risulta presente alle sedute dei conservatori.[30]

Così composta, la Deputazione evidenziava un netto sbilanciamento dei ruoli a favore di tutti quegli aspetti che si potrebbero definire amministrativi e burocratici, a discapito delle competenze artistiche imprescindibili per svolgere il ruolo per il quale era stata istituita. Un tentativo di riequilibrare questa situazione si ebbe quando, nella seduta del 23 febbraio 1847, fu indicato come nuovo membro l'ingegnere Giuseppe Pianigiani, dal curriculum piuttosto curioso:[31] allievo dell'Istituto d'Arte fino al 1833, per poi «cambiar di genio» e dedicarsi alla matematica e all'ingegneria, Pianigiani fu

[29] Lettere inviata il 18 luglio 1831 dal Gonfaloniere di Siena al Soprintendente dell'Istituto d'Arte Giulio Del Taja per comunicargli la nuova nomina a conservatore, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 2, c. 2.

[30] La richiesta venne inoltrata il 30 dicembre 1833 dal Governatore di Siena Angelo Chigi al Consigliere di Stato di Firenze Neri Corsini, in ASSi, Governo di Siena, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 6, c. 37 (qui trascritto in Appendice, **7**). Durante la seduta della Deputazione del 20 gennaio 1834 si verbalizzò che «con un Rescritto Sovrano del 3 gennaio 1834, nel quale approvandosi una rappresentanza umiliata dal Signor Governatore nel 30 dicembre 1833 si stabilisce che il Rettore dell'Opera della Metropolitana debba d'ora innanzi far parte della Deputazione dei Conservatori dei Monumenti d'Arte di questa città», in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 20v.

[31] Una breve biografia di Giuseppe Pianigiani (1805-1850) è tracciata in ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. XII, cc. XIII-XIV. Nel verbale della seduta del 23 febbraio 1847, l'ingegnere è indicato come membro della Deputazione, in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 122r.

forse una delle più significative personalità tra quei senesi che, nella prima metà dell'Ottocento, tentarono di imprimere una svolta moderna alla vita economica, politica e sociale del tempo, puntando soprattutto sulla necessità di riconsiderare il modello d'insegnamento vigente nell'Istituto d'Arte. Il suo progetto prevedeva di affiancare all'istruzione artistica quella tecnologica, organizzata in maniera autonoma e indipendente dallo studio delle Belle Arti, in modo da offrire agli allievi le competenze necessarie per meglio «tutelare il patrio decoro».[32]

L'inserimento di un'altra personalità, oltre a quella del direttore, dalle spiccate capacità tecniche è quindi da interpretare come la presa di consapevolezza, da parte della Deputazione, della necessità di dotarsi di competenze necessarie per programmare anche i restauri architettonici. Giuseppe Pianigiani morì nel 1850 e al suo posto subentrò l'ingegnere Baldassarre Marchi che affiancherà il nuovo direttore Luigi Mussini, nominato nel 1851 in seguito alla morte di Francesco Nenci, soprattutto nei restauri delle pitture murali, dove risultava indispensabile la sua consulenza per il trattamento dei supporti murari.[33] È importante segnalare che, prima che fra i membri venisse inserito un ingegnere, i verbali registrano numerosi i casi in cui venivano invitate a partecipare alle sedute dei conservatori alcune personalità dalle specifiche e varie competenze tecniche, così da supportare i deputati nel prendere le decisioni.

Nonostante la Deputazione avesse il compito di vigilare su tutti i beni artistici, dall'analisi dei documenti è emersa in maniera piuttosto evidente una preferenza accordata al patrimonio pittorico, a discapito di quello architettonico e scultoreo, con la doverosa eccezione per gli ingenti lavori di restauro della facciata del Duomo, che proseguirono quasi ininterrottamente fino alla metà del XIX secolo. In questi anni non

[32] L'opuscolo con il progetto di Giuseppe Pianigiani per la trasformazione dell'Istituto d'Arte venne pubblicato nel 1850 (PIANIGIANI 1850). All'interno del mondo artistico senese si creò un acceso dibattito in seguito alla sua proposta, che non ebbe però seguito, sia per la sua prematura scomparsa, sia soprattutto per l'arrivo a Siena nel 1851 del nuovo direttore Luigi Mussini, che contribuì a riconfermare la tradizionale struttura didattica dell'Istituto (COCCOLI 1984, pp. 48-53).

[33] L'ingegnere distrettuale Baldassarre Marchi fu nominato «deputato conservatore» con decreto sovrano del 20 giugno 1851 (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 137r). Luigi Mussini giunse a Siena per ricoprire il ruolo di direttore dell'Istituto d'Arte nel novembre del 1851 e la prima seduta della Deputazione dove è segnalata la sua presenza è quella del 25 novembre 1851 (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 168v.

sono infatti documentati interventi significativi mirati alla conservazione degli edifici e altrettanta poca attenzione si dedicava alla cura delle opere di scultura; quest'ultima, soprattutto, rimaneva arte poco coltivata nel contesto senese, a danno della possibilità sia di sviluppare una tradizione scultorea cittadina, che di attingere dall'Istituto d'arte allievi che potessero restaurare i manufatti già esistenti. Questa situazione non era certamente sconosciuta ai conservatori senesi che già durante una delle prime sedute della Deputazione proposero che l'Alunnato Biringucci, un prestigioso tirocinio accademico durante il quale gli artisti potevano studiare le opere dei più importanti musei italiani, fosse conferito a un allievo della classe di scultura, in modo che il giovane Luigi Magi avesse la possibilità di «farsi valente in quell'arte, da cui possono sperarsi il restauro e la conservazione dei monumenti di scultura già esistenti, secondo il fine dell'istituzione della Deputazione, e l'ornamento della città con nuovi lavori».[34] Seppur marginale all'interno del dibattito sul restauro a Siena nella prima metà del XIX secolo, sarebbe inopportuno trascurare il valore di questa annotazione, in quanto essa dimostra l'influenza della Deputazione sul mondo artistico cittadino e il costante rapporto con l'Istituto d'Arte che, come vedremo nel prossimo paragrafo, sarà il bacino privilegiato per individuare gli artisti a cui affidare gli interventi di restauro.

II.2 I restauratori della Deputazione

Dal 1829 **i**l restauro del patrimonio artistico senese era quindi nelle mani della Deputazione Conservatrice, che di sovente impiegava artisti e artigiani allievi dell'Istituto d'Arte, con una formazione fondata essenzialmente su nozioni e

[34] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 5r (seduta del 29 marzo 1830). Scarse sono le notizie su Luigi Magi, ma Ettore Romagnoli fornisce alcuni cenni biografici nell'appendice che dedica agli allievi dell'Istituto d'Arte (ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, p. I). L'alunnato Biringucci venne istituito in seguito alle disposizioni del cavaliere Marcello Biringucci il quale, con testamento del 27 luglio 1724, predispose alcune borse di studio per permettere a cittadini senesi, di qualsiasi ceto sociale, di perfezionarsi in luoghi di studio di più ampio respiro. Nel corso dell'Ottocento divenne un importante tirocinio accademico per i giovani allievi dell'Istituto di Belle Arti, avendo l'obbiettivo primario di promuovere a Siena una cultura artistica di livello più elevato (BONELLI 2007, p.1).

procedimenti acquisiti nell'ambito delle classi di pittura, dato che non erano previsti percorsi formativi specifici. Il presupposto fondamentale del restauro «di pennello», nell'interpretazione mimetica all'epoca dominante, era, appunto, una reintegrazione pittorica perfettamente mimetizzata con l'originale. Ciò prevedeva, da parte del restauratore, una duplice abilità, stilistica e tecnica: da un lato egli doveva essere capace di imitare perfettamente lo stile dell'opera sui cui interveniva, adeguandosi al linguaggio figurativo delle varie epoche e dei diversi autori, dall'altro doveva saper eguagliare il tessuto pittorico originale anche sotto il profilo materico, eseguendo campiture che avessero le medesime caratteristiche fisiche dell'originale. Spesso si levarono critiche contro i restauratori, per la loro incapacità di raggiungere entrambi gli obbiettivi, e anche il contesto senese, come si vedrà più avanti, non è privo di casi in cui furono biasimati per aver deturpato piuttosto che migliorato i dipinti loro affidati.

Nonostante il ruolo ufficiale assegnato alla Deputazione, fra i suoi membri non erano previsti restauratori, né cariche di natura tecnica che garantissero agli artisti un ruolo di rilievo nelle decisioni relative a interventi di competenza pubblica. Peraltro, a differenza di altri contesti, nel caso di Siena non esistono fonti a stampa che riportino elenchi di restauratori, né sono emersi bandi o concorsi finalizzati al reclutamento di professionisti specializzati: la scelta era affidata al direttore dell'Istituto d'Arte, il cui potere decisionale era determinato soprattutto dall'essere l'unico membro con competenze artistiche all'interno del consiglio della Deputazione.[35]

Dalla sua istituzione fino alla fine dell'Ottocento la scuola d'arte senese vide alternarsi due soli direttori, un dato che in un certo modo giustifica l'esiguo numero di restauratori impegnati nei principali cantieri cittadini. Se Francesco Nenci, da direttore, garantì al pittore Domenico Monti una discreta notorietà fino al 1850, le competenze tecniche di Francesco Brogi furono per Luigi Mussini imprescindibili per quasi tutta la metà del secolo. Indipendentemente da queste due personalità, delle

[35] Per un confronto, negli stessi anni, con il vicino contesto fiorentino, si veda INCERPI 2011, pp. 121-148. Per Roma, si vedano gli elenchi di restauratori riferibili ai primi decenni dell'Ottocento riportati in GIACOMINI 2007, pp. 155-156.

quali è stato possibile arricchire le biografie con nuove notizie relative alla loro attività, a Siena il mondo del restauro era caratterizzato da un ambiente sicuramente più variegato: ne sono prova le brevi ma significative presenze del fiorentino Giovanni Gagliardi e del romano Luigi Boschi, entrambi accomunati da una carriera artistica che non era riuscita a decollare e quindi presto abbandonata per dedicarsi alla conservazione. Nelle carte d'archivio, i nomi più ricorrenti sono spesso affiancati da quelli di artisti meno noti, ma con peculiari specializzazioni, e da un fitto intreccio di operatori, per lo più anonimi, che si occupavano degli aspetti prevalentemente 'meccanici' del restauro, all'epoca ancora esclusi dal dibattito sulla conservazione delle opere d'arte.

Inoltre, è plausibile immaginare che, sullo sfondo di questo panorama più ufficiale, trovasse spazio un contesto parallelo, incentrato sulle richieste legate al collezionismo privato, del quale non sono rimaste che fortuite e sporadiche tracce.

I paragrafi che seguono sono dunque articolati come una serie di medaglioni biografici utili a ricostruire i profili dei principali operatori intervenuti a Siena durante il periodo di attività della Deputazione, che si ritroveranno poi nei singoli casi di restauro trattati nei prossimi capitoli.

II.2.1 Giovanni Gagliardi

Così come la Deputazione Conservatrice senese venne istituita per volontà - o forse sarebbe meglio dire previa autorizzazione - del Granduca, anche l'invio a Siena di un restauratore al servizio della neonata istituzione derivò da una scelta del Governo centrale fiorentino. Nel suo *Diario*, l'attento cronachista Antonio Bandini riporta la notizia della presenza in città, nel 1830, del restauratore Giovanni Gagliardi, inviato direttamente da Firenze per intraprendere una serie di interventi urgenti su alcune opere della Galleria dell'Istituto d'arte e su altre conservate nelle chiese cittadine, naturalmente sotto la vigilanza del conservatore e direttore della scuola Francesco

Nenci.[36] La decisione del Granduca è imputabile al fatto che a Firenze sin dal 1821 erano state istituite all'interno dell'Accademia di Belle Arti le cariche di Primo Restauratore, Secondo Restauratore e Aiuto dei Restauratori, che completavano l'organico responsabile del settore della conservazione.[37] A Siena, invece, le cariche dell'Istituto d'Arte non furono mai strutturate considerando la presenza di un restauratore ufficiale, e di conseguenza, come ho già rilevato, tale ruolo non risulta presente neppure fra i membri della Deputazione Conservatrice. L'arrivo di Giovanni Gagliardi potrebbe quindi essere interpretato come una sorta di travaso di competenze nel contesto senese, probabilmente percepito come ancora arretrato in materia di restauro oltre che come un suggerimento ai conservatori senesi sulla priorità che avrebbero dovuto assegnare ai quadri della galleria.

Pressoché inesistenti sono le notizie biografiche su Gagliardi, tanto che non è mai stato possibile tracciarne un profilo come pittore e ancor meno come restauratore.[38] Le carte della Deputazione hanno però permesso di ricostruire il suo periodo di attività senese che, nonostante sia circoscritto a un solo anno, fu comunque caratterizzato da un rilevante numero di interventi, che tra l'altro accompagnarono la nuova istituzione nella sua primissima fase.

Nato nel 1780, frequentò l'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1800 al 1811; dal 1821 è documentato a Pisa, dove restaurò alcune pale d'altare e i riquadri del soffitto nella chiesa di Santo Stefano. L'impresa pisana per la quale è ricordato e per cui si «distinse assaissimo» è però il restauro, eseguito verso la fine degli anni Venti, dell'*Assunzione della Vergine* dipinta dal pittore seicentesco locale Orazio Riminaldi (ma terminata

[36] Antonio Bandini, *Diario senese*, (BCS, ms. D.I.5) c. 64v; Il documento è segnalato anche in SISI, SPALLETTI 1994, p. 230. L'arrivo a Siena del restauratore Gagliardi fu oggetto di discussione nella prima seduta della Deputazione Conservatrice, in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 1v (seduta del 1 dicembre 1829).

[37] Giovanni Degli Alessandri, direttore della Reale Galleria e dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, espose a Ferdinando III la necessità di avere dei restauratori adeguatamente retribuiti che si occupassero costantemente dei dipinti granducali. Su questo aspetto, ma anche, in generale, sul ruolo e l'attività dei "Reali Restauratori" fiorentini, si veda INCERPI 2011, pp. 110-111, 121-153.

[38] Da non confondere con l'omonimo pittore Giovanni Gagliardi, molto più giovane e attivo a Roma dal 1860 al 1902, nipote del più noto Pietro Gagliardi (Roma 1809-1890): GNISCI 1991, pp. 836-837.

dopo la sua morte dal fratello Girolamo) per la cupola della Cattedrale.[39] Quando ottenne l'incarico a Siena, sicuramente Gagliardi era ancora impegnato in quel lavoro, alle dipendenze dell'Operaio della Primaziale Bruno Scorzi, il quale nel marzo nel 1830 scrisse una lettera alla Deputazione, giustificando il ritardo del restauratore fiorentino nel presentarsi in città, a causa della necessità di terminare i lavori nella Cattedrale pisana, che non ammettevano «dilazione, essendo stabilita per comando sovrano, e vicina l'epoca in cui si ha da riaprire il Sacro Tempio».[40]

Al dicembre 1829 risale una fitta corrispondenza fra Giovanni Gagliardi e il segretario della Deputazione in cui si stabilivano le condizioni e i termini del contratto per i lavori che il restauratore avrebbe dovuto svolgere a Siena, a partire dal mese di marzo dell'anno successivo: Gagliardi avrebbe dovuto restaurare «pitture a olio e a fresco» scelte dai conservatori senesi, percependo una retribuzione giornaliera corrispondente a sette ore di lavoro, oltre a un alloggio gratuito nel convento di San Domenico; non sarebbero state a suo carico le nuove tele per eventuali foderature di quadri e neppure i colori. Inoltre, in caso di necessità, avrebbe potuto giovarsi dell'aiuto di un collaboratore, scegliendolo liberamente fra i giovani allievi dell'Istituto d'Arte e senza doversi fare carico della sua retribuzione;[41] in effetti, Gagliardi sfruttò questa possibilità, avvalendosi del pittore Domenico Monti, della cui attività di restauratore si tratterà più avanti, in un paragrafo a lui dedicato.

Come previsto dal Granduca, i primi interventi di Gagliardi si concentrarono su alcune opere della Galleria dell'Istituto, ma la Deputazione – dopo aver fatto restaurare «un'opera di Mecherino, l'altra del Pacchiarotto, che per le cure sovra esse impiegate da quell'artista sono d'assai ravvicinate all'antica loro perfezione» – si vide costretta a chiedere alla Magistratura senese un finanziamento per procedere con altri restauri,

[39] GRASSI 1837, pp. 79-80; TORRESI 1999, p. 70.

[40] La lettera è datata 15 marzo 1830, scritta e firmata da Bruno Scorzi dall'Ufficio della Primaziale di Pisa e indirizzata al segretario della Deputazione senese Alberto Rinieri de Rocchi, ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti di Siena*, busta 2, c. 14.

[41] Le carte in cui si stabiliscono le condizioni contrattuali del restauratore fiorentino sono conservate nel fondo della Deputazione Conservatrice di Belle Arti in un fascicolo dal titolo *Restauri affidati a Giovanni Gagliardi*, ASSi, Governo di Siena 386, busta 2, cc. 2, 4, 6 e 11.

onde evitare che altre opere «andassero perdute con sommo detrimento delle Arti».[42] Fin dall'inizio, infatti, la neonata istituzione dovette confrontarsi con una costante carenza di fondi, una condizione destinata a caratterizzarne l'attività per tutto il tempo della sua esistenza. La Comunità civica evidentemente elargì la somma necessaria e nel giugno del 1830, alle due opere degli artisti sopracitati, si aggiunsero «un Sodoma e un Rustichino».[43] Con la sola indicazione dell'artista non sarebbe possibile individuare con esattezza quali furono le opere sulle quali si concentrarono le attenzioni della Deputazione e del restauratore fiorentino ma, grazie a un articolo anonimo pubblicato sulla «Gazzetta di Firenze» nell'ottobre del 1830, è possibile riconoscerle nella collezione dell'attuale Pinacoteca Nazionale.[44]

Il dipinto riferito a Beccafumi corrisponde alla *Pala delle Stimmate* (fig. 10), proveniente dal convento di Monteoliveto fuori Porta Tufi a Siena, la cui pulitura, effettuata da Giovanni Gagliardi nel 1830, è citata anche da Ettore Romagnoli nella biografia del pittore cinquecentesco.[45] L'opera all'epoca attribuita a Pacchiarotto è da identificare con l'*Annunciazione della Madonna e Visitazione* (fig. 11), benché la sua paternità sia stata in seguito ridiscussa e ricondotta a Girolamo del Pacchia, quando gli studi hanno distinto i due artisti tardo quattrocenteschi, riconoscendone i rispettivi *corpora*

[42] Lettera inviata il 10 maggio 1830 dalla Deputazione alla Magistratura Civica per chiedere un finanziamento necessario per commissionare a Gagliardi ulteriori restauri, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 5, c. 19.

[43] «La Deputazione dei conservatori dei monumenti d'arte della città di Siena ha fatto già restaurare i seguenti capi d'opera della scuola senese che andavano a deperire intieramente: un Mecherino, un Pacchiarotto, un Sodoma e un Rustichino pertinenti a questo Regio Istituto di Belle Arti, per opera del celebre restauratore Gagliardi diretto da professore Francesco Nenci Direttore dell'Istituto predetto, e ciò con la limitata assegnazione di £ 1000 la quale soltanto ha potuto erogare in questo oggetto la comunità civica» (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti di Siena*, busta 4, c. 21 (Lettera inviata dalla Deputazione alla segreteria granducale il 12 giugno 1830). L'istanza è oggetto di discussione anche durante una seduta della Deputazione, in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 6v (seduta del 12 giugno 1830).

[44] L'articolo, sprovvisto di titolo e datato Siena 14 ottobre, apparve nel Supplemento alla «Gazzetta di Firenze», n° 126, 21 ottobre 1830. La Gazzetta di Firenze era il giornale ufficiale del Granducato di Toscana e venne stampato a Firenze da 1814 al 1848, con cadenza trisettimanale (usciva il martedì, il giovedì e il sabato). Nel fondo archivistico sui restauri ottocenteschi della cattedrale senese, ho potuto rintracciare la bozza manoscritta dell'articolo, che purtroppo non consente comunque di riconoscerne l'autore: ASSi, Governo di Siena 378, *Fogli relativi ai restauri alla facciata del Duomo di* Siena, c. 70B.

[45] ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. VI, p. 519. Cfr. SIENA 1990, pp. 110-111.

pittorici;[46] all'anonimo autore dell'articolo va comunque riconosciuto il merito di aver colto in quest'opera le evidenti influenze di Fra Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli proprie di Girolamo del Pacchia.[47]

Le altre due opere che la Deputazione decise di far restaurare grazie al finanziamento ottenuto dalla Magistratura sono identificabili con il *San Carlo Borromeo in preghiera* di Francesco Rustici, detto il "Rustichino", e il tondo raffigurante la *Sacra Famiglia con San Giovannino e un Angelo* («una Sacra Famiglia del celebre Razzi»)[48], unica opera di Sodoma con questa iconografia conservata in Pinacoteca.[49]

Già questi primi interventi basterebbero a segnalare Giovanni Gagliardi come restauratore ufficiale della Deputazione senese, evidenziando un ruolo che in seguito non sarà ricoperto da altri. È stato però possibile arricchire notevolmente il suo profilo e delinearne meglio l'attività grazie a un documento autografo in cui lo stesso Gagliardi indicò, plausibilmente in ordine cronologico, i restauri da lui eseguiti durante la sua permanenza in città:

> Restauri eseguiti in Siena da me Giovanni Gagliardi, e giornate impiegate in essi, da dì ventisei marzo che giunsi nella detta città al dì 23 dicembre.
>
> Su vari quadri dell'Accademia di Belle Arti – giornate n° 68
> Nel quadro di San Cerbone della chiesa di Provenzano – 36
> Su altro quadro della stessa chiesa – 32
> Nel quadro della famiglia dei conti Tolomei in San Cristofano – 43
> Nell'affresco della cappella del Pubblico Palazzo – 14
> Nel quadro dell'altare maggiore di Monna Agnese – 18
> In due grandi affreschi nella Metropolitana – 24[50]

---

[46] Fino alla metà del XIX secolo al Pacchiarotto veniva attribuita la quasi totalità delle opere di Girolamo del Pacchia, pittore di poco più giovane e suo probabile collaboratore fin dai primi anni di attività; grazie alle ricerche documentarie di Gaetano Milanesi fu poi possibile riconoscere due diversi pittori, separandone le opere (MILANESI 1854-1856, vol. II, p. 350; vol. III, pp. 7, 48, 57-60); ciononostante, a una più chiara individuazione delle due personalità artistiche si è giunti solo negli anni Ottanta del Novecento, con gli studi di Alessandro Angelini e Fiorella Sricchia Santoro: SRICCHIA SANTORO 1982, pp. 14-23; ANGELINI 1990, pp. 276-279, 286.

[47] Per un'analisi stilistica del dipinto, si veda almeno la scheda del catalogo della Pinacoteca di Siena: TORRITI 1990, p. 409 (con bibliografia di riferimento).

[48] «Gazzetta di Firenze», n° 126, 21 ottobre 1830, Supplemento, f. 1.45

[49] TORRITI 1990, p. 358.

[50] Si tratta di una carta sciolta, senza numerazione né data, in ASSi, Governo di Siena 378, *Fogli relativi ai restauri della facciata del Duomo di Siena*, c. 67b.

Ne risultano dunque confermati l'arrivo a Siena alla fine di marzo del 1830, come aveva previsto l'Operaio della Primaziale pisana, e la partenza alla fine dello stesso anno, per ragioni non note. Come indicato dal documento, che non sembrerebbe altro che il conto funzionale alla sua retribuzione giornaliera, Gagliardi restaurò due opere per la chiesa di Santa Maria a Provenzano: *La messa di San Cerbone* di Rutilio Manetti e la tela di Francesco Rustici raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria e Santa Caterina da Siena in adorazione della Vergine Annunciata*; se per la prima l'identificazione è stata immediata grazie alla esplicita indicazione del soggetto, per la seconda la dicitura «un altro quadro della stessa chiesa» non forniva alcun appiglio, ma il già citato articolo della «Gazzetta di Firenze» fornisce le informazioni necessarie per riconoscere nella tela del Rustichino la seconda opera su cui Gagliardi intervenne,[51] foderando la vecchia tela (operazione che, a dispetto della falsa credenza che la considera un momento di semplice manutenzione, è in realtà soggetta a diversi rischi legati alle modalità di esecuzione).[52]

La pala con San Cerbone si presentava nel 1830 in un tale stato di cattiva conservazione da far paventare una sostituzione con un altro quadro; se ciò non avvenne, lo si dové alla «capacità straordinaria del Sig. Gagliardi», che rimise il quadro «a guisa da destar meraviglia in chi avealo veduto nella degradazione precedente».[53] L'opera venne poi nuovamente restaurata nel 1979, in occasione della *Mostra di opere restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, quando, in seguito alla rimozione di un denso strato

[51] «Il Rettore di questa insigne collegiata di Provenzano giovandosi dell'opera del lodato Sig. Gagliardi, ha fatto restaurare l'Annunziata, lavoro del Rustichino» in «Gazzetta di Firenze», n° 126, 21 ottobre 1830, Supplemento, p. 1. La notizia dell'effettivo intervento di Giovanni Gagliardi si trova anche in un documento d'archivio conservato nel fondo della Deputazione, in cui si legge che quest'ultima «avrebbe dovuto sospendere le sue operazioni se il Cav. Rettore della venerabile Opera di Provenzano non avesse profittato del Gagliardi per far restaurare il celebre quadro del Rustichino» (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti di Siena*, fasc. 4, c. 21). Ma si veda anche il documento da cui si evince che la Deputazione suggerì al rettore di Provenzano di commissionare a Firenze la nuova tela per la foderatura (ASSi, Governo di Siena 378, *Fogli relativi ai restauri alla facciata del Duomo di* Siena, c. 40B).

[52] Sulla foderatura dei dipinti e sui rischi ad essa connessi rinvio a CONTI 1992, pp. 52-55.

[53] «Gazzetta di Firenze», n° 126, 21 ottobre 1830, Supplemento, p. 1.

annerito, emersero numerose le ridipinture, risalenti plausibilmente all'intervento di Gagliardi.[54]

Per l'impossibilità economica della Deputazione di finanziare ulteriori restauri, l'attività senese di Gagliardi rischiava di interrompersi precocemente, se non fosse stato per iniziativa di alcuni privati cittadini che, dietro suggerimento dei conservatori desiderosi di non privarsi di tale risorsa, decisero di approfittare, a proprie spese, della presenza in città del restauratore fiorentino, commissionandogli interventi su opere di loro proprietà.

Risale al giugno del 1830 una lettera inviata al conte Niccolò Tolomei con cui i membri della Deputazione richiesero esplicitamente di commissionare a Gagliardi il restauro «del quadro del Pacchiarotto che esiste nella chiesa parrocchiale di San Cristoforo e che spetta alla illustre famiglia di cui Vostra Signoria Illustrissima è rappresentante».[55] Senza dubbio l'opera in questione corrisponde alla *Madonna in trono con Bambino fra i Santi Luca e Romualdo*, attualmente attribuita a Girolamo del Pacchia. Se vale la pena soffermarsi su questo documento, è proprio per sottolineare gli aspetti sui quali puntò la Deputazione per persuadere il conte Tolomei: da un lato, infatti, i conservatori vedevano «con dolore che quel restauratore si partisse da questa città senza che in tante pregevoli opere fossero fatte le riparazioni di cui abbisognano»; dall'altro, provavano a fare leva sull'alto valore civico della scelta di far restaurare quella pregevole opera, «dando così un nobile esempio di amore per le arti e di attaccamento al decoro della città».

Dello stesso tenore, e mossa dal medesimo obbiettivo, è la lettera che venne inviata a Giulio Marsilio Libelli nell'agosto dello stesso anno, con la quale i membri della Deputazione segnalavano la necessità di far restaurare «il bel quadro di Mecherino che rappresenta il Limbo, e spettante alla illustre famiglia di cui Vostra Signoria fa parte».[56]

---

[54] Il restauro venne eseguito nel 1979 da Carlo Ferretti, la relazione tecnica è pubblicata in SIENA 1979, p. 242.

[55] Lettera datata 15 giugno 1830, inviata dai deputati conservatori al Conte Tolomei, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione conservatrice di Belle Arti*, busta 4, c. 22 (trascritto qui in Appendice, **8**).

[56] Lettera inviata dalla Deputazione al signor Giulio Marsili Libelli il 4 agosto 1830, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione conservatrice di Belle Arti*.

I deputati si riferivano alla *Discesa di Cristo al Limbo* di Domenico Beccafumi (fig. 12), dipinto a olio su tavola attualmente conservato nei locali della Pinacoteca Nazionale di Siena, ma originariamente commissionato all'artista dai nobili Marsili per decorare la cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco; poiché la pala fu trasferita nei locali dell'Istituto d'Arte solo nel 1862, al momento dell'intervento di Gagliardi essa si trovava ancora nella sua collocazione originaria. I conservatori dichiararono che l'opera si presentava in uno stato di «decadenza e forse di pronta rovina» che si andava aggravando a causa delle «sbullettature freschissime che sono anche accadute nella corrente stagione»; le scrostature causate dall'umidità segnalate dalla Deputazione si andavano quindi a sommare alle tracce di sobbollimento del colore causate nel 1655 dal disastroso incendio della chiesa di San Francesco e che tuttora ne caratterizzano la superficie, soprattutto nella zona di fondo del paesaggio.[57]

Nel maggio del 1830 la Compagnia dei Disciplinati, che aveva sede nei sotterranei dello Spedale Santa Maria della Scala, accettò di far restaurare da Giovanni Gagliardi il *Martirio di San Bartolomeo*, la prestigiosa tela di Guercino che, pur essendo di proprietà della confraternita, era conservata nella Chiesa di San Martino. L'opera si trovava già in un pessimo stato di conservazione, offuscata dal degrado di un restauro settecentesco quasi al punto di impedire di scorgerne le figure.[58] Dopo aver eseguito un saggio di pulitura limitato alla zona del torso del santo, Gagliardi si rese conto che il risultato sarebbe stato poco soddisfacente, così che la Deputazione deliberò di non portare a termine l'operazione, autorizzandolo solo a «rinfrescare con i metodi dell'arte i colori», per poi far ricollocare l'opera in chiesa, da dove era stata rimossa per eseguire l'intervento.[59]

---

[57] L'indicazione della presenza, al 1830, di "sbullettature" di colore (da intendersi come termine gergale toscano) si trova sempre nella lettera della deputazione in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione conservatrice di Belle Arti*, fasc. 3, c. 23rv. Per le vicende legate al passaggio dell'opera nei locali dell'Istituto d'arte e sul suo attuale stato conservativo si veda TORRITI 1990, pp. 386-390; SIENA 1990, p. 182.

[58] Per la notizia del restauro settecentesco e dei suoi esiti si veda TORRITI 2000, p. 329.

[59] «I tentativi fatti dal signore Giovanni Gagliardi per restaurare il quadro che esiste nella chiesa di San Martino sono riusciti interamente vani. Solo per impedire un guasto maggiore in quel quadro ha creduto il nominato artista doverne rinfrescare con i metodi dell'arte i colori, né potendosi ormai sperare alcun esito felice da altre premure la Deputazione procurerà che sia nuovamente collocato al posto onde

Come indicato dal conto delle giornate impiegate per ogni singolo restauro, l'attività del restauratore fiorentino a Siena si concluse il 23 dicembre 1830, non prima di aver restaurato la tela dipinta da Francesco Vanni per la chiesa di San Niccolò in Sasso, un tempo appartenente al monastero di Monna Agnese, raffigurante la *Madonna in trono con Bambino e i santi Lorenzo, Niccolò, Agnese, Gregorio e due monache con due fanciulle*.[60]
Ad oggi, invece, risulta più difficile ricostruire termini e modalità degli interventi che Gagliardi eseguì su dipinti murali, pur essendo attestato che egli si cimentò con le pitture di Taddeo di Bartolo nella cappella di Palazzo Pubblico e con «due grandi affreschi nella Metropolitana», uno dei quali identificabile, sulla base dell'articolo della «Gazzetta di Firenze», con le *Nozze di Ester e Assuero*, ossia una delle quattro scene che Ventura Salimbeni dipinse sulle pareti laterali dell'abside del Duomo.[61]
A partire dall'anno seguente Giovanni Gagliardi non compare più nei documenti ufficiali della Deputazione, ma sicuramente rimase in contatto con il mondo artistico senese, se già nel giugno del 1831 inviò una lettera, dai toni estremamente confidenziali, a Francesco Nenci. L'intento era di ricordare al direttore altri potenziali futuri lavori, così da scrivere:

> «ci sarebbe da fare ancora quel quadretto del Signor Governatore del Sodoma, qualora sia sempre nella medesima determinazione. Come pure il Rettore [dell'Opera Metropolitana] Bandinelli mi promesse che al mio ritorno in Siena voleva far ripulire quella tavoletta che sta nella sagrestia, guarda se mi poi essere utile giacché molto dipende da te perché ne hanno molta stima».[62]

Nella stessa lettera, d'altronde, emerge in maniera inequivocabile che a Firenze Gagliardi esercitasse la sua professione anche al servizio di collezionisti e soprattutto di quei «forestieri che avevano volontà di fare lavorare»; né ciò deve stupire,

---

fu tratto per ripararlo: questa la comunicazione ufficiale inviata dalla Deputazione alla Compagnia dei Disciplinati, conservata in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 3, c. 20rv. La decisione di non proseguire con il restauro fu presa dalla Deputazione durante la seduta del 21 maggio 1830 (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 6v).
[60] ASSi, Governo di Siena 378, *Fogli relativi ai restauri della facciata del Duomo di Siena*, c. 67b.
[61] «Gazzetta di Firenze», n° 126, 21 ottobre 1830, Supplemento p. 2; senza alcun riferimento all'altro affresco su cui Gagliardi intervenne, che plausibilmente faceva parte dello stesso ciclo e il cui restauro venne probabilmente eseguito dopo la pubblicazione dell'articolo.
[62] Giovanni Gagliardi a Francesco Nenci: Firenze, 16 giugno 1831; la lettera è conservata nel fondo archivistico Francesco dell'Archivio dell'Accademia Petrarca ad Arezzo (ASAP, Fondo Nenci 2, c. 527)

trattandosi di una pratica assai comune tra i restauratori, e non solo ottocenteschi: allora, e in certa misura ancor oggi, essi approfittavano spesso delle richieste di valutazioni e consigli che gli venivano rivolte per setacciare il mercato, trasformando i loro atelier in veri e propri magazzini di vendita, al servizio di collezionisti locali e stranieri. Nel caso di Gagliardi, questa attitudine a muoversi nell'ambiente del commercio antiquario dovette accompagnarsi anche a una certa inclinazione filantropica, o quantomeno al desiderio di conquistarsi una qualche benemerenza civica, come testimonia la *Descrizione dei monumenti di scultura antica e moderna* del Camposanto di Pisa, dove diverse sculture antiche vengono indicate come «dono di Giovanni Gagliardi pittore fiorentino»;[63] finora, però, purtroppo non sono stata in grado di ricostruire nel dettaglio le ragioni per cui queste opere passarono dalla collezione del restauratore a un'importante istituzione quale era il cimitero monumentale pisano, che sicuramente ne trasse un considerevole vantaggio, se anche una *Madonna con Bambino* in ceramica invetriata di Luca della Robbia vi risulta inventariata come «dono pregevole del ricordato Giovanni Gagliardi».[64]

A ogni buon conto, le attività commerciali del restauratore e i suoi rapporti con i mercanti d'arte stranieri trovarono in Francesco Nenci un esperto compagno d'affari che, in virtù del suo ruolo di direttore dell'Istituto d'Arte, si trovava in una posizione privilegiata per ricevere informazioni su tutte le vicende connesse con il mondo artistico senese. Non è dunque un caso se nel suo epistolario ho potuto rintracciare un lungo elenco di opere inventariate come «Quadri ed altri oggetti di Belle [Arti] acquistati in società fra i Signori Giovanni Gagliardi e Francesco Nenci dagli eredi del Padre De Angelis»;[65] d'altronde, l'intestazione del documento non lascia adito a dubbi sulla natura del sodalizio tra i due. L'accordo prevedeva che Nenci anticipasse l'intera somma per l'acquisto di tutte le opere, mentre Gagliardi le avrebbe tenute in custodia nel suo studio fiorentino, in attesa di venderle al miglior acquirente:

[63] GRASSI 1837: «Fregio bellissimo d'antico scalpello romano, sculto e ornato in marmo greco», p. 134; «Tronco di figura colossale in marmo greco, rappresentante un console romano, d'antico grandioso stile», p. 144; «Torso d'antica statua senatoria romana, come indica lo stile», p. 145.
[64] GRASSI 1837, p. 172.
[65] ASAP, Fondo Nenci 1, c.n.n.

> «Io appie sottoscritto confesso di ritenere in consegna tutti gli oggetti notati nel sopra descritto inventario i quali sono stati acquistati fra il Signore Francesco Nenci Direttore della Accademia delle Belle Arti della città di Siena e me sottoscritto per vendersi il miglior prezzo possibile a comune utile. Confesso ancora che il predetto Signore Nenci ha sborsata l'intera somma per la compra dei sopradescritti oggetti in £ 2000 delle quali debbo rimborsarle per la metà».[66]

Se l'inventario fornisce indicazioni insufficienti per il riconoscimento delle opere, il suo valore ai fini della ricostruzione del mondo culturale senese è indubbio, anche perché esso attesta l'esistenza di una collezione d'arte di proprietà di Luigi De Angelis fino ad oggi ignota che meriterebbe sicuramente un approfondimento; e la notizia è di una certa rilevanza, dato che De Angelis, nominato nel 1810 Conservatore della Biblioteca Pubblica, fu uno dei protagonisti impegnati nella formazione della Galleria dell'Istituto d'arte, oltre che l'interlocutore istituzionale più autorevole per la conservazione del patrimonio artistico in seguito alle soppressioni degli ordini religiosi in età napoleonica.

II.2.2 Domenico Monti

Domenico Monti nasce a Siena i primi dell'Ottocento, studia all'Istituto d'Arte prima sotto la guida del maestro di pittura Giuseppe Colignon e poi, a partire dal 1827, accanto al nuovo direttore Francesco Nenci. Alla scarsa e poco nota attività come pittore si accompagna una ben più intensa pratica come restauratore, che a partire dal 1830 lo renderà uno dei protagonisti della conservazione in ambito senese.
Ettore Romagnoli ci informa che Monti aveva appreso dal «Gagliardi fiorentino l'arte di rinfrescare le pitture»; [67] tale collaborazione non fu il risultato di un caso, come si evince dal contratto che la Deputazione stipulò con Giovanni Gagliardi, al quale venne suggerito di scegliere fra gli allievi dell'Istituto d'Arte un giovane artista che lo avrebbe affiancato nell'esecuzione dei restauri affidatigli.[68] Domenico Monti assunse quindi il

[66] ASAP, Fondo Nenci 1, c.n.n. Il contratto è firmato da Giovanni Gagliardi e controfirmato dallo stesso Nenci, per ricevuta del denaro corrispostogli dal socio.
[67] ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, c. XI.
[68] Lettera inviata dal segretario della Deputazione Rinieri de Rocchi a Giovanni Gagliardi il 1 dicembre 1829: «La sopraddetta deputazione, riconoscendo essere a Lei indispensabile un qualche aiuto artista,

ruolo di aiuto restauratore e la scelta ricadde su di lui probabilmente per la già riconosciuta l'abilità nel riprodurre graficamente le più importanti opere cittadine. In merito alla sua attività di disegnatore basti citare le esperienze più significative: il ritratto di Raffaello ripreso nel 1824 dalle pitture della Libreria Piccolomini in vista della pubblicazione di Quatremère de Quincy dedicata alla vita del pittore urbinate e i disegni dei pezzi etruschi nella collezione Casuccini per il volume di Giuseppe Micali, intitolato "Storia degli antichi popoli italiani" ed edito nel 1832.[69]

Nel già citato articolo pubblicato sulla Gazzetta di Firenze nel 1830, all'interno del serrato elenco dei restauri eseguiti a Siena da Giovanni Gagliardi, si menzionano anche due opere sulle quali intervenne Domenico Monti, riconoscibili come testimonianze dei suoi primi passi autonomi nel mondo della conservazione, pur legati al circuito della committenza privata. Al restauro della *Comunione di San Girolamo* di Astolfo Petrazzi nella chiesa di Sant'Agostino, di proprietà di Antonio Rinieri de Rocchi e già indicato da Romagnoli, si aggiunge l'incarico affidatogli dalla nobile Francesca Gori per intervenire, nella stessa chiesa, sulla tela con *Sant'Antonio Abate tentato dal demonio* di Rutilio Manetti.[70] Per concludere il quadro dei lavori svolti nella chiesa agostiniana va citato anche il restauro dell'*Andata al Calvario* di Alessandro Casolani e Ventura Salimbeni. A questa prima fase di attività, inoltre, si riconduce il restauro del *San Paolo* di Rutilio Manetti oggi in Palazzo Pubblico, ma all'epoca di proprietà della famiglia Del Taja, che gli commissionò l'intervento.[71]

---

questo potrà essere scelto in alcuno dei giovani di questa Accademia di Belle Arti, ed Ella potrà valersene in ogni occorrenza, senza obbligo di alcuna retribuzione» (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, fasc. 2, c. 2).

[69] ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, p. IX-X; P. AGNORELLI 2005, p. 286. Sempre sull'attività come disegnatore di Domenico Monti si segnala una lettera scritta da Giulio del Taja e consegnata a Francesco Nenci proprio da Monti, perché «tornando da Monte Oliveto Maggiore ove gl'incombesai copiare il ritratto che il Sodoma fece di sé stesso» (la lettera è conservata in ASAP, Fondo Nenci 2, c. 24).

[70] «Gazzetta di Firenze», n° 126, 21 ottobre 1830, Supplemento, p.2. Il restauro dell'opera di Petrazzi è citato in ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976 vol. XII, p. XI, dove però non è menzionato l'intervento sull'opera di Rutilio Manetti.

[71] ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, c. XI.

Nel 1833 Monti fu incaricato di restaurare l'*Adorazione dei Magi* di Pietro Sorri (fig. 13);[72] quest'ultima tela, così come l'altare su cui era collocata, era di proprietà della famiglia De Vecchi, che dal 1679 ne godeva lo *ius patronato*, con la conseguente responsabilità sul restauro e la conservazione delle opere d'arte che derivava da tale diritto.[73] Proprio per questo motivo la Deputazione, non potendo agire autonomamente sul quadro di Sorri, inviò una lettera al conte De Vecchi in cui ne suggeriva il restauro, un possibile preventivo e il nome di Monti, che avrebbe potuto eseguire l'intervento nel migliore dei modi.[74] La notizia è interessante perché permette di affermare come già nei primi anni Trenta dell'Ottocento il giovane allievo dell'Istituto d'Arte avesse conquistato la fiducia e la stima dei conservatori senesi, nella fattispecie quella di Francesco Nenci. Di opinione contraria si dimostrò invece il conte De Vecchi, la cui risposta alla Deputazione vale la pena di segnalare come voce alternativa al corrente modo di intendere il restauro:

> «sono temutissimo alla premura che la Deputazione prende per la conservazione del quadro dei Re Magi esistente in Duomo: altre volte lo feci visitare, e accomodare perché non si rovinasse, ma mai con ritocchi di pennello. Giacché ho per massima certa, che qualunque sia il Professore che restaura, non leva che pregio piuttosto che aumentarne il valore della pittura: ed è perciò che lo lascerò stare tale e quale, senza toccarlo, sicuro che non si deteriorerà da vantaggio».[75]

Nella risposta si coglie una consapevolezza verso un approccio di tipo conservativo che limitava gli interventi a semplici pratiche manutentive, escludendo l'invasività delle ridipinture tipiche del restauro romantico, indipendentemente dalle capacità del

[72] Nell'Archivio dell'Opera della Metropolitana è conservato il documento con cui la Deputazione commissione a Pietro Sorri il restauro dell'*Adorazione dei Magi* (AOMS 2645 II, c. 40). Il documento è segnalato in BONELLI 2008, pp. 170-171, ma qui trascritto per intero in Appendice, **9**).

[73] L'*Adorazione dei Magi* fu commissionata a Pietro Sorri nel 1587, per essere collocato nel terzo altare della navata sinistra del Duomo. L'altare, detto dei Magi, venne rifatto nel 1679 a spese di Fabio De Vecchi, già canonico della metropolitana, e di suo fratello Fortunato, che ne acquistarono congiuntamente lo "ius patronato a favore de medesimi e loro eredi e successori". Per le vicende relative all'acquisizione dell'altare, cfr. BONELLI 2008, p. 168. Per un inquadramento generale sul legame fra il diritto di giuspatronato e la conservazione delle opere d'arte si veda THAU 2014, p. 11.

[74] Lettera inviata nel 1833 dalla Deputazione al conte Carlo De Vecchi in merito al restauro del dipinto di sua proprietà custodito all'interno del Duomo, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 7, c. 38r.

[75] La risposta del conte De Vecchi alla Deputazione è datata 18 maggio 1834, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 7, c.n.n.

pittore che le avrebbe eseguite. Tale consapevolezza, però, dovette incrinarsi per ragioni sconosciute, dal momento che l'*Adorazione dei Magi* fu effettivamente restaurata da Domenico Monti, forse in seguito a un accordo con il proprietario sulle modalità dell'intervento.[76]

Come era successo per il Duomo e per la Chiesa di Sant'Agostino, le opere d'arte custodite in un medesimo contesto venivano fatte restaurare dallo stesso pittore, forse anche in virtù di un progetto conservativo unitario. Nel 1836 troviamo quindi Domenico Monti impegnato nella Basilica dell'Osservanza nel restauro di diverse opere: si occupò della «disperatissima» *Crocifissione e Santi* di Bartolomeo Neroni, sulla quale intervenne con una ripassatura marcata e fuorviante dei contorni e nei panneggi; eppure evidentemente fiero del risultato raggiunto, firmò e datò firmò e datò il suo intervento nell'angolo inferiore sinistro «Dominicus Monti Pictor restauravit Aere Benefactorum A.D. 1836».[77] Dunque, quello che Romagnoli definì un «bel restauro» trascurò probabilmente gli aspetti più propriamente legati alla conservazione e al fissaggio della pellicola pittorica, se non troppo tempo dopo Francesco Brogi, nell'*Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena* redatto nel 1862 segnalava la presenza di numerosi sollevamenti del colore e la necessità di un'urgente riparazione.[78]

---

[76] Il restauro di quest'opera è confermato inoltre in una lettera (18 aprile 1834) inviata dal Rettore dell'Opera Metropolitana al direttore Francesco Nenci in cui inoltre esprime il desiderio di far restaurare a Monti, visto il buon risultato ottenuto sull'opera di Sorri, anche la *Trasfigurazione* di Girolamo Genga (nel documento attribuita a Sodoma) utilizzata come copertura dell'organo, in ASAP, Fondo Nenci 3, c. 790rv (qui trascritta in Appendice, **10**).

[77] Il restauro è positivamente commentato in ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. V, p. 729; e vol. XII, p. XII (dove l'opera viene citata nell'elenco dei restauri eseguiti da Domenico Monti). La discordanza fra la data dell'intervento indicata da Romagnoli (1836) e la ormai consolidata datazione della *Biografia cronologia de' Bellartisti senesi* (*ante* 1835) non ha ancora trovato da chi scrive una ragionevole giustificazione, sarebbe probabilmente necessario consultare i manoscritti originali conservati presso la Biblioteca Comunale di Siena. Per la firma e la data apposte dal restauratore si veda CORNICE 1984, p. 96, a cui è da ricondurre il giudizio negativo sull'intervento.

[78] BROGI 1897, p. 228. Nella scheda che dedica a quest'opera di Neroni, Alberto Cornice segnala che Gaetano Milanesi, evidentemente perplesso, aveva apposto un punto di domanda accanto alla definizione di «bel restauro» presente nel testo di Ettore Romagnoli (ROMAGNOLI *ante* 1835, Vol. V, p. 729); riporta inoltre le successive vicende del dipinto e i restauri susseguitisi nel tempo, oltre a commentarne lo stato di conservazione (CORNICE 1984, p. 96.) Il restauro di Monti è citato anche in BULLETTI 1925, p. 28.

Nello stesso contesto l'invadenza del pennello di Domenico Monti appare anche nella *Madonna con Bambino e angeli* di Sano di Pietro, la cui originale tavola cuspidata venne ingrandita, trasformandola in una pala centinata a tutto tondo. Lo spazio in più creatosi nelle zone laterali fu dipinto da Monti integrando la figurazione esistente, soprattutto per il trono e le vesti degli angeli, mentre nella parte superiore il restauratore aggiunse *ex novo* due angioletti alati.[79] La modifica compositiva intervenuta durante il restauro ottocentesco non è più visibile dal vivo, ma fortunatamente è documentata da alcune foto storiche, eseguite prima che, nel 1967, la *Madonna con Bambino* di Sano di Pietro venisse riportata alla sua forma originaria, eliminando l'ampliamento ligneo della tavola e rimuovendo le ridipinture sul manto della Vergine (figg. 14-15).

Nella Basilica dell'Osservanza, inoltre, Domenico Monti si cimentò con una tipologia d'opera da lui mai prima affrontata: sempre nel 1836, infatti, intervenne su un gruppo scultoreo in terracotta policromata del XVI secolo rappresentante il *Compianto sul corpo di Cristo.* Ridipinse per intero tutte le figure, alterando così tanto le linee e i profili originali da far sembrare il gruppo scultoreo una produzione seicentesca, fino a quando il restauro eseguito dall'Opificio delle Pietre Dure fra il 1924 e il 1927 non restituì all'opera le caratteristiche tipiche del secolo a cui apparteneva. Una foto ottocentesca di Paolo Lombardi riproduce il gruppo scultoreo con le ridipinture di Domenico Monti, che peraltro si andavano a sommare a un intervento di ammodernamento eseguito nel 1707, quando la famiglia Del Taja, che godeva del patronato sulla cappella dedicata al Santo Sepolcro, fece aggiungere numerosi panneggi di tela ingessata che coprirono quelli originali in terracotta.[80]

L'anno successivo, 1837, Monti fu richiamato nella chiesa di Sant'Agostino per restaurare la bellissima *Crocifissione* di Pietro Perugino, di proprietà della famiglia

[79] L'intervento di Monti sulla tavola di Sano di Pietro, al quale viene riferita anche la pesante ridipintura del manto della Madonna, caratterizzata da un'intensa tonalità di blu e da marcate ombreggiature, è segnalato in BULLETTI 1925, pp. 31-33; si veda anche CORNICE 1984, p. 80.

[80] BULLETTI 1925, pp. 26-27; CORNICE 1984, pp. 68-69. La foto Lombardi è pubblicata in LUSINI 1907, p. 13.

Chigi.[81] Tra le carte del fondo Nenci ho rintracciato un documento anonimo, ma plausibilmente scritto da un membro della nobile famiglia senese, in cui vengono richieste delucidazioni sulle operazioni che la Deputazione intendeva far eseguire sulla pala di Perugino, dimostrando un atteggiamento piuttosto consueto da parte di un committente interessato a sapere a cosa sarebbe andato incontro e a quanto sarebbe ammontata la spesa:

> «Siccome questo secondo restauro sarebbe più interessante del primo e perciò dovrebbe da questo incominciarsi, si bramerebbe sapere:
> 1°. Se il danno è nel campo o nelle figure
> 2° Se il restauro può farsi (come pare) senza levare il quadro dal posto, giacché si ha memoria di quanto imbarazzo offrì questa operazione in occasione del restauro fatto da Tofanelli
> 3° Qual ripiego penserebbe usare il Sig. Monti per impedire lo stacco dell'imprimitura e colore, qual tempo occorrerebbe perciò e quale la mercede dovuta all'opera». [82]

A partire da questo momento Domenico Monti sarà impegnato quasi esclusivamente nel restauro di pitture murali. La prima commissione riguarda i celebri affreschi di Sodoma nella Cappella di Santa Caterina in San Domenico, per i quali nel 1838 Francesco Nenci, stilando la perizia preventiva sul restauro, aveva indicato Domenico Monti come «restauratore ormai conosciuto e capace per il restauro di tutti i quadri di figure».[83]

Il desiderio di lasciare ai posteri memoria di un intervento si può evidentemente manifestare con l'apposizione da parte del restauratore della propria firma, come già aveva fatto Monti sulla *Crocifissione* del Riccio all'Osservanza, oppure con la volontà, da parte dei committenti, di celebrare il restauro attraverso una lapide, come avvenne nella chiesa della Certosa di Pontignano dove si legge tuttora che «[…] CON RARO MAGISTERO DI ARTE DOMENICO MONTI SANESE RESTAURAVA NELL'AN. DI N.S. 1838».[84]

---

[81] Tutti gli interventi di Domenico Monti nella chiesa di Sant'Agostino sono segnalati anche in SEIDEL 1985, pp. 60, 62, 63; AGNORELLI 2005, p. 286, nota 24.

[82] ASAP, Fondo Nenci 2, c. 607, allegato 1. Nella stessa carta con l'indicazione «sarebbe più interessante del primo» si fa riferimento al desiderio di far pulire il quadro di Carlo Maratta raffigurante la *Visitazione* nella Cappella della Madonna del Voto in Duomo, anch'essa patronato della famiglia Chigi.

[83] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 1.

[84] La lapida è trascritta per intero da Patrizia Agnorelli nel suo intervento dedicato a Domenico Monti in AGNORELLI 2005, p. 286, nota 26. La notizia del restauro di alcuni affreschi nella certosa di

Nel 1841 a Domenico Monti fu affidato il restauro degli affreschi che decorano la Compagnia di San Bernardino, anche se il dibattito sulla conservazione di queste pitture era già iniziato due anni prima, quando a Francesco Nenci era stato richiesta una perizia sull'entità dei lavori necessari.[85] Il complesso di San Bernardino è composto da due oratori e l'intervento avrebbe dovuto interessare sia le lunette che decorano le volte di quello inferiore, posto a piano terra (nella relazione Nenci indicò questo locale con il termine «cappella»), sia i celebri affreschi di Sodoma, Beccafumi e Girolamo del Pacchia dell'oratorio superiore, al primo piano, tuttora considerato uno dei più affascinanti cicli pittorici cittadini. La dettagliata perizia non tralasciò di sottolineare il cattivo stato di conservazione delle pitture e l'urgenza di intervenire per arrestarne la progressiva rovina: ancora una volta fu il direttore dell'Istituto d'Arte a indicare Domenico Monti come il restauratore più adatto per tale compito, «ormai cognito per la sua capacità in simili lavori». Monti iniziò il restauro nel 1841, ma non lo portò a termine prima del maggio del 1843, a causa di ritardi causati dalle riparazioni al tetto della Compagnia, necessarie per impedire infiltrazioni d'acqua che ne avrebbero compromesso il risultato finale, oltre che per l'asserita impossibilità di lavorarvi durante l'inverno.[86]

Pontignano si trova in ROMAGNOLI 1840, p. 75, n° 386, ma viene confermata anche da una lettera indirizzata a Francesco Nenci, in cui Giulio del Taja si riferisce a Domenico Monti come il «restauratore della Certosa di Pontignano» (ASAP, Fondo Nenci 2, c. 24). Agnorelli segnala anche un altro caso in cui il restauratore firmò un proprio intervento: sull'affresco con l'*Ultima cena* di Giuseppe Nicola Nasini nell'ex refettorio di Santa Petronilla si legge infatti «Domenico Monti fece A.D. 1838» (AGNORELLI 2005, p. 288).

[85] La perizia di Nenci, accompagnata dal preventivo di spesa calcolato da Domenico Monti risale al maggio del 1840, ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 36rv (trascritta qui in Appendice, **11**). È invece datata 1 agosto 1842 una lettera inviata dal Governatore di Siena Attilio Rinieri, ancora a Francesco Nenci, con la quale si manifestava il desiderio di essere «sollecitamente informato» sullo stato di avanzamento dei restauri degli affreschi nella Compagnia di San Bernardino (in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 4, c. 82).

[86] Durante la seduta del 22 giugno 1841 la Deputazione deliberò in merito ai restauri di Domenico Monti per l'Oratorio di San Bernardino e alla necessità di far riparare il tetto del locale: «fatto quindi comparire in seduta il professore restauratore Domenico Monti, dietro interrogazione si intese da Esso come i restauri delle pitture di S. Bernardino da Esso incominciati fino dal maggio non potranno essere terminati che circa al maggio 1843, non potendosi che a pena lavorare nelle stagioni d'inverno, ed essendo Egli non bene alla quarta parte dell'opera sua. Siccome poi fu sentito che in occasione di pioggia penetra l'acqua in varie parti della Cappella di San Bernardino, l'Illustrissima Deputazione dei Restauri, sotto la cui vigilanza sono lavori di tal genere, quantunque proposti e decisi anche estraneamente al di Lui intervento, incaricò il sottoscritto di invitare il priore di quella Compagnia ad essere sollecito per

Con questo ultimo intervento sembrerebbe concludersi l'attività di Domenico Monti, o per lo meno egli non risulta più documentato in relazione a restauri che coinvolgevano la Deputazione; la causa è plausibilmente da imputare al fatto che, dopo la morte di Francesco Nenci, il nuovo direttore dell'Istituto d'Arte non gli riservò gli stessi privilegi e la stessa fiducia.

Il consistente numero di restauri di Monti ben documentati induce a ipotizzare che non minore sia stato quello degli interventi da lui eseguiti per il mercato antiquario ma di cui non si ha notizia, ai quali si affiancano le perizie in cui se ne suggerisce il nome ma di cui non si ha conferma dell'effettiva realizzazione. Fra questi ultimi casi va segnalata la richiesta avanzata alla Deputazione, nel 1843, da parte del priore della Compagnia di San Sebastiano, Luigi Rossi, di un supporto economico per far restaurare gli affreschi dell'oratorio.[87] Nonostante Francesco Nenci li ritenesse degni di essere conservati e affidati a Domenico Monti, perché «decorano bene la Chiesa e perché sono di Autori distinti, e tanto più che non hanno gran bisogno di restauro», la Deputazione decise di non assecondare il priore della Compagnia, in quanto la scarsità di fondi imponeva necessariamente una rigida selezione dei restauri, riservandoli ai soli «monumenti di primo pregio».[88]

---

fare apprestare al tetto di quella fabbrica i necessari risarcimenti, tutelandola dai danni dell'umidità che renderebbero inefficaci i restauri e vana la spesa per la quale è stata implorata la Sovrana clemenza», in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 52r. All'interno dell'oratorio si conserva tuttora un'iscrizione posta a memoria dell'intervento: «QUESTO ORATORIO / MONUMENTO DELLA PIETÀ DEI CITTADINI SANESI / RICCO DEI LAVORI IMMORTALI / DEL PACCHIAROTTO / DEL RAZZI DEL BECCAFUMI DEL SALIMBENI / FU IN VARIE PARTI DILIGENTEMENTE RESTAURATO / E DI NUOVA E PIÙ NOBILE SCALA FORNITO / MERCÈ LA SOVRANA MUNIFICENZA / DI LEOPOLDO II GRAN DUCA DI TOSCANA / D'OGNI ARTE LIBERALE FAUTORE GENEROSO / E PER LE PROVVIDE CURE DE CONFR:E BENEFATTORI / DI QUESTA VEN: CONFR: DI S. BERNARDINO DA SIENA / ESSENDO PRIORE ZELANTISSIMO DELLA MEDESIMA / IL SIG: GIOVACCHINO NENCINI / CORRE».

[87] ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 16, c.64.

[88] Relazione di Francesco Nenci sulle pitture della Compagnia di San Sebastiano (senza data): «Abbenchè le dipinture delle citate pareti, esclusa quella della Morte del Santo Martire, sugosa opera del nominato Pietro Sorri, siano a parer mio, mediocri, tuttavia meritano di essere conservate perché decorano bene la Chiesa e perché sono di Autori distinti, i quali sembra che in questi lavori non siansi curati di fare tutto ciò di che Essi erano capaci, e tanto più che non hanno gran bisogno di restauro», in ASAP, Fondo Nenci 3, c.n.n. La decisione della Deputazione di non accettare l'istanza del priore della Compagnia fu presa nella seduta del 16 agosto 1843 (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 75rv).

In questa fase dell'Ottocento la fama dei restauratori era strettamente connessa con la fiducia che veniva loro accordata dal direttore dell'Istituto d'Arte. Infatti, se per Francesco Nenci l'operato di Domenico Monti era sempre stato garanzia di risultati eccellenti, il giudizio muterà con l'arrivo di Luigi Mussini: a proposito della necessità di restaurare due delle grandi figurazioni che decorano la Sala del Pellegrinaio nell'ospedale di Santa Maria della Scala, il nuovo direttore affermò che «non si trovava in caso di dichiarare se con piena tranquillità potesse affidarsi al restauratore Monti il ripulimento ed operazioni di cui è parola per non essere cognitore del relativo di Lui valore».[89] L'affermazione non è particolarmente esplicita, ma il fatto che in seguito il lavoro sia stato commissionato a Francesco Brogi induce a dedurne che Mussini non giudicasse favorevolmente l'operato di Monti, preferendo dunque avviare una nuova stagione del restauro senese, caratterizzata da altri protagonisti e differenti prassi.[90]

II.2.3 Luigi Boschi

Nato a Roma nel 1796, molto poco si conosce sulla sua attività pittorica nella città natale, dove, dopo un probabile alunnato presso il padre scultore, tra il 1816 e il 1820 fu allievo di Vincenzo Camuccini all'Accademia di San Luca.[91] Nel 1824 si trasferì a Siena, «chiamato per disegnare l'opere delli antichi maestri», ed effettivamente collaborò con Leopoldo Cicognara eseguendo riproduzioni grafiche dagli affreschi di Pinturicchio nella Libreria del Duomo. Nel 1828 si spostò a Firenze, dove è documentato all'Accademia di Belle Arti fino al 1858, rimanendo comunque sempre in contatto con il mondo artistico senese.[92] La sua attività pittorica a Siena è nota grazie

[89] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 176r (seduta del 9 febbraio 1852)
[90] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 185r (seduta del 15 maggio 1852); ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 5, c. 55.
[91] Le poche informazioni sulla sua prima attività romana sono raccolte nella scheda a lui dedicata in GNISCI 1991, p. 711; per ulteriori notizie sulla sua vita fra Siena e Firenze si veda TORRESI 1996, pp. 61-62.
[92] Fra le carte di Francesco Nenci ho rintracciato una sorta di *curriculum* autografo presentato da Luigi Boschi nel 1845, ma relativo agli anni precedenti al suo trasferimento nel Granducato, che permette di arricchirne notevolmente le notizie biografiche: ASAP, Fondo Nenci, filza 2, c. 292 (la trascrizione integrale del documento è riportata qui in Appendice, **12**).

soprattutto alla documentazione conservata nel fondo dell'Istituto d'Arte, mentre non è quasi mai indicato come restauratore: gli interventi in cui risulta coinvolto sono pochi, ma comunque significativi per arricchire il quadro delle personalità attive nella conservazione delle opere d'arte in questa prima metà del secolo.[93]

Una delle prime opere su cui intervenne fu la *Deposizione dalla Croce* del Sodoma nella chiesa di San Francesco. Come ho già segnalato, nel 1824 l'opera era stata trasportata temporaneamente nei locali dell'Istituto d'arte per essere restaurata, ma in seguito all'intervento si sollevarono, nei confronti dell'allora direttore dell'Istituto d'Arte Giuseppe Colignon, numerose critiche da parte della società civile sulla qualità del lavoro. La presenza della firma di Luigi Boschi nella zona inferiore a sinistra della tavola non lascia adito a dubbi sul fatto che fosse stato proprio il pittore romano a eseguire il restauro.[94]

A metà degli anni Quaranta dell'Ottocento, probabilmente dopo che Boschi inviò il suo curriculum a Francesco Nenci nella speranza di attirare le sue attenzioni e garantirsi qualche lavoro a Siena, risale la commissione del restauro dell'affresco di Rutilio Manetti, posto nella lunetta sopra la porta d'ingresso della Chiesa di San Pietro a Ovile. La Deputazione aveva chiesto che Francesco Nenci facesse le opportune valutazioni in proposito e, nonostante il direttore non la ritenesse una delle migliori opere dell'artista, ne autorizzò il restauro affinché fosse «rimessa nel migliore aspetto», principalmente perché il pessimo stato conservativo in cui riversava creava un contrasto troppo forte con la facciata della chiesa da poco ripulita.[95] In quell'occasione Nenci suggerì il nome di Boschi, ritenendolo «abilissimo» per quel tipo di lavoro, non

[93] Per le opere realizzate a Siena e l'influenza che ebbe sugli artisti locali si veda SISI-SPALLETTI, pp. 188, 190, 202, 224, 237, 243, 254.

[94] Per la vicenda relativa al restauro della *Deposizione* di Sodoma cfr. *supra* pp. 35-36.

[95] Lettera (senza data) inviata da Francesco Nenci al Governatore di Siena per esporre il suo parere sulla lunetta sopra la porta di San Pietro a Ovile: «esaminata la dipintura posta sopra la porta della Chiesa Parrocchiale di S. Pietro Ovile, per quanto io non la reputi una delle cose bene studiate di Rutilio Manetti, ed anche dubiti se sia opera di quell'artista, pure essendo dipinto da Maestro, e decorando bene la sommità della detta porta, mi sembra meritare che sia rimessa nel migliore aspetto, tanto più che la spesa per il restauro è mitissima non oltrepassando la somma di zecchini dodici, e crederei abilissimo a ciò fare il Sig. Luigi Boschi che ha fatti altri lavori di tal genere», in ASAP, Fondo Nenci 3, c. 886.

prevedendo probabilmente che in seguito avrebbe dovuto difendere la sua scelta di fronte alla Comunità Civica, che avrebbe accusato il restauratore di non aver eseguito il lavoro «a regola d'arte».[96]

La vicenda più emblematica, per la quale vale la pena segnalare Luigi Boschi come restauratore attivo nel territorio senese nella prima metà dell'Ottocento, ha inizio nel 1832, quando Francesco Nenci ricevette una lettera da Giovacchino Moggi, rettore dello Spedale di Santa Fina a San Gimignano. Moggi chiedeva l'autorizzazione a trattenere in città Luigi Boschi, già impegnato in alcuni lavori che avevano suscitato la «pubblica soddisfazione e la benevolenza delle persone oneste»;[97] la richiesta era funzionale a commissionare a Boschi il restauro delle importanti pitture che decorano la cappella di Santa Fina, opera di Domenico Ghirlandaio e Sebastiano Mainardi, all'interno della Collegiata di San Gimignano.

Pochi mesi dopo, nel gennaio del 1833, venne stipulato il contratto fra il pittore romano, l'operaio della Collegiata, Giuseppe Mostardini e Giovacchino Moggi, in cui per punti erano tracciati gli interventi che Luigi Boschi si impegnava a eseguire, e che una volta terminati sarebbero stati sottoposti al giudizio del direttore dell'Istituto d'Arte Francesco Nenci. Il restauro prevedeva la pulitura e il ritocco pittorico di tutti gli affreschi, incluse le integrazioni in stile nelle zone lacunose della figurazione; inoltre, dovevano essere riprese le dorature e lucidati tutti i marmi dell'altare. Vale la pena trascrivere alcuni punti del contratto – quelli relativi alle pitture murali – per meglio comprendere le operazioni richieste a Boschi:

> «1°: Dovrà riprendere e restaurare la Volta di detta Cappella molto danneggiata, e ridurre in buono stato tutte quelle dipinture che si trovano nella volta suddetta.

[96] Minuta sprovvista di data e autografa di Nenci (dal testo si evince che il destinatario sarebbe stata la Magistratura Civica): «La esecuzione degli ordini con infinita gentilezza impostimi da V.S. Ill.ma relativamente all'affare Boschi con questa Comunità Civica, rispondo con quel candore di animo che in ciò si conviene, manifestando quello che per l'esercizio lungo dell'arte è a mia notizia e che è convalidato dalla consuetudine in quel rapporto e dalla necessità di così operare in altrimenti. […] Il Sig. Boschi coll'eseguire il suo lavoro a buon fresco non ha che adempiti i patti del contratto che vuole dal medesimo che tale lavoro sia fatto =a tutta regola d'arte= giacché fatto altrimenti sarebbe contro ogni buona regola compiuta fin qua», in ASAP, Fondo Nenci 1, c.n.n.

[97] Lettera inviata da San Gimignano per chiedere a Nenci l'autorizzazione per poter trattenere Luigi Boschi in città più a lungo, in ASAP, Fondo Nenci 3, c. 789 (qui trascritto in Appendice, **13**)

> 2°: Ritoccherà, e restaurerà quello dei quattro Evangelisti che sembra essere più rispettato dai guasti del tempo, e sulle tracce di Esso restaurerà gli altri tre Evangelisti che mal conci da inesperto pennello si reputarono nei decorsi tempi restaurati.[98]
> 3°: Restaurerà, e farà rivivere le non poche teste dei Serafini, che fanno Ghirlanda agli Evangelisti e che il tempo gli ha danneggiati non meno che l'imperizia dei precedenti restauratori.
> 4°: L'istessa nuova vita, e restauro dovranno averla i sei Vescovi che sono nelle lunette della Volta e i Santi che parimente in numero di sei sono nei tre angoli».[99]

In una foto storica che ritrae il dettaglio della volta con il tondo di San Luca, in cui sono ancora visibili le numerose ridipinture riconducibili a questo restauro ottocentesco, nel bordo inferiore della veste dell'evangelista, quasi a confondersi con il motivo decorativo della stoffa, si legge «LUIGI BOS[…] 1833» (figg. 16-17-18), il che non lascia adito ad alcun dubbio sull'autografia dell'intervento.[100]

A queste date, le richieste inserite nel contratto non stupiscono particolarmente; al contrario, grazie alle inequivocabili parole di un autorevole cronista di poco successivo, Luigi Pecori, è interessante scoprire che Boschi non si limitò a ritoccare la figurazione, ma rimosse dalla volta e dagli sfondi delle figure la tinta azzurra, credendo che fosse un'aggiunta posteriore e che la preparazione rossastra sottostante fosse in realtà il colore voluto dall'autore degli affreschi:

> «Ma in questi pregiabilissimi lavori è pure da deplorare la dannosa mania del restauro e la mano imperita che lo intraprendeva; la quale non paga di rifare quasi per intere le figure, ardiva togliere il bel fondo azzurro antico, e sostituirvi con quel gusto e con quella intelligenza che ognun vede, un fondo rosso alla vista sgradevolissimo. E questo sacrilegio nel 1832 si commetteva!».[101]

Che un'operazione del genere potesse essere considerata un affronto alle antiche pitture, è un dubbio che dovette almeno in parte investire lo stesso Boschi

---

[98] I restauri settecenteschi delle pitture murali nella Collegiata di San Gimignano, e nello specifico quelli della cappella di Santa Fina, sono sinteticamente descritti in MIGLIORINI 2008, pp. 59-64.
[99] Il contratto, conservato presso l'Archivio Storico della Biblioteca Comunale di San Gimignano, è integralmente pubblicato in MIGLIORINI 2008, p. 66.
[100] Nella stessa fotografia, l'indicazione dell'anno 1833 è visibile anche su un altro lembo di veste dello stesso santo. Queste iscrizioni sono state rimosse insieme alle altre ridipinture ottocentesche durante il restauro che ha interessato gli affreschi della cappella di Santa Fina nel 1976; per i restauri novecenteschi nella Collegiata di San Gimignano rinvio a MIGLIORINI 2008, pp. 157-226.
[101] PECORI 1853, p. 520.

(evidentemente poco sicuro di sé nell'interpretazione dei procedimenti pittorici antichi), che la descrisse in una lettera indirizzata a Francesco Nenci, chiedendo conferma di aver operato correttamente secondo le regole e le tecniche dell'arte di cui il direttore dell'Istituto, nel suo ruolo di conservatore, avrebbe dovuto essere garante. Ed è certo che il suo scopo era anche quello di scongiurare eventuali critiche:

> «Il momento che principiai a scoprire sotto quella tinta turchina ove erano attaccate delle stelle di carta, rinvenni una tinta tutta andante di brunino con un poco di terra gialla chiara abbruciata, almeno per farla simile questi furono i colori che mi ci vollero, chiamai il signor Podestà e tutti quelli che formavano parte in quest'affare, e convennero che quella era la vera tinta. Sentirei tanto volentieri da Lei, se campi di questa tinta rossa, Ella ne abbia veduti in altri luoghi, e da pittori contemporanei al Ghirlandaio. In questo rapporto Le sarei grato se potesse darmi qualche notizia per mia sicurezza, e discarico per la parte di quelli che purtroppo vorranno parlare».[102]

A distanza di pochi decenni, le preannunciate rimostranze «di quelli che purtroppo vorranno parlare» si sarebbero effettivamente levate, da parte di osservatori scrupolosi come Cavalcaselle, a cui non sfuggì una tale alterazione delle pitture; così come non sfuggì al critico d'arte Francis Wey, che senza mezzi termini denunciò che uno «scarabocchino agli ordini di una fabbriceria stupida ha surrogato all'oro e al lapislazzuli un abominevole fondo d'un rosso vinoso».[103]

Apparentemente, la responsabilità dell'incauta decisione sembra quindi imputabile ai membri delle istituzioni di San Gimignano, che autorizzarono la rimozione dell'azzurro; d'altra parte, in assenza di documentazione, non è dato conoscere la reazione di Francesco Nenci sulla decisione di rivelare la preparazione rossastra, credendo essa sola originale; è possibile però concedere al conservatore senese almeno il beneficio del dubbio, in quanto la lettera inviatagli da Boschi parla di un intervento ormai già realizzato e non di un'autorizzazione a procedere. Se ne può dedurre quindi

[102] Lettera inviata da Luigi Boschi a Francesco Nenci il 28 febbraio 1833, in ASAP, Fondo Nenci 2, c. 240. Il documento è indicato anche in AGNORELLI 2003, p. 358.

[103] «Quando visitammo la prima volta San Gimignano, fu da noi osservato che dai fondi era stata tolta la tinta azzurra, ed in luogo di essa ve n'era una rossastra sporca», in CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, ed. 1981 vol. VII, p. 222; WEY 1877, p. 103; entrambe le citazioni sono riportate in MIGLIORINI 2008, pp. 74-75.

che Nenci non fosse coinvolto in alcun ruolo di supervisore e Boschi plausibilmente lo contattò per chiedere il suo parere a titolo strettamente personale. Sempre a discolpa del direttore va inoltre menzionato il caso in cui, trovandosi a stilare una perizia sui quadri conservati nella chiesa di San Pietro a Ovile, Nenci riferì che in una tavola raffigurante la *Madonna con Bambino* la «dipintura è mancante di tutto il colore turchino del gran manto della Madonna quale sembra sia stato levato per trarne il vero», dimostrando di essere consapevole di questa pratica, che condannò definendola una «barbarie che hanno subita non pochi dipinti antichi sia in tavola che in affresco».[104]
Non è possibile quindi individuare in Francesco Nenci il diretto responsabile di un tale intervento, che però molto dimostra sull'incapacità dei restauratori di comprendere le caratteristiche materiali delle pitture antiche, proprio per una superficiale o comunque insufficiente conoscenza delle tecniche esecutive originali. In questo caso, non si può fare altro che ritenere più che opportune, con le dovute eccezioni, le parole di Cavalcaselle quando, quasi trent'anni dopo, evidenziò la necessità di creare nuove commissioni di restauro in sostituzione di quelle esistenti, da lui ritenute scarsamente efficaci, accusando anche le Accademie, «le quali mostrano di sapere poco di arte antica, o fingono di non sapere, o non si occupano».[105]
Nel 1876, quando Gaetano Bianchi si propose per il restauro della cappella di Santa Fina, nella sua relazione egli suggerì di restituire alla volta la tinta azzurra e di rimuovere tutte le ridipinture eseguite nel restauro precedente.[106] Lo stesso Cavalcaselle, in veste di ispettore generale per la pittura e la scultura presso il Ministero della Pubblica Istruzione di Roma, affermò che «il solo lavoro il quale si poteva fare era quello di dare di nuovo l'azzurro ai fondi della volta, la quale fu da un

[104] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, cc. 45(3)r. Il documento è autografo di Francesco Nenci e include la descrizione e la stima del valore di quattro opere conservate nella chiesa di San Pietro a Ovile che il parroco proponeva in vendita. L'opera a cui ci si riferisce è la *Madonna con Bambino* di Andrea di Bartolo, oggi conservata nel Museo Diocesano di Siena.
[105] Traggo la citazione da LEVI 1988, pp. 316, cui si rimanda anche per ulteriori considerazioni in merito (pp. 318-322).
[106] La segnalazione della perizia di Gaetano Bianchi si trova in CESANI 2009, pp. 181-182; ma si veda anche SANI 1998, p. 41.

ignorante restauratore dipinta di rosso».[107] D'altra parte, le intenzioni di Bianchi non coincidevano mai pienamente con l'approccio conservativo di Cavalcaselle, e difatti anche in questo caso l'ispettore modificò il progetto del restauratore, prescrivendo che fossero conservate le ridipinture di Luigi Boschi, in quanto esse risarcivano una lacuna e non coprivano brani di pittura originale: grazie a questa lungimirante cautela, esse sono tuttora visibili sugli affreschi della Cappella di Santa Fina, e costituiscono un'importante testimonianza storica della loro vita materiale.[108]

Pensando alle pitture murali è piuttosto comune trovarsi di fronte a fondi di colorazione bruno-rossiccia, corrispondenti alla preparazione resa visibile dalla caduta dell'azzurrite che, a causa della sua modalità di stesura necessariamente a secco, è più soggetta a distacco.[109] Non è altrettanto comune, però, trovare casi di restauro simili a quello di San Gimignano, in cui si affermò un'errata interpretazione del fondo preparatorio. Una situazione simile si presentò sulla *Crocifissione* di Beato Angelico nel capitolo del convento di San Marco a Firenze dove, durante il restauro del 1967 condotto da Dino Dini, fu individuata una pesante stesura di ematite su tutta la zona del cielo, frutto di un eclatante ridipintura precedente. In merito a questa pittura nel 1853 Vincenzo Marchese, in quegli anni rettore del convento, scriveva di come «tolto il fondo primitivo, azzurro che egli fosse o di una languida tinta a chiaroscuro, ignorasi il come e il quando ebbevi sostituito un laidissimo rosso», esprimendo una critica analoga a quelle mosse negli stessi anni da Luigi Pecori al restauro eseguito a San Gimignano da Luigi Boschi.[110] Del resto, l'eccezionalità del caso della *Crocifissione* nel

[107] Uno stralcio della relazione di Cavalcaselle è pubblicato in MIGLIORINI 2008, p. 75, ripreso a sua volta dalla tesi di laurea di Marina Cesani, *Restauro e tutela a San Gimignano 1875-1915,* (una copia è consultabile nella Biblioteca Comunale di San Gimignano).

[108] Per i restauri ottocenteschi della Cappella di Santa Fina successivi a quello di Luigi Boschi del 1833 rinvio a MIGLIORINI 2008, pp. 74-156.

[109] Sulle antiche tecniche per la stesura in affresco dell'azzurrite si veda RINALDI 1998, p. 43.

[110] MARCHESE 1853, p. 34; anche Crowe e Cavalcaselle imputano il fondo rosso della *Crocifissione* a una ridipintura (CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866 ed. it. 1981, vol. II, p. 378); in DINI 1996, p. 43-46, oltre al restauro del 1967 si segnalano anche gli interventi precedenti. La rimozione della ridipintura che copriva lo sfondo della *Crocifissione* ha reso visibile l'azzurrite residua, molto frammentaria, e lo strato preparatorio originale, rosso nella parte alta e dipinto con bianco di San Giovanni nella parte bassa, in modo da creare l'effetto di un azzurro che sfumava in tonalità più chiare (cfr. DINI-SCUDIERI 1990, pp. 274-276).

capitolo di San Marco, al quale ora, per infelice sorte, si possono affiancare gli affreschi di Ghirlandaio e Mainardi nel Duomo di San Gimignano, fu evidenziata anche nell'imprescindibile mostra *Firenze restaura* del 1972, come esempio di opera che subì importanti modifiche a causa di non troppo ortodossi interventi dell'uomo.[111]

II.2.4 Francesco Brogi

Di tutt'altro tipo fu invece il percorso di Francesco Brogi, che sebbene si fosse distinto all'Istituto d'Arte vincendo diversi premi nei concorsi annuali, non si dedicò mai pienamente alla carriera di pittore. Nacque nel 1816 a Siena, dove attese alla tipica formazione accademica di inizio Ottocento. Nel 1840 ricoprì temporaneamente il ruolo di «aiuto custode» dell'Istituto, supplendo alla prolungata assenza del custode Carlo Pini, che dopo tre anni rinunciò definitivamente a quella carica per svolgere a Firenze l'impiego di «secondo ispettore consegnatario nella Regia Galleria delle Statue».[112] Rimasto vacante il posto di custode a Siena, Francesco Brogi concorse per quell'incarico, che gli venne assegnato nel 1843 e che ricoprì ininterrottamente fino al 1893.[113] Secondo il regolamento dell'Istituto stilato nel 1834 dal direttore Nenci e dal soprintendente Del Taja, il custode si limitava a garantire l'ordine e il decoro dell'Istituto, occupandosi anche del coordinamento degli studenti;[114] il nuovo riordinamento accademico del 1851 avrebbe poi sostituito la figura del custode con la nuova denominazione di Ispettore, il quale, oltre a mantenere le precedenti funzioni

111 BALDINI-DAL POGGETTO 1972, p. 31; GIANNINI 1992, p. 27.
112 ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 41.
113 La Cancelleria della Comunità Civica comunicò al Soprintendente dell'Istituto d'Arte l'assunzione di Francesco Brogi come Custode (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 4, c. 2).
114 Si veda in proposito il *Regolamento interno pell'Istituto delle Belle Arti di Siena*, copia a stampa del giugno 1834, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 2, c. 42; nella stessa filza è conservata anche una copia degli *Statuti e metodi d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze* (Firenze, 1813), il che induce a ipotizzare che essi possano essere stati utilizzati come modello di riferimento per il Regolamento senese.

di normale amministrazione, da allora in poi – come prescritto dal nuovo Regolamento – divenne anche il responsabile di tutti gli oggetti d'arte conservati nella Galleria.[115]

Il lavoro di Brogi, però, non rimase circoscritto ai locali dell'Istituto, perché egli collaborò spesso con la Deputazione Conservatrice, che con una certa regolarità gli assegnava perizie riguardanti lo stato di conservazione delle opere, ma lo incaricava anche di intervenire sulle stesse, tanto che il suo ruolo di ispettore presto si sovrappose a quello di restauratore.[116]

Scorrendo tutto il materiale raccolto sulla sua attività, emerge immediatamente un profilo atipico rispetto alle altre personalità impegnate negli stessi nel campo del restauro: Brogi, infatti, non corrisponde alla figura dell'artista che restaurava intervenendo pittoricamente sulle opere; al contrario, i suoi restauri si configuravano soprattutto come interventi di natura prevalentemente tecnica, o "meccanica", per utilizzare un termine con il quale si indicava l'aspetto del restauro ritenuto all'epoca meno nobile. A Brogi erano affidati i lavori di pulitura, di consolidamento degli intonaci pericolanti sulle pitture murali e soprattutto di rimozione degli scialbi; in quest'ultima pratica, in particolare, pare che egli si dimostrasse notevolmente abile a non danneggiare le superfici pittoriche, tanto da conquistare a Siena un ruolo pressoché esclusivo nel riportare alla luce importanti cicli pittorici.

Uno dei suoi primi interventi risale al 1846, quando gli venne commissionato il consolidamento dell'intonaco delle pitture di Spinello Aretino nella Sala di Balia in Palazzo Pubblico, che gli valse da subito il titolo di «Artista Restauratore».[117] In quell'anno il direttore dell'Istituto d'arte era ancora Francesco Nenci che, nonostante

---

[115] *Regolamento dell'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti*, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 5, c. 83.

[116] AGNORELLI 2007, p. 44.

[117] ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 121r, (seduta del 22 febbraio 1847)**:** «fu esaminata dalla nobile Deputazione una domanda con cui l'Artista Restauratore Brogi, dietro commissione ricevuta al seguito di Loro deliberazione del sei giugno 1846, avendo eseguito dei Restauri alla Sala di Balia in questo Pubblico Palazzo, e precisamente agli scialbi pericolanti ornati dalle dipinture di Spinello Aretino, chiede essere adeguatamente ricompensato»; cfr. anche ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 4, c. 89.

prediligesse altri restauratori, era evidentemente consapevole dell'abilità di Brogi nel restituire stabilità ai supporti pericolanti.

A distanza di pochi anni, nel 1851, Brogi era ormai considerato dai conservatori senesi l'unico in tutta la provincia in grado di «risarcire» gli affreschi di Cennino Cennini nella chiesa di San Lucchese a Poggibonsi; in questo caso, anche sulla scorta di quanto emerge dai documenti e dai successivi restauri, è bene però chiarire che il termine «risarcire» è da intendersi come intervento conservativo realizzato attraverso il consolidamento degli intonaci, e non come integrazione pittorica delle lacune.[118]

Per lo stesso motivo, e per la sua ormai nota specializzazione nel trattamento dei dipinti murali, nel 1852 Brogi venne preferito a Domenico Monti per la «ripulitura e occorrente fermatura di scialbo» di alcuni degli splendidi affreschi che decorano la sala del Pellegrinaio nel Santa Maria della Scala.[119] Nella seduta del 9 febbraio di quell'anno la Deputazione prese atto che una precedente pulitura eseguita su altre pitture dello stesso locale non aveva ottenuto l'effetto sperato e per evitare che si ripetesse tale situazione si proponeva quindi Brogi, «come quello che a senso loro faceva sperare piena garanzia per la desiderata esecuzione, attesa la di Lui sperimentata diligenza, precisione e zelo».[120]

Questo momento segnò una cesura importante nel mondo della conservazione senese. Morto ormai Francesco Nenci, anche i restauratori con cui aveva collaborato furono sostituiti da altri più abili nell'interpretare le richieste del nuovo direttore Luigi Mussini, a dimostrazione di come i restauri fossero sempre stati e siano tuttora legati alle scelte delle personalità che ne avevano in carico l'organizzazione. In questo caso specifico, Brogi veniva apprezzato per la cautela con cui riusciva a «recuperare le superfici antiche senza strafare, limitandosi scrupolosamente al risarcimento delle più gravi e vistose lesioni».[121]

---

[118] AGNORELLI 2007, pp. 46, 54 (nota 41), in cui si tracciano le tappe del restauro ed è riportata la bibliografia di riferimento; ma si veda anche SISI-SPALLETTI 1994, p. 306 (nota 8).

[119] ASSi, *Libro delle Deliberazioni*, c. 175r (seduta del 9 febbraio 1852); cfr. anche ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 5, c. 55. Solo quest'ultimo documento è segnalato in AGNORELLI 2007, p. 45.

[120] ASSi, *Libro delle Deliberazioni*, c. 185r (seduta del 15 maggio 1852).

[121] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 10, c. 120; cfr. AGNORELLI 2007, p. 47.

Sempre nel 1852 la caduta accidentale di frammenti di intonaco sulle pareti dell'aula capitolare nel convento di San Francesco rivelò la presenza di pitture sottostanti, riconosciute subito di «Buona Scuola», attribuite ai fratelli Lorenzetti e quindi meritevoli di essere interamente scoperte e conservate. La Deputazione incaricò Luigi Mussini, affiancato dall'ingegnere Baldassarre Marchi, di soprintendere ai lavori. L'impossibilità di finanziare l'intervento ritardò considerevolmente le operazioni di descialbo, effettuate due anni dopo, nel 1854, grazie alle donazioni di alcuni cittadini facoltosi, «amatori interessati alla conservazione dei monumenti meritevoli»; non si può fare a meno di notare come quella qualificazione di «meritevoli» già presupponesse una ormai consolidata gerarchizzazione delle opere d'arte in vista della decisione di procedere o meno a interventi di restauro.[122] Francesco Brogi si occupò di rimuovere lo scialbo dalle pitture ma questa operazione, come spesso accadeva, causò la perdita delle numerose e delicate finiture cromatiche dipinte a secco, mentre risultò perfettamente eseguita sulle stesure a fresco. L'analisi della superficie pittorica, eseguita durante un recente restauro, ha confermato l'utilizzo di spatole metalliche che, sebbene sconsigliate da Ulisse Forni come strumenti utilizzati da restauratori «poco esperti», non provocarono danni considerevoli alle pitture, probabilmente anche grazie a un consistente deposito di polvere che aveva impedito alla calce di aderire tenacemente alla superfice pittorica.[123] L'operazione venne eseguita da Brogi in un lasso di tempo molto breve, a conferma della grande esperienza e conseguente abilità ormai acquisita dal restauratore. Di fronte a ogni singola situazione, infatti, Brogi si mostrava pienamente in grado di optare per i metodi e gli strumenti più opportuni, come dimostrano le differenti valutazioni presentate in occasione dei saggi eseguiti per rimuovere l'intonaco che copriva le

[122] L'indicazione che Brogi venne incaricato di togliere lo scialbo dalle pitture si ritrova in MILANESI 1855; ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 201v-202r (seduta del 4 febbraio 1854); le vicende ottocentesche connesse con la scoperta di queste pitture sono da me brevemente tracciate in SIENA 2017, p. 132.

[123] FORNI 1866, ed. 2004, pp. 48-49. È da segnalare che in alcuni punti della *Crocifissione* di Pietro Lorenzetti sono visibili piccole fenditure che sono i segni caratteristici conseguenti all'utilizzo di uno scalpello, necessario nel caso in cui il bianco di calce abbia una forte presa sulla superficie pittorica. Sulle diverse metodologie di descialbo con mezzi meccanici rinvio a FELICI 2008, pp. 167-168.

pitture in un locale all'interno del Santa Maria della Scala: nel 1841, infatti, Francesco Nenci aveva ritenuto «meritevoli di essere ritornati alla luce» degli affreschi, alcuni frammenti dei quali erano stati da poco scoperti sulle pareti di un'infermeria, indicando Francesco Brogi come l'operatore a cui commissionare l'intervento.[124] Ho potuto ricostruire questa vicenda grazie a un documento rintracciato nel fondo dell'Istituto d'Arte, probabilmente non considerato dagli studi perché effettivamente Brogi non concluse il lavoro; nonostante ciò si tratta comunque di un caso interessante, sia perché mostra un particolare approccio metodologico al descialbo, sia perché evidenzia la costante possibilità che gli intonaci bianchi, in cui spesso ci si imbatte ancor oggi, nascondano e proteggano eventuali resti di cicli pittorici.

Nella relazione che il direttore dell'Istituto d'arte inviò al governo senese il 29 novembre 1843 per esporre i risultati ottenuti da Francesco Brogi in quel contesto, si legge come, nonostante il restauratore avesse «provati i dissolventi d'uso in tali casi», non fosse però riuscito a ottenere un risultato soddisfacente: il bianco di calce, sovrapposto in più strati, risultava molto aderente alle pitture e resistente a tutte le sostanze normalmente utilizzate in casi analoghi.[125] L'osservazione del dipinto a luce radente non ha rivelato tracce che indichino l'utilizzo di utensili metallici; al contrario, la superficie pittorica si trova in uno stato tale da poter confermare che i «dissolventi» di cui parla Nenci nella sua relazione, riferendosi all'intervento di Brogi, dovessero essere degli acidi che, come precisava Giovanni Secco Suardo nel suo manuale, rientravano nei materiali in uso in una delle possibili procedure per un'operazione di descialbo, pur evidenziando però il rischio che un acido è sì in grado di sciogliere il bianco di calce, ma svolge la medesima azione anche sugli strati preparatori sottostanti alla pittura.[126]

Nel 1843 il ciclo pittorico che Brogi tentava di riscoprire in quel locale del Santa Maria della Scala risultava molto frammentario, sia per il cattivo stato di conservazione, sia

[124] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 60r (seduta del 20 novembre 1841).
[125] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 4, c. 25. La trascrizione integrale del documento è riportata qui in Appendice, **14**.
[126] SECCO SUARDO 1866, ed. cons. 1983, p. 486; FELICI 2008, pp. 165-166.

per i diversi interventi di riadattamento architettonico che si erano succeduti nel corso del tempo («il qual guasto è stato aumentato da porte ingrandite e da finestre richiuse»); del resto, tali sono anche le motivazioni, di natura essenzialmente pratica, per cui in passato alcune pitture murali sono state coperte, ma in questo caso, proprio per il fatto di essere all'interno di una struttura ospedaliera, a esse si aggiungono alcuni motivi connessi con la necessità di mantenere un'adeguata situazione igienico-sanitaria.[127]

Si decise quindi di non procedere oltre con l'operazione, per non correre il rischio di uno «scrostamento combinato», conservando l'unico brano di figurazione intatto, descritto nella relazione di Nenci, con precise indicazioni sulle sue dimensioni e collocazione, grazie alle quali è possibile identificarlo con il frammento monocromo tuttora visibile sulla parete destra di quella che ora è chiamata Sala Pio II, usata come infermeria fino al 1975. Si tratta di un episodio della vita del Beato Sorore, sicuramente parte di un contesto più ampio, come si nota dal taglio delle figure laterali, ed è tuttora attribuito a Domenico di Bartolo (fig. 19).[128] La dichiarata impossibilità tecnica di completare il descialbo lascia sperare che sotto l'intonaco della sala siano ancora conservati, «sparsi qua e là per le pareti», frammenti del ciclo pittorico che secondo il giudizio di Nenci avrebbero fatto « bellissima veduta».

Nonostante l'attività di Brogi si fosse concentrata soprattutto sulle pitture murali, sono comunque da segnalare i pochi casi in cui intervenne su altri tipi di supporto. Nel 1851 eseguì il restauro di una tela della Galleria dell'Istituto d'Arte, ma proveniente dalla Chiesa di San Giovanni a Collanza poco fuori Siena, raffigurante *La decollazione di San Giovanni Battista*. Lavorò a più riprese anche in Duomo, dove nel 1857 intervenne sul *Gesù fra i Santi Giacomo e Filippo* (1688) di Francesco Trevisani e nel 1859 sul *San Ansano che battezza il popolo senese* (1596) di Francesco Vanni.[129] Dai documenti non è dato

[127] Le motivazioni che hanno portato all'occultamento di gran parte del nostro patrimonio pittorico murale possono essere state di natura pratica oppure, in altri casi, connesse con aspetti ideologici e culturali; per il contesto fiorentino, esse sono esaustivamente indagate e corredate di casi studio in FELICI-LANFRANCHI 2008, pp. 27-54.

[128] GALLAVOTTI CAVALLERO 1985, p. 188, in cui vengono anche presentate altre attribuzioni proposte dalla critica nel corso del tempo.

[129] AGNORELLI 2007, pp. 45-46.

comprendere esattamente che tipo di operazioni abbia eseguito, ma dalla ricostruzione della sua attività è plausibile dedurre che avesse limitato il suo intervento alla sola pulitura, coerentemente con l'idea di non poter riconoscere in lui il classico profilo di pittore-restauratore.

Francesco Brogi è noto agli studi soprattutto perché il suo ruolo di Ispettore dell'Istituto d'Arte gli valse nel 1862 l'incarico di accertare la consistenza del patrimonio artistico presente in città e nella provincia, redigendo «L'inventario degli Oggetti d'Arte che sono nella città di Siena e nel suo Compartimento».[130] In pieno fermento post-unitario, la neonata nazione intendeva censire il patrimonio sparso sul territorio, in modo da programmarne la migliore conservazione e incrementarne il controllo. Dopo tre anni di ricognizioni, Brogi portò diligentemente a termine il lavoro, secondo il *Regolamento* stabilito per le province toscane per uniformarne gli inventari.[131] Mentre la parte relativa alle opere presenti in città (*intra moenia*) non fu mai pubblicata, l'*Inventario generale degli oggetti di Belle Arti della Provincia di Siena* fu sì stampato, ma soltanto nel 1897, nonostante risultasse terminato già nel 1865.[132] Nell'introduzione a questo volume lo storico e archivista senese Alessandro Lisini ripercorse le vicende connesse alla genesi di quest'importante lavoro di catalogazione, sottolineandone con lucidità il valore per le generazione future e per quel «pubblico che si mostra con ragione il più vigile e fidato custode dei proprio monumenti».[133]

La decisione di concentrarsi sulla prima fase dell'attività di Francesco Brogi è dovuta a ragioni di coerenza cronologica con la ricerca condotta da chi scrive: l'intento, infatti, è stato quello di indagare il restauro a Siena fintanto che esso rimase di competenza

---

[130] ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 38, c. 149rv: «mi partecipa che la Deputazione Conservatrice dei Monumenti d'Arte nella seduta del 4 febbraio mi eleggeva alla compilazione di un inventario degli Oggetti d'Arte che sono nella città di Siena e nel suo Compartimento».

[131] *Istruzioni date agli Ispettori Compartimentali di Firenze, di Pisa e di Lucca, circa il modo di compilare gl'inventari degli Oggetti di Belle Arti*, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 38, c.n.n. La trascrizione integrale del documento è inserita qui in Appendice, **15**.

[132] BROGI 1897; il manoscritto dell'*Inventario dei beni della città di Siena*, rimasto inedito, è conservato presso l'Amministrazione provinciale di Siena, mentre la copia dattiloscritta in tre volumi è consultabile nella Biblioteca della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo.

[133] BROGI 1897, pp. III-VII.

della Deputazione Conservatrice, quindi fino ai primi anni sessanta dell'Ottocento, quando la Deputazione si trasformò in Commissione Consultiva Conservatrice, adottando un nuovo regolamento comune a tutti gli altri organi toscani. Le competenze di Brogi, però, rimasero al servizio degli organi di tutela senesi anche per tutta la seconda metà del secolo, con numerosi e importanti restauri, soprattutto di pitture murali, in stretta collaborazione con Mussini fino al suo «collocamento a riposo» nel 1893, dopo cinquant'anni di impiego come Ispettore dell'Istituto d'Arte. [134]

II.3 Francesco Nenci: un profilo critico come conservatore e conoscitore

Nel 1829, all'atto di nascita della Deputazione, il maestro di pittura a cui corrispondeva anche il ruolo di direttore dell'Istituto d'Arte era Francesco Nenci, pittore di origini aretine formatosi tra Firenze e Roma, che nel 1827 aveva sostituito il tanto contestato Giuseppe Colignon nella direzione dell'accademia senese. Era spettato al Magistrato civico deliberare sulle suppliche avanzate per il posto vacante di professore di pittura all'Istituto di Belle Arti, per il quale si era candidato, oltre a Nenci, anche il senese Francesco Mazzuoli;[135] il 25 ottobre 1827 venne ratificata l'elezione del pittore di Anghiari, che decise di accettare l'incarico interpretandolo come un atto dovuto tacitamente imposto dalle autorità fiorentine, che intendevano mantenere il controllo didattico, e soprattutto istituzionale, sugli indirizzi artistici della scuola senese.[136] In quanto direttore dell'Istituto d'Arte, Francesco Nenci sarebbe diventato anche uno dei membri della Deputazione, l'unico con specifiche competenze artistiche, e rimase in carica fino al momento della sua morte (1850).

---

[134] L'attività di Francesco Brogi come restauratore nella seconda metà dell'Ottocento è descritta in AGNORELLI 2007, pp. 44-49.

[135] Sulla vicenda relativa alla nomina del nuovo Maestro di pittura dell'Istituto d'arte di Siena si veda SISI, SPALLETTI 1994, p. 204

[136] Nello stesso modo è da interpretare la nomina, da parte del governo granducale, del fiorentino Giovanni Gagliardi come restauratore al servizio della Deputazione conservatrice senese (*supra* pp. 57-58).

Formatosi nell'Accademia d'arte di Firenze, Nenci aderì in modo spontaneo e intelligente all'ideale neoclassico di cui il suo insegnante, Pietro Benvenuti, era uno dei rappresentanti più autorevoli e rigorosi; l'allievo era considerato molto abile nel disegno, ma non altrettanto valido nella pratica del colorire, anche se proprio per questa sua peculiare capacità grafica attirò le attenzioni di Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia sin dal 1808 e con il quale, a partire dal 1810, Nenci partecipò alla genesi della *Storia della scultura*, come disegnatore di molte tavole dedicate al gotico e al rinascimento fiorentino, ma anche come valido aiuto nel lavoro di studio e di ricerca.[137] Questo importante lavoro di collaborazione si trasformò ben presto in un rapporto di amicizia basato su una profonda stima reciproca e documentato da un'intensa corrispondenza che i due intrattennero fino alla morte dello storico veneziano, nel 1834.[138] Fu lo stesso Cicognara, nel 1811, a consigliare a Francesco Nenci l'invio della documentazione necessaria per diventare professore nell'Accademia di cui era presidente, ma il pittore rifiutò a favore di un periodo di studio a Roma dove, a partire dallo stesso anno, avrebbe frequentato un quadriennio di perfezionamento.[139] Egli fu comunque appoggiato nella sua scelta dall'amico veneziano, che in una lettera gli confermava la sua profonda stima: «mi compiaccio vivamente che ella abbia ottenuto di andare fra gli alunni di Roma: ma ella vi arriverà a tal grado d'istruzione che saprà gareggiare fra i maestri: io glielo prometto».[140] Grazie alle importanti conoscenze di Cicognara, Nenci riuscì ad inserirsi perfettamente nell'ambiente culturale della Roma di primo Ottocento: entrò a far parte della cerchia di amicizie di Antonio Canova e Vittorio Alfieri, ottenne un buon riscontro accademico, ma soprattutto ottimi riscontri da parte della committenza.

[137] La prima edizione della *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone. Per servire di continuazione all'opera del Winckelmann e di d'Agincourt* venne pubblicata a Venezia nel 1813-1818; l'opera di Leopoldo Cicognara verrà ristampata pochi anni dopo, nel 1823-1824, con una leggera modifica al titolo: *secolo di Napoleone* verrà sostituito con *secolo di Canova* (CICOGNARA 1823-1824).
[138] Le lettere tra Francesco Nenci e Leopoldo Cicognara sono state rintracciate e pubblicate da Francesco Abbate (ABBATE 1964).
[139] AGNOLUCCI 1987, p. 11.
[140] ABBATE, 1964, p. 64.

Nel 1816 ritornò in Toscana, dove riuscì a inserirsi nel circuito delle grandi commissioni sponsorizzate dal Granduca Ferdinando III e da altri importanti mecenati, e proprio a quegli anni risale forse la sua opera più nota: la tempera con l'*Assunzione della Vergine* per la volta del soffitto della Cappella della Santissima Annunziata, nella villa medicea di Poggio Imperiale a Firenze.[141]

Nel 1824 la morte del Granduca, la cui influenza aveva evidentemente condizionato anche gli altri committenti fiorentini, determinò per Francesco Nenci la fine di quel glorioso momento, e proprio in conseguenza della nuova situazione che si era venuta a creare nel 1827 decise di accettare la carica di Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena, insieme a quella di Maestro di Pittura:

> «Io sento parlare generalmente di questo tratto di bontà dell'ottimo Granduca a mio favore, ma niuna notizia legale ho per anche avuta. Sarò contentissimo se, come tutti assicurano, ciò sarà vero, e verrò volentieri nella mia nuova patria ove tutto porrò in opera per guadagnarmi la bontà dei miei superiori, l'amicizia degli eguali, la benevolenza dei sottoposti, senza mai derogare una linea dai miei doveri che saranno il primo e l'ultimo oggetto d'ogni mio operare. Gli elogi grandi ed universali che sento ripetermi da tutte le bocche dell'ottimo signor Presidente di quello Stabilimento di Belle Arti mi fanno estrema consolazione, e di già sono ad esso attaccatissimo senza avere l'onore di conoscerlo».[142]

Nonostante l'apparente soddisfazione per il nuovo incarico, Francesco Nenci, molto deluso per le mancate committenze fiorentine che avevano rallentato la sua attività pittorica, accolse quasi come risarcimento quella carica, ritenendola poco gratificante per la posizione periferica della città e per l'impegno che avrebbe comportato, con la conseguenza di trattenerlo a lungo lontano dalla capitale del Granducato. Scrisse infatti a un amico che «le mie disposizioni non mi facevano lasciar volentieri Firenze e mai avrei immaginato di dover lasciare un paese ove ho passato trent'anni, ove ho amici di quella specie che io amo».[143]

---

[141] Sull'attività artistica di Francesco Nenci a Firenze si veda MELLINI 1983, pp. 103-107; cfr. AGNOLUCCI 1987, pp. 12-15.

[142] Lettera da Francesco Nenci ai rappresentanti dell'Istituto d'Arte il 25 ottobre 1827, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 71.

[143] La lettera, non datata, è sprovvista del nome del destinatario (ASAP, Fondo Nenci 3, 933, n°5.; segnalata anche in SISI, SPALLETTI 1994, p. 204).

L'arrivo di Nenci fu però accolto a Siena con grande entusiasmo, anche perché sarebbe andato a sostituire il precedente direttore Giuseppe Colignon, che per tutto il periodo del suo mandato era stato in grado di attirare su di sé le feroci critiche di buona parte dell'opinione pubblica, che gli rimproverava un totale disinteresse nel migliorare l'insegnamento accademico e una pessima pianificazione ed esecuzione dei restauri cittadini. Il regolamento della scuola, stilato al momento della sua istituzione nel 1816, prevedeva infatti che al direttore spettasse il compito di insegnare agli studenti che volevano dedicarsi all'"Arte della Pittura", assistendoli nelle classi di nudo, di anatomia e di colorito, ma sarebbe stato anche il «depositario e conservatore di tutte le opere, e monumenti di Belle Arti, che si conserveranno nella Sala e Stanze della Scuola».[144]

L'impostazione metodologica d'insegnamento del nuovo maestro Nenci non ammetteva troppe defezioni dall'ortodossia classicista, che costituiva pur sempre la linea didattica portante, basata sull'imitazione del Bello naturale contro qualsiasi adesione agli eccessi barocchi. Nonostante in quegli anni a Siena si stesse lentamente abbandonando l'accezione più rigorosa della corrente neoclassica, in favore di una progressiva affermazione dell'arte purista, soprattutto per quanto riguardava il recupero dello stile dei primitivi, bisognerà aspettare il 1850 per assistere a una radicale trasformazione delle scelte estetiche dell'Istituto d'Arte, dove l'arrivo del nuovo direttore Luigi Mussini favorirà l'adesione ai principi dello stile romantico, incidendo nella produzione artistica senese per più di mezzo secolo.[145] Proprio al fine di farsi custode della cultura neoclassica, il metodo d'insegnamento di Francesco Nenci si basava sull'importanza di copiare le opere dei maestri del Cinquecento, con un'attenzione particolare per la ripresa dal vero dei particolari anatomici, e in questa direzione è da interpretare l'impegno di Nenci nell'accrescere la collezione della

144 *Istruzioni, e Regolamenti per la Scuola Sanese di Pittura, Disegno, Architettura, e Ornato*, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 14.
145 SISI, SPALLETTI 1994, p. 240. Per i contenuti estetici e artistici propugnati dall'Istituto d'Arte fino al 1850 e in seguito ai cambiamenti introdotti da Luigi Mussini si veda COCCOLI 1984, pp. 29-30.

Galleria, impegno che ebbe come massimo risultato l'acquisizione della cospicua collezione Spannocchi.[146]

Non è difficile immaginare che l'impostazione culturale di Nenci, come membro della Deputazione, influì in maniera sostanziale sui restauri realizzati durante tutto il periodo del suo mandato, con interventi che si concentrarono, come si vedrà nei singoli casi trattati più avanti, soprattutto sulla conservazione di opere d'arte cinquecentesche, con un'attenzione particolare alla produzione artistica di Sodoma, considerato il massimo esponente dell'arte senese di quel periodo. A tal proposto, basti pensare al bando emesso da Ferdinando I nel 1603, pietra miliare nella storia della tutela, con cui il Granduca impediva che fossero esportate dal territorio le opere di alcuni artisti; lo stesso principio venne esteso anche allo stato senese che, sempre secondo il rescritto Granducale, non poteva permettere l'alienazione di opere di Raffaello, di Beccafumi e soprattutto di Sodoma.[147] Nonostante si tratti di una disposizione di ben due secoli precedente, per tutta la prima metà del XIX secolo le opere di Giovanni Antonio Bazzi continuarono ad essere quelle in assoluto più restaurate e su cui si riversarono le maggiori attenzioni della Deputazione.

In un contesto di storia del restauro è corretto segnalare che fra gli allievi di Francesco Nenci all'Istituto senese vi fu anche Ulisse Forni, il futuro secondo restauratore delle Gallerie degli Uffizi, che fra il 1827 e il 1835 attese agli insegnamenti del pittore aretino, per sua stessa dichiarazione rivelatisi fondamentali per la sua carriera di pittore e la sua attività come restauratore.[148]

Il rapporto con Ulisse Forni e soprattutto quello con Leopoldo Cicognara – il cui saggio del 1825, di accesa critica contro lo strappo delle pitture murali, ancora oggi costituisce un documento fondamentale per la storia del restauro[149] – sono probabilmente i due

[146] La collezione Spannocchi fu donata alla Galleria dell'Istituto d'Arte fra il 1834 e il 1835. Per le vicende relative alla storia della raccolta e alla sua acquisizione da parte della comunità senese si veda BORGHINI 1978, pp. 387-391.

[147] Il testo dell'editto granducale (28 ottobre 1602) con cui si proibiva l'alienazione da Siena di opere di Beccafumi, Sodoma e Raffaello è trascritto in EMILIANI 1978, p. 34.

[148] La lettera in cui Ulisse Forni manifesta a Francesco Nenci la sua profonda gratitudine per gli insegnamenti ricevuti a Siena è pubblicata in PRATESI 1987, p. 54.

[149] CICOGNARA 1825

aspetti più interessanti per tentare di delineare il suo approccio nella conservazione delle opere d'arte. Probabilmente furono proprio anche le relazioni che Nenci instaurò con queste due personalità a determinare a Siena la totale assenza di interventi eseguiti con la tecnica dello strappo, e comunque un atteggiamento di generale cautela nell'estrazione delle pitture murali, per la quale si prediligeva lo stacco a massello.

Se già molto è noto della sua attività pittorica, le cui tappe sono state tracciate in diversi studi, e la cui conoscenza è ulteriormente arricchita dai numerosi disegni donati dagli eredi della famiglia Nenci all'Accademia Petrarca di Arezzo, assai meno conosciuto è il suo operato come conservatore, che a Siena lo portò a ricoprire un ruolo fondamentale per oltre vent'anni, promuovendo numerosi restauri in città e nella provincia.[150] Risulta quindi interessante tentare di ricostruire questo aspetto della sua carriera attraverso lo studio degli interventi realizzati in quegli anni dalla Deputazione, che doveva necessariamente affidarsi alle istanze conservative suggerite da Francesco Nenci, come unico depositario di cognizioni tecniche. Inoltre a Siena, ma anche fuori dai confini cittadini, egli acquisterà una fama sempre maggiore come conoscitore, grazie a competenze che spaziavano dai maestri del Cinquecento al versante classicista del Seicento italiano, contemperando quindi l'attività didattica con quella di pittore, esperto e conservatore di Belle Arti.

La maggior parte della documentazione relativa all'attività pubblica senese di Francesco Nenci è custodita tra il fondo archivistico della Deputazione Conservatrice e le carte dell'Istituto d'Arte. È stato però di cruciale importanza sviluppare la ricerca anche all'interno del ricchissimo materiale conservato nel fondo Nenci presso l'Accademia Petrarca di Arezzo, composto da più di mille lettere tra spedite e ricevute, che hanno permesso sia di chiarire meglio alcune vicende già note, sia di accedere alla sua corrispondenza privata, che più di ogni altra fonte documentaria ha confermato un già prevedibile rapporto con il collezionismo privato, al servizio del quale il

[150] Per una completa biografia di Francesco Nenci e sulla sua attività artistica si veda il catalogo della mostra a lui dedicata (AREZZO, ANGHIARI 1987)

direttore metteva spesso a disposizione le sue ormai conclamate competenze di conoscitore.

A titolo di esempio, si può ricordare che nel 1844 il conte Augusto De Gori Pannilini gli inviò una lettera chiedendo «cortesemente» di «dedicare alcuni momenti a favore degli oggetti artistici» di sua proprietà;[151] anche Clarice da Montauto, vedova del colto Accademico della Crusca Lorenzo Mancini, gli scrisse che avrebbe avuto «gran desiderio» di fargli «osservare tre quadri nella Villa dei Palazzetti».[152] L'episodio però più curioso, quasi una finestra sull'atelier di un artista impegnato nel mercanteggiare arte, si rivela quando il modesto pittore livornese Enrico Toci, in procinto di vendere un quadro a un compratore inglese, pregò Francesco Nenci di confermare la sua precedente attribuzione a Domenichino, poiché all'acquirente era nota la sua «somma abilità nel conoscere gli autori» e non si sarebbe fidato di nessun altro esperto d'arte, tanto meno del direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze Pietro Benvenuti, che «per giudicare gli autori non valutava un fico».[153]

Come membro della Deputazione venne spesso interpellato dalle istituzioni pubbliche senesi per redigere perizie di restauro e fare valutazioni sull'effettivo valore delle opere d'arte, e nella maggior parte dei casi le sue relazioni si presentano come testi molto articolati in cui, oltre a descrivere lo stato stato di conservazione, Nenci forniva anche competenti analisi stilistiche.

Uno dei casi forse più rappresentativi, e proprio per questo sarà in seguito oggetto di un più puntuale approfondimento, è costituito dalla relazione che il direttore scrisse sugli affreschi della chiesa dell'ex Compagnia di Santa Croce, dove riuscì a individuare la presenza di più artisti del XVI secolo coinvolti nella decorazione, proponendo attribuzioni che sono considerate tuttora valide.[154] Nello stesso modo, restituì correttamente a Bartolomeo Neroni detto il Riccio la paternità di un affresco con la

[151] Lettera non datata da Augusto Dei Gori Pannilini a Francesco Nenci, in ASAP, Fondo Nenci 2, c.38.
[152] Lettera inviata a Francesco Nenci da Clarice da Montauto il 29 ottobre 1849, in ASAP, Fondo Nenci 2, c. 470rv.
[153] Lettera inviata da Enrico Toci a Francesco Nenci il 7 dicembre 1836, in ASAP, Fondo Nenci 3, c. 639 (qui trascritto in Appendice, **16**).
[154] Si veda *infra* pp. 163-164.

Continenza di Scipione nella collezione Piccolomini Bellanti, da sempre ritenuto di Baldassarre Peruzzi.[155] Fu però il Rettore dell'Opera del Duomo a farsi portavoce della grande stima che il mondo culturale senese ormai nutriva nei confronti del direttore Nenci: «Quali libri sono più utili ad acquistarsi per conoscere la filosofia delle Belle Arti, per parlare con senno, e per gustare il Bello? Tu [Francesco Nenci] sei lo mio maestro e lo mio autore: dunque abbia pazienza, e mi consigli».[156]

Dal punto di vista delle pratiche di conservazione, Francesco Nenci aderiva pienamente a un concetto di restauro che mirava a riportare l'opera d'arte danneggiata al suo primario stato di integrità figurativa, con la presunzione di poterne ripristinare il carattere stilistico originario con ritocchi pittorici mimetici, spesso frutto di interpretazioni soggettive, senza escludere la possibilità di eliminare le eventuali aggiunte o trasformazioni stratificatesi in epoche successive e considerate inadeguate. All'ordine del giorno della seduta della Deputazione del 31 luglio 1837, ad esempio, si manifestò la preoccupazione per il precario stato di conservazione degli affreschi del Sodoma nella Cappella di Santa Caterina della chiesa di San Domenico, con una specifica premura per l'episodio raffigurante lo svenimento della santa nell'atto di ricevere le stimmate (fig. 20); contestualmente, la Deputazione incaricò il direttore dell'Istituto di redigere una perizia sullo stato di quelle pitture, indicando i lavori necessari per il loro restauro.[157] Nel gennaio del 1838 Nenci relazionò sugli affreschi del Sodoma, specificando in maniera piuttosto puntuale su quali brani della figurazione, a suo parere, sarebbe stato necessario intervenire, e in quale modo: riteneva imprescindibile la reintegrazione pittorica degli ornati mancanti e il rifacimento dei brani figurati sui quali un restauratore poco esperto era già «goffamente» intervenuto:

---

[155] Per le vicende conservative di questo affresco si veda qui a pp. 169-172.

[156] Si veda il documento in Appendice, **10**.

[157] ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 34r (seduta del 31 luglio 1837). Nella stessa seduta si affrontò anche il problema di come sopperire alla spesa del restauro, chiamando in causa il governo granducale come possibile finanziatore dell'intervento; nel caso in cui quest'ultimo non si fosse reso disponibile, la somma necessaria si sarebbe potuta ottenere tramite la cassa dei Resti del Patrimonio Ecclesiastico della diocesi di San Domenico.

> «Le nominate pareti hanno in più luoghi sollevato l'intonaco, in modo che minaccia rovina, per cui in varie parti i dipinti sono danneggiati, e fanno temere ogni giorno guasti maggiori. Uno dei quattro pilastri che sostengono gli archi, per mezzo dei quali ha il celebre artista determinati e rinchiusi i dipinti in figure, è privato affatto dei vaghissimi ornamenti che ne arricchivano le facciate: gli archi sono in parte rifatti sì goffamente da mano imperita, che si rende indispensabile ridipingerli unitamente agli ornati o mancanti o sofferenti, da mano più esperta, e capace di avvicinare il più possibile i modi del loro primo autore, il colorito e la grazia. Interrogato il Signor Professore Domenico Monti, restauratore ormai conosciuto e capace, domanda per il restauro di tutti i quadri di figure £ 1333. Interrogato il signor Vanni, ornatista diligente e abilissimo per l'architettura e l'ornato, domanda per ciò che è della sua sfera £ 400. Interrogato il Signor Bruni per rifare di certe piccole figure mancanti negli ornamenti domanda £ 100. Per la spesa di ponti e per il muratore che dovrà assistere alla riattaccatura dei pezzi d'intonaco minaccianti rovina, e per i pezzi del medesimo intonaco che dovranno essere rifatti si pone £ 200».[158]

Nel pianificare un intervento di restauro risultava prioritario occuparsi del fissaggio dell'intonaco, in modo da preservare innanzitutto il supporto materico; in seconda istanza, sarebbe stato necessario colmare pittoricamente le lacune per restituire al dipinto una completezza figurativa. La «mano imperita» a cui faceva riferimento Nenci era quella del pittore-restauratore Francesco Mazzuoli, attivo soprattutto nel primo decennio dell'Ottocento, e che nel 1806 era intervenuto sugli affreschi del Sodoma nella Cappella di Santa Caterina; le sue integrazioni pittoriche non furono quindi giudicate positivamente da Nenci, che ritenne indispensabile rimuoverle per poi sostituirle, come indicato dallo stesso documento, con altre in grado di avvicinarsi maggiormente allo stile dell'autore.[159] Non si criticava quindi l'approccio metodologico dell'intervento, quanto piuttosto la carenza tecnica del pittore-

[158] La relazione di Francesco Nenci è indirizzata al Presidente della Deputazione Conservatrice l'8 dicembre 1838 (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 1). Il documento è segnalato in SISI, SPALLETTI 1994, p. 250; cfr. anche AGNORELLI 2005, p. 287.

[159] Ii restauri degli affreschi del Sodoma nella Cappella di Santa Caterina iniziarono nel 1838, ma si protrassero per diversi anni a causa dei continui ritardi del pittore ornatista Giovanni Vanni (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 41, 43, 44). Ancora nel 1841 i monaci di San Domenico chiesero di porre fine al restauro con tale perentorietà e urgenza che lo stesso Nenci si offrì di intervenire personalmente, integrando «alcune piccole figure che vanno miste cogli ornamenti» (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 51, il documento è segnalato in SISI, SPALLETTI 1994, p. 253). Per una completa cronologia dei restauri che interessarono questi affreschi si veda anche il contributo di Peter Anselm Riedl in *Die Kirchen* 1985, pp. 574-588 (fig. 21).

restauratore, a cui molto probabilmente si addebitava l'imperizia di aver realizzato delle ridipinture che avevano invaso la pellicola pittorica originale.

Come si è accennato in precedenza, durante il mandato di Francesco Nenci come deputato conservatore si realizzarono pochi interventi di estrazione di pitture murali nei contesti di competenza pubblica ed ecclesiastica, con ciò dimostrando un atteggiamento cauto sia per quanto riguardava i rischi tecnici connessi con tale pratica, sia per le conseguenze che ne sarebbero potute derivare in materia di alienazione. Proprio su quest'ultimo aspetto il pittore aretino dimostrò in più di un'occasione una particolare sensibilità, fondata sia sul suo ruolo di membro della Deputazione, e quindi di conservatore del patrimonio artistico cittadino, sia sulla sua carica di direttore dell'Istituto d'Arte, interpretando la collezione della Galleria come un'imprescindibile fonte di apprendimento per i giovani allievi e un luogo che avrebbe dovuto custodire la memoria della gloriosa scuola pittorica senese.

Nel 1840 Nenci venne incaricato dal Governatore di Siena di fare una perizia su alcune opere esistenti nella chiesa di San Pietro a Ovile e che il parroco avrebbe voluto mettere in vendita «ad utile della parrocchia medesima». Come è già stato più volte sottolineato, anche in questo caso la relazione del conservatore senese si presenta come una lucida analisi storico-artistica sviluppata da un abile conoscitore, in cui egli non trascurava di evidenziare tutti gli aspetti relativi allo stato materico delle opere.[160] La riflessione però più interessante è proprio quella relativa all'inopportunità di autorizzare la vendita di quelle opere d'arte che, nonostante non avessero il 'pregio' dell'arte rinascimentale, meritavano comunque di essere custodite in città per il loro intrinseco valore storico. L'importanza di un dipinto poteva quindi essere stabilita non solo sulla base di valutazioni qualitative di natura estetica, ma anche sulla base di considerazioni storiche, cioè dell'utilità che ogni singolo pezzo poteva avere come documento al fine della ricostruzione della produzione artistica nelle diverse epoche:

[160] La relazione fu inviata da Francesco Nenci al Governatore di Siena il 20 maggio 1840 (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 45; trascritta qui in Appendice, **17**).

> «Riguardo poi a quanto la Eccellenza Vostra si compiace accennarmi sulla convenienza di accordare o negare l'alienazione di simili oggetti, specialmente perché non vadano in estero Paese, risponderò liberamente: che per quanto le dipinture dei primi secoli del Risorgimento delle Arti non abbiano in sé i meriti delle opere dei Grandi che sono venuti dopo, pure sono sempre importantissime per la storia, per la istruzione della gioventù e per il decoro della città nostra: ed in particolar modo lo sono in questa età nella quale gli artisti di ogni nazione adoperano per ricondurre le Arti Belle a più sani principi, per cui le opere di questa prima scuola, gli autori delle quali, la sola natura avevano da consultare per loro guida, sono generalmente pregiate ed avidamente ricercate. Dopo il fin qui esposto, io non crederei conveniente, né decoroso il permetterne l'alienazione specialmente il trovare qualche espediente, perché i quadri non esposti al pubblico culto, come gli altri oggetti spettanti alle Belle Arti non siano dai Signori Parroci, o per ignoranza delle leggi, o a onta di quelle, tacitamente alienati, come non a gran tempo in più luoghi è accaduto».[161]

Lo stesso concetto si ritrova anche fra le carte personali dove, in un'annotazione manoscritta, Nenci ribadì l'urgente necessità che fossero prese tutte le «opportune misure onde impedire per sempre arbitrarie alienazioni ad onta di Legge e a danno del nostro Paese».[162] Inoltre, come già aveva fatto per le antiche tavole della Chiesa di San Pietro a Ovile, non si risparmiò di criticare l'operato dei membri delle comunità religiose che, approfittando del diritto di proprietà sui beni artistici in loro possesso, erano da considerare come i principali responsabili dell'allontanamento da Siena di importanti opere d'arte: «fintanto che simili oggetti non saranno tolti dalle mani di tutti gli Ecclesiastici e posti in luogo di deposito ove possano essere vigilati senza togliere ad essi quel diritto che loro spetta, non saremo mai sicuri che tali abusi non succedano, come fanno fede di ciò le cose che non di rado si vedono in mano di rivenditori».[163]

Come si è già più volte ripetuto, il direttore dell'Istituto d'arte, in quanto maestro di pittura, era l'unico membro della Deputazione detentore di quelle competenze tecniche necessarie per sovrintendere a un intervento di restauro. Se però questo assunto può essere valido per tutto ciò che concerneva il trattamento delle superfici

[161] *Ibidem*.
[162] Si presenta come una personale annotazione in brutta copia, sprovvista di data e di ogni altra indicazione che possa permettere di identificare il tipo di documento (ASAP, Fondo Nenci 3, c.n.n.).
[163] *Ibidem*.

pittoriche, non è altrettanto scontato che si possa estendere anche a tutte quelle operazioni che avrebbero dovuto interessare il supporto materico delle opere d'arte. In tutte le perizie redatte da Francesco Nenci non si sono mai riscontrati casi in cui il conservatore senese oltrepassasse le sue competenze come pittore, fatta eccezione per la prioritaria necessità di fissare gli intonaci pericolanti delle pitture murali, che è però da intendere più come una prassi ormai acquisita che come una specifica indicazione per il trattamento dei supporti murari. Merita quindi di essere segnalato un documento che si discosta dalla consueta impostazione delle relazioni di Nenci, di solito strutturate su un approccio prevalentemente teorico, per fornire dettagliate indicazioni pratiche sul miglior modo per restaurare il supporto di una tavola antica:

> «Peccato che la tavola siasi aperta in luogo di levare la testa della Madonna, ed i pezzi di detta tavola si siano storti in guisa da renderne difficile la esatta ricongiunzione, almeno a parer mio, cosa che non può ottenersi senza rimettersi in piano i pezzi medesimi, il che reputo quasi impossibile. In caso tale vi è per altro il compenso di assottigliare diligentemente la tavola in modo da renderla docile alla pressione delle morse, e quindi incollarla solidamente sopra altra tavola ed in uno ricongiungerla esattamente. Riparato questo danno è tolto il maggiore che quella dipintura abbia sofferto, perché il rimanente sono piccolissime cose, ma che vogliono nonostante perizia e diligenza somma per farle in modo che non si conoscano».[164]

Si tratta di un caso piuttosto comune in cui le assi di legno che componevano la tavola si erano imbarcate a tal punto da disgiungersi l'una dall'altra, e la soluzione proposta da Nenci era assolutamente in linea con le pratiche in uso per ovviare a tale problema, che prevedevano appunto l'assottigliamento del supporto ligneo per facilitarne lo spianamento e poi procedere con l'incollaggio su una nuova tavola.[165] Nel 1842 lo

[164] La relazione di Francesco Nenci, datata 5 febbraio 1841, è indirizzata al Provveditore della Camera Comunitativa di Siena (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 52). Non è stato possibile indentificare la tavola in oggetto poiché il documento non ne indica né l'autore né la provenienza.

[165] Questa pratica è ben descritta da Ulisse Forni nel *Manuale del pittore restauratore* del 1866, specificando i numerosi casi presenti nelle Gallerie fiorentine; egli riteneva però preferibile, in seguito all'assottigliamento delle assi, costruire un'intelaiatura, ossia una sorta di parchettatura, che avrebbe meglio assecondato i futuri movimenti del legno, piuttosto che incollare l'opera su una nuova tavola, che con il tempo avrebbe provocato un'ulteriore spaccatura (FORNI 1866, ed. 2004, pp. 58-59).

scultore fiorentino Leopoldo Pisani, desideroso di eseguire una copia di una scultura conservata all'interno del Duomo di Siena, chiese al direttore dell'Istituto d'Arte di aiutarlo a rassicurare il rettore dell'Opera metropolitana sulla procedura tecnica per eseguirne il calco, poiché «il formare a calce, è lo stesso che formare con gesso buono, non vi altra differenza che si fanno i pezzi di cera mestura invece che di gesso».[166] Sono forse sufficienti questi due casi per comprovare – come del resto era immaginabile – che l'assenza di restauratori fra i membri della Deputazione implicava che il direttore dell'Istituto dovesse intervenire anche nelle questioni di natura prettamente tecnica.
L'autorevole ruolo di Francesco Nenci all'interno della Deputazione si manifestò in maniera inequivocabile in una lettera inviata agli altri componenti in cui condannò categoricamente la possibilità di utilizzare la vernice di «un tale speziale» per "rinfrescare" le pitture:

> «Nella mia qualità di Deputato Conservatore degli Oggetti di Belle Arti sono in dovere di render noto alla Eccellenza Vostra ed agli Illustrissimi miei Signori Colleghi, essere giunto al mio orecchio, che un tale speziale di questa città, vantandosi di possedere, o fare egli stesso, una tal vernice, che rinfresca (dic'egli) e rende lucida qualunque specie di dipinto si in olio che in fresco, dicesi, abbia proposto alla Confraternita di Santa Caterina in Fonte Branda d'impiastrare di detta vernice tutte le dipinture che in quelli Oratori si conservano!
> Abbiamo non pochi esempi dei mali irrimediabili, che questi pretesi segreti hanno recato ad Opere d'Arte importantissime! Ad impedire la rinnovazione di detti mali prego la Eccellenza Vostra a volersi degnare di dare immediatamente gli ordini che nella di Lei saviezza crederà opportuni all'uopo, alla Confraternita nominata».[167]

Nonostante questo ammonimento non abbia lo spessore sufficiente per essere considerato come una netta presa di posizione contro l'utilizzo delle vernici, inteso come prassi di restauro che aveva animato un diffuso e acceso dibattito scaturito nel contesto napoletano in seguito alla ben nota lettera del pittore tedesco Philipp Hackert pubblicata nel 1788, è comunque da interpretare come la testimonianza di un cauto

[166] Lettera inviata a Francesco Nenci da Leopoldo Pisani il 22 aprile 1842 (ASAP, Fondo Nenci 2, c. 607).
[167] Da Francesco Nenci al Governatore di Siena e agli «illustrissimi signori componenti la deputazione che presiede alla conservazione degli oggetti di Belle Arti di Siena», 6 maggio 1846 (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 22, c. 77).

approccio alla conservazione e di una generale conoscenza delle pratiche di restauro diffuse in quegli anni.[168]

Francesco Nenci morì il 4 marzo 1850 e, come testimonia la sua lapide funeraria, fu sepolto all'interno della chiesa di Sant'Eugenio a Monistero, di proprietà della nobile famiglia Griccioli dal 1812, quasi a simboleggiare una vita dedicata alle istituzioni pubbliche, ma costantemente in contatto con il mondo del collezionismo privato.[169] Prenderà il suo posto alla guida dell'Istituto d'arte il ben noto pittore Luigi Mussini, che sarà il protagonista del restauro a Siena nella seconda metà dell'Ottocento. Per quanto riguarda il restauro delle pitture murali, saranno pochi gli interventi che coinvolgeranno il nuovo conservatore in questi ultimi anni prima dell'unità d'Italia. La particolare attenzione qui dedicata alla figura di Francesco Nenci è dettata proprio dal fatto che, come si vedrà nei singoli casi presentati nei prossimi capitoli, in epoca preunitaria fu lui a dettare le linee guida della Deputazione Conservatrice e quindi del restauro in città.

[168] Sull'utilizzo delle vernici nel XVIII e XIX secolo si veda il pioneristico contributo di Alessando Conti in CONTI 1988, pp. 150-153. Sul dibattito scaturito a Napoli e diffusosi su tutto il territorio nazionale in seguito alla lettera di Philipp Hackert si vedano soprattutto i contributi pubblicati nel numero 10/11 del 2005 del Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro (CATALANO 2005, pp. 4-21; CERASUOLO 2005, pp. 22-44; RINALDI 2005, pp. 45-62; CARDINALI, DE RUGGIERI 2005, pp. 63-71; D'ALCONZO, PRISCO 2005, pp. 72-87; RINALDI 2007, pp. 5-27).

[169] La lapide funeraria di Francesco Nenci è stata individuata da chi scrive in seguito a un sopralluogo nell'ex convento di Sant'Eugenio a Monistero e è tuttora collocata lungo la parete della navata sinistra, provvista della seguente epigrafe: SULLE CENERI / DI / FRANCESCO NENCI PITTORE / NATO IN ANGHIARI 20 APRILE 1782 / MORTO IN SIENA 4 MARZO 1850 / DI CUI IL NOME E LE OPERE SONO GLORIE ITALIANE / MADDALENA GALLI SUA SPOSA / SACRÒ PER VOTO DI DOLORE QUESTA MEMORIA / ANIMA / GRANDE DI AFFETTO E DI PENSIERO / MIRA LA SVENTURA DELLA TUA COMPAGNA / CHE DA TE DIVISA / PIÙ TI RIAMA NEI TUOI SETTE FIGLI / MENTRE NELLA VISIONE DEL CIELO / RAVVISI QUEL CHE IN TERRA IMMAGINASTI / BENEDISCI LE TUE CREATURE. Come suggerito da un documento rintracciato nel Fondo Nenci dell'Accademia Petrarca di Arezzo, il testo dell'epigrafe fu commissionato dalla moglie a tale Antonio Antonelli il 2 novembre 1850 (ASAP, Fondo Nenci 3, c. 911).

Fig. 10
Domenico Beccafumi,
Santa Caterina da Siena riceve le stimmate tra i santi Benedetto e Girolamo, nota anche come Pala delle Stimmate, Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 11
Girolamo del Pacchia, *Annunciazione della Madonna e Visitazione,* Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 12
Domenico Beccafumi, *Discesa di Cristo al Limbo,* Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 13
Pietro Sorri, *Altare dei Magi,* Siena, Duomo

Figg. 14-15
Sano di Pietro, *Madonna con Bambino e angeli,* (prima e dopo il restauro del 1967), Siena, Basilica dell'Osservanza

LUIGI BOS [...]

Figg. 16-17-18
Domenico Ghirlandaio, S*an Luca,* dopo l'intervento di estesa ridipintura eseguito da Luigi Boschi nel 1833, San Gimignano, Collegiata, cappella di Santa Fina

Fig. 19
Domenico di Bartolo, *Episodi della vita del Beato Sorore*, Siena, ex Ospedale Santa Maria della Scala, Sala Pio II

Fig. 20
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Svenimento di Santa Caterina*,
Siena, San Domenico, cappella di Santa Caterina

Fig. 21
Cappella di Santa Caterina, Siena, San Domenico, schema dei restauri
1. Affreschi del Sodoma
3. Integrazioni dell'inizio del XIX secolo, conseguenti al terremoto del 1798
4. Restauro 1839-1846
5. Restauro 1970

CAPITOLO III. La Deputazione e il collezionismo privato: tra conservazione e dispersione del patrimonio artistico

La Deputazione Conservatrice di Belle Arti si delinea come un organismo molto attivo e presente sul territorio senese, ma le sue competenze – e spesso anche le sue disposizioni – erano notevolmente vincolate dal contesto in cui si trovava a operare. Ripercorrendo i più significativi interventi di restauro che hanno coinvolto, più o meno direttamente, il mondo del collezionismo privato, è emersa chiaramente una situazione di totale scollamento tra quest'ultimo e l'istituzione incaricata in quegli anni di tutelare il patrimonio cittadino: non solo la Deputazione non aveva margine d'azione, ma neppure i proprietari erano tenuti a mettere al corrente i conservatori degli interventi che si apprestavano a fare eseguire sulle opere d'arte.

L'unica eccezione a questa prassi era rappresentata da quei beni artistici che, nonostante appartenessero a privati, si trovavano esposti in contesti pubblici, come ad esempio le cappelle gentilizie, o quelle di cui era stato acquistato il diritto di giuspatronato, e su cui, proprio per la loro accessibile collocazione, la Deputazione poteva essere tenuta a esprimersi.

In relazione alle raccolte d'arte private, però, l'aspetto che più preoccupava le istituzioni civiche senesi era il rischio di alienazione delle opere fuori dai confini cittadini. Per arginare questo fenomeno non potevano fare altro che provare a inserirsi nelle trattative di compravendita, proponendosi come acquirenti di beni che sarebbero poi andati ad arricchire la Galleria dell'Istituto d'Arte, impedendone di conseguenza la fuoriuscita da Siena. Si vedrà come, nei casi esposti qui di seguito, la Deputazione, costantemente in ristrettezze economiche, non sempre riuscirà a trattenere in città i tesori artistici dei quali pure riconosceva il valore. All'interno di questo quadro, la presenza di Galgano Saracini potrebbe apparire incongrua, in quanto la sua attività precede la nascita dell'organismo di tutela, ma si giustifica in ragione dell'interesse per il restauro del nobile collezionista e soprattutto dei suoi rapporti con le istituzioni pubbliche.

III.1 Galgano Saracini: «il primo ei fu a recider muri»

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo Siena visse una stagione di rinascita culturale: a partire dalla seconda metà del Settecento la passione per il collezionismo portò alla costituzione di un cospicuo numero di raccolte private, che rappresentavano uno strumento essenziale per le ricognizioni artistiche in atto in quegli anni. La raccolta Chigi-Saracini costituisce un capitolo fondamentale nella storia del collezionismo senese, soprattutto perché rappresenta perfettamente quel momento, giusto al passaggio tra i due secoli, di riscoperta dei "primitivi" non solo per il loro valore artistico, ma anche come documenti storici; del resto, com'è noto, Firenze e la Toscana in generale furono luoghi cruciali per lo sviluppo e la diffusione del collezionismo di opere d'arte medievali, e per ciò stesso del relativo mercato antiquario.[1]

Nel 1770 i fratelli Saracini, Marcantonio e Bernardino, acquistarono l'antico palazzo dei Marescotti, affacciato su via di Città, e avviarono un radicale restauro dell'edificio, volto a evidenziarne i caratteri medievali in funzione di un recupero della più illustre stagione della storia senese. Parallelamente alla ristrutturazione del palazzo, i due aristocratici si preoccuparono di arricchirne le stanze acquisendo pitture, sculture, arti applicate e financo elementi architettonici provenienti dalle chiese cittadine e dalle case di alcune nobili famiglie estinte.[2] È però da ricondurre al giovane erede Galgano, figlio di Marcantonio, l'acquisto del maggior numero di opere e il loro allestimento in un organico percorso museale che occupava un'apposita ala del palazzo, dove le sale, fatte decorare con allegorie delle arti e raffigurazioni mitologiche, intendevano celebrare le origini della casata, evocando le eroiche imprese dei predecessori.[3]

---

[1] Sul recupero dei primitivi come fenomeno che caratterizzò il collezionismo italiano settecentesco rimane imprescindibile il volume di Giovanni Previtali (PREVITALI 1964, pp. 129-183). Più di recente, Gianluca Tormen ha ripercorso a volo d'uccello le più importanti collezioni italiane di primitivi costituite fra Sette e Ottocento (TORMEN 2014, pp. 17-38).

[2] Per ripercorrere le tappe che portarono alla costituzione del primo nucleo della collezione Chigi-Saracini si veda SIENA 1989, pp. XIX-XXX.

[3] Sugli interventi di ristrutturazione del palazzo funzionali all'allestimento della Galleria d'arte rinvio a SALMI 1967, pp. 14-16.

A partire dall'ultimo quarto del XVIII secolo, con questi interventi Galgano Saracini si stava preparando a realizzare il lungimirante progetto di costituire una collezione che si configurasse come un vero e proprio museo, e che in seguito sarebbe stato descritto in questi termini:

> «vago e superbo Museo così da più autori denominato, contenuto in sedici stanze di diverse grandezze proporzionate ai quadri che vi erano di già stati destinati, conservandovisi pregiatissime e singolari opere de' primari pittori, gettatori in bronzo, e molte rarità, ed impagabili antichità etrusche, greche e latine, d'urne, vasi cinerari, lacrimali, ed altri idoli, statuette, medaglie ecc., e bassorilievi di bronzo, di marmo, d'avorio e d'altre qualità; statuette, vasi, stipi, tavolini, ecc. del Giappone e della China, tavolini d'intarsi antichi, quadretti e tavolini a mosaico di pietre preziose, ed altri di marmo rarissimi».[4]

Il conte Saracini esibiva dunque una raccolta eterogenea, in cui erano rappresentate le scuole pittoriche, le epoche e le tecniche più diversificate, con una minuziosa ricerca nei diversi settori delle manifatture artistiche. In questo modo il percorso della galleria, che si rivelava nutrita dalla cultura enciclopedica settecentesca, assunse una completezza capace di confrontarsi con altri importanti esempi del collezionismo ottocentesco.

La principale fonte coeva da cui partire per meglio delineare gli interessi artistici dell'aristocratico senese è rappresentata dall'anonima guida della collezione, stampata nel 1819 con il titolo *Relazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e Galleria Saracini*, in cui viene dettagliatamente tracciato il percorso espositivo. La descrizione ha come punto di partenza la cappella gentilizia affacciata sul cortile d'ingresso, anch'essa allestita grazie alle acquisizioni artistiche del conte, per poi continuare elencando tutte le opere esposte nelle sale ordinate numericamente. La pubblicazione, così strutturata, si presenta per un verso quasi come una sorta di inventario topografico, ma non meno come una vera e propria guida atta ad accompagnare il pubblico che visitava il palazzo. Quanto alla possibilità di individuare l'autore di questa *Relazione*, merita rilevare che pochi anni prima della sua pubblicazione, nel 1815, era stata data alle stampe la seconda edizione della *Breve Relazione delle cose*

[4] *Relazione* 1819, pp. 15-16.

notabili della città di Siena scritta dall'abate Giovacchino Faluschi, nella quale l'erudito riservò ampio spazio a Palazzo Saracini, peraltro dedicando il volume proprio al conte Galgano:[5] pur con tutta la cautela necessaria, la combinazione di questi due elementi, associata al confronto tra i due testi, porterebbe quindi a ipotizzare che proprio Faluschi sia l'anonimo autore della *Relazione* del 1819.

La peculiarità della collezione risiedeva anche nel fatto che, a partire dal 1806, la Galleria venne aperta al pubblico e resa visitabile tutti i giorni, di mattina, «per soddisfare ai desideri, non meno dei Forestieri che dei Paesani»: la notizia approdò persino sulla *Gazzetta Toscana*, che ne evidenziava l'ampia possibilità di fruizione.[6] A partire dal 1819 si decise di dilatare l'orario di apertura per permettere agli «Amatori delle Belle Arti» e ai giovani artisti di ammirare, ed eventualmente copiare, le opere custodite «fino al tramontare del sole».[7] Questa decisione si allineava perfettamente con la situazione creatasi a Siena a partire dal 1815, in seguito all'apertura dell'Istituto di Belle Arti e della Galleria a esso annessa. Galgano Saracini, infatti, condivideva con il mondo culturale che ruotava intorno all'Istituto l'idea che ogni possibile progresso nel campo delle arti figurative sarebbe dovuto dipendere dall'applicazione costante alla copia dei modelli del passato e dal principio d'imitazione di quelli che allora erano considerati i grandi maestri della scuola senese.

La pubblica fruizione della collezione Chigi Saracini determinò anche il desiderio di creare un allestimento gradevole e organico, accompagnato da un costante controllo dello stato conservativo delle opere. Con una certa regolarità, infatti, si eseguivano

---

[5] La prima edizione, intitolata *Breve Relazione delle cose notabili della città di Siena* ed edita nel 1784, è dedicata a Guido Savini, provveditore dell'Università di Siena (FALUSCHI 1784). La seconda, *ampliata e corretta*, fu stampata nel 1815 come omaggio a Galgano Saracini (FALUSCHI 1815).

[6] «Nel dì 16 corrente fu celebrata con devota pompa la Festività di Maria SS. Assunta in Cielo nell'Oratorio domestico della Nobile Famiglia Saracini con gran concorso di persone, essendo in detto giorno rimasta ancora aperta al Pubblico la vasta Galleria composta di quattordici stanze, nella quale si ammira una scelta collezione di quadri, di cui il colto Sig. Commendatore Galgano Saracini uno dei più intelligenti amatori delle Belle Arti va ogni giorno più ad arricchirla, senza risparmio di premure, e di spese. Egualmente aperta al pubblico resta in tutti i giorni la stessa Galleria per soddisfare a desideri, non meno dei Forestieri che dei Paesani ai quali è dato questo comodo, dalle ore 10 della mattina fino alle ore 1 pomeridiane»: *Gazzetta Toscana*, n° 35, Firenze, 30 agosto 1806 (l'articolo è sprovvisto di titolo e non è firmato).

[7] *Relazione* 1819, p. 15.

semplici pratiche di «accomodatura» e minimi interventi di restauro: pulitura, verniciatura di quadri e sculture, adattamento delle cornici, fino a vere e proprie operazioni di rifacimento integrativo dei manufatti artistici (in alcuni casi, con esiti che sfioravano la falsificazione).[8]

Nell'archivio della famiglia Saracini sono conservate numerose carte relative agli interessi di Galgano per l'arte e la storia cittadina: si tratta per lo più annotazioni, raccolte in maniera disordinata su fogli di piccole dimensioni, che testimoniano una minuziosa attenzione per i più svariati ambiti artistici e letterari. Ne emerge che la costituzione della raccolta d'arte aveva per il conte un rilievo particolare, già che se ne trovano documentate tutte le fasi, in un lavoro di aggiornamento quasi quotidiano.

Non è oggetto di questa ricerca approfondire le vicende legate al collezionismo senese allo scadere del XVIII secolo, ma la raccolta di Galgano Saracini merita una particolare attenzione per le implicazioni che su di essa ebbe proprio l'interesse per il restauro del suo proprietario. La collezione è stata ampiamente studiata, riconoscendone l'unicità all'interno del contesto senese e allineandola con il gusto collezionistico delle più importanti città italiane; al contrario, sono sempre solo stati accennati i molteplici interessi che Galgano Saracini coltivò per le tecniche artistiche, in relazione alla conservazione delle opere d'arte.[9] Il mio obiettivo è quindi quello di tracciare un nuovo profilo del collezionista senese, facendo emergere tutti gli aspetti che lo ponevano in relazione con il mondo del restauro, con un'attenzione particolare per gli interessi che il conte sviluppò nei confronti dell'estrazione delle pitture murali.

Nella guida di Giovacchino Faluschi del 1815 e anche nella *Relazione* del 1819 si richiama l'attenzione sul fatto che la maggior parte delle opere che costituivano la

[8] Una nota archivistica, curata da Stefano Moscadelli in appendice al catalogo della mostra del 1989 sulle sculture della collezione Chigi Saracini, riporta l'elenco delle spese sostenute dal 1808 al 1814 per i restauri (MOSCADELLI 1989, pp. 521-528). Va inoltre segnalato che all'interno delle carte personali del conte è stata da me rintracciata una lunga annotazione su varie ricette e tipologie di vernice, in cui se ne specifica la preparazione e il modo di utilizzo, in Archivio Chigi Saracini (d'ora in poi ACS), S/94, ins. C, cc. 41v-42v.

[9] È appena il caso di ricordare che a Siena, tra il 1986 e il 1989, furono organizzate diverse mostre, secondo un programma organico, con l'obbiettivo di approfondire i vari aspetti della collezione Chigi-Saracini (SIENA 1986; SIENA 1987; SIENA 1988a; SIENA 1989).

collezione Chigi Saracini proveniva dalle soppressioni delle confraternite laicali volute da Pietro Leopoldo I nel 1785. Queste istituzioni, infatti, nate allo scadere del Quattrocento e proliferate dalla fine del secolo successivo, erano caratterizzate da patrimoni di eccezionale cospicuità, custoditi all'interno di complessi devozionali che vennero smembrati e venduti all'estero, anche se talvolta il collezionismo locale riuscì, più o meno consapevolmente, ad arginare l'esodo di numerose opere dalla città.[10]

Focalizzando l'attenzione sulle pitture murali presenti all'interno della collezione, l'ambiente che meglio rappresenta questo aspetto è la cappella gentilizia, che con gli annessi locali era ubicata al piano terra del palazzo, sul lato destro del cortile d'ingresso. Il conte Saracini la volle dedicare a San Galgano e si occupò personalmente dell'allestimento, arricchendola con opere acquisite prevalentemente dal soppresso Oratorio della Compagnia laicale di San Giovanni Battista della Morte, presso il Duomo.[11] Attraverso le parole che Faluschi dedicò alla descrizione della cappella Saracini è possibile cogliere i caratteri propri di questo peculiare collezionismo di primo Ottocento, che in un unico ambiente riproponeva opere concepite per altri contesti, spesso snaturandole e modificandone l'originaria funzione:

> «Nella cappella pubblica gentilizia dedicata ai meriti del glorioso nostro concittadino S. Galgano […] rimirasi con piacere nel suo altare che è a disegno di Giuseppe Mazzuoli, un quadro affresco del Sodoma quivi trasferito dalla soppressa Compagnia di S. Gio: Battista della Morte, che fu fatto segare nel 1787 con molta accuratezza dal Nob. Sig. Commendatore Galgano Saracini. Il crocifisso è di Giovanni Razi scultore nel 1653. La statua di San Bernardino del predetto Mazzuoli, l'altra di Santa Caterina di Pietro Chierici, e l'altre due della SS. Annunziata, e dell'Arcangiolo Gabriele dell'eccellente e famoso Mecarino».[12]

[10] Per un inquadramento sul collezionismo senese fra Sette e Ottocento si veda la scheda di Anna Maria Guiducci in FIRENZE 2014, pp. 259-263.
[11] La Compagnia di San Giovanni Battista della Morte fu fondata per l'assistenza ai carcerati e ai condannati a morte. Ebbe la sua prima sede in un locale posto sotto le volte del Duomo e la nuova chiesa fu eretta alla fine del XV secolo, contestualmente alla nascita a Siena di numerosi oratori. La Compagnia fu soppressa con le leggi di Pietro Leopoldo e la chiesa fu trasformata in magazzino. Al tempo dell'acquisto delle opere da parte della famiglia Saracini, l'immobile era di proprietà di Arcangelo Vannetti (SIENA 1989, p. 496).
[12] FALUSCHI 1815, pp. 55-56.

L'aspetto che più merita di essere segnalato è il diretto coinvolgimento del nobile senese nell'impresa di smantellamento della chiesa della Compagnia e il trasporto delle opere nella sua cappella privata, ulteriormente confermato dalla presenza, fra le sue carte d'archivio, di un'annotazione autografa che ripercorre pedissequamente le fasi dell'intervento:

> «La statua di San Bernardino nella mia Cappella fu segata nel dì 23 marzo 1787. Le due statue della Santissima Annunziata e dell'Arcangelo Gabriele nel 24 detto e in detto dì furono tutte tre portate nel mio Palazzo. Il quadro a fresco nell'altare si cominciò a segare nel dì 7 di Aprile di detto anno, si portò nel mio Palazzo nel dì 14 detto e fu posto nell'altare nel dì 21 detto».[13]

La passione, ai limiti della grafomania, per la raccolta e annotazione di notizie, caratterizza tutta la documentazione conservata nell'Archivio Saracini, e in questo caso l'attenzione è circoscritta alle fasi tecniche dell'intervento e alle tempistiche necessarie per realizzarlo, trascurando ogni riferimento agli autori delle opere e a tutti i caratteri che potevano evidenziarne il valore artistico.[14]

La scultura con *San Bernardino* di Giuseppe Mazzuoli e quella di *Santa Caterina da Siena* di Pietro Chierici furono le prime ad essere «segate» e rimosse dall'altare della chiesa della Compagnia.[15] Sono entrambe opere di primo Settecento in stucco dorato, peraltro stilisticamente molto omogenee, e furono coerentemente collocate nella cappella della famiglia Saracini in due nicchie laterali, riprendendo un consolidato accoppiamento iconografico tipico della tradizione artistica senese.

Dallo stesso contesto provenivano anche le due statue, sempre in stucco dorato, che componevano il gruppo dell'*Annunciazione*, opera degli anni Quaranta del Cinquecento del pittore e scultore senese Bartolomeo Neroni, detto il Riccio.[16] L'*Angelo*

---

[13] ACS, S/48, ins. B, fasc. 9, c. 59r. Il documento è segnalato anche in SIENA 1989, p. 496.

[14] Per la descrizione del fondo archivistico e dello specifico incartamento contenente il materiale d'interesse storico-artistico si veda MOSCADELLI 1989, pp. 521-522.

[15] Le sculture sono riferite a questi artisti in FALUSCHI 1815, p. 55 e in *Relazione* 1819, p. 6; le attribuzioni sono state confermate anche dai più recenti studi di Andrea De Marchi (SIENA 1988a, pp. 162-163).

[16] Le due sculture – già riferite a Beccafumi (FALUSCHI 1815, p. 55) e a Jacopo della Quercia (*Relazione* 1819, p. 6) – sono state attribuite a Bartolomeo Neroni da Andrea De Marchi, grazie a un documento del 1539 in cui la Compagnia di San Giovanni Battista della Morte ne commissionava la realizzazione all'artista senese (SIENA 1988a, p. 163).

annunciante (fig. 22) è tuttora posizionato al di sopra della porta laterale sinistra della cappella, mentre la *Vergine annunciata* (fig. 23) sovrasta quella di destra, invertendone dunque l'originaria collocazione. Questa disposizione, infatti, appare assolutamente arbitraria: i due personaggi, inseriti nelle rispettive nicchie, non rivolgono lo sguardo verso l'altare maggiore, né instaurano alcuna relazione fra di loro, rinnegando i caratteri tipici dell'iconografia dell'Annunciazione.

In questo contesto, però, appare di ben maggiore interesse il trasporto dell'affresco con i *Dolenti ai piedi della Croce* (fig. 24), dipinto nel 1537 da Bartolomeo Neroni per l'altare della Compagnia della Morte, e che, come specificato nella nota di Galgano Saracini, fu staccato a massello nell'aprile del 1787.[17] L'operazione di taglio del supporto murario comportò la perdita di alcuni brani di figurazione nelle zone laterali, così che, al momento di rimurare la pittura nella sua nuova collocazione, i margini dell'intonaco furono ampiamente rifatti (fig. 25). Nella documentazione fotografica degli Ottanta del Novecento la figurazione risulta ancora completa in tutte le sue parti, mentre attualmente si presenta con la zona superiore, centinata, coperta da una tinta neutra, probabilmente in seguito a un recente restauro (fig. 26), purtroppo non documentato. Una possibile interpretazione di tale scelta d'intervento è che la decorazione della zona centinata sia stata ricoperta perché considerata non originale e interpretata come un'integrazione pittorica successiva, probabilmente contestuale al trasporto dell'affresco; se così fosse, sarebbe lecito pensare che al momento dello stacco dal muro, nel 1787, per ragioni pratiche si fosse deciso di tagliare il dipinto in forma rettangolare e non centinata, poco badando all'integrità dell'opera.

Un altro caso di pittura murale appartenente alla collezione Chigi Saracini è quello della *Santa Caterina che riceve le stimmate* di Domenico Beccafumi, «segata» dall'antico palazzo appartenente alla già estinta famiglia Lucherini e, come suggerito dalle fonti coeve, nel 1814 trasportata in un locale attiguo alla cappella, corrispondente a quella

[17] Ai primi dell'Ottocento l'affresco è ancora erroneamente attribuito a Sodoma (FALUSCHI 1815, p. 55; *Relazione* 1819), nonostante già nel 1625 Fabio Chigi l'avesse indicato come opera del Riccio (BACCI 1939, p. 208). Per il recupero della memoria storica sulla paternità dell'opera si veda la scheda di Andrea De Marchi in SIENA 1988, p. 162.

che un tempo era la sagrestia.[18] Come suggeriscono gli studi condotti nell'ultimo quarto del secolo appena trascorso, lo stacco a massello provocò gravi danni alla superficie pittorica, quasi tutta interessata da cadute di colore che hanno pressoché cancellato diverse zone della figurazione (fig. 27).[19]

Nel 1932, in occasione del nuovo riassetto del palazzo voluto dall'illuminato erede Guido Chigi Saracini, e in concomitanza con l'istituzione della prestigiosa Accademia Musicale Chigiana, la sagrestia fu riallestita come famedio: vi si raccolsero i busti marmorei degli antenati prossimi del nuovo conte, mantenendo comunque invariata la collocazione della *Santa Caterina* di Beccafumi.[20] Infine, in anni relativamente recenti, nel 1985, l'affresco ha subito un intervento di restauro nel corso del quale è stato rimosso dalla parete del famedio dove ancora si trovava, incollato su supporto di vetroresina e trasferito nella quadreria del palazzo (fig. 28).[21]

In una collezione d'arte privata di primo Ottocento, la presenza di pitture murali estratte da altri contesti non stupisce particolarmente; nel caso di Galgano Saracini, però, la segnalazione di questi due casi di stacco va interpretata come un'ulteriore conferma del suo interesse per questa specifica modalità d'intervento.

Per approfondire questo aspetto, il punto di partenza è singolarmente rappresentato dal busto marmoreo di Galgano, eseguito nel 1815 dallo scultore Giovanni Rasi e commissionatogli dallo stesso conte per collocarlo all'ingresso della sua galleria

---

[18] «Non è da omettersi un fresco esprimente Santa Caterina in atto di ricevere le sacre stimate, che già esisteva nell'antico Palazzo Lucherini […]. Fatto segare egualmente, che il sopraddetto [*Dolenti sotto la Croce*], e in questa Cappella trasportato»*:* FALUSCHI 1815, p. 56. Nella *Relazione* del 1819 l'autore specifica anche il momento del trasporto: «Fatto parimenti segare, e qui trasportare nel giugno del 1814» (*Relazione* 1819, p. 7). A quell'epoca l'opera era riferita al Sodoma (FALUSCHI 1815, p. 56; *Relazione* 1819, p. 6; ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. VI, pp. 715-716); in seguito Peleo Bacci l'accostò ai modi di Bernardino Fungai (BACCI 1947, pp. 103-107), a l'affresco è stato definitivamente attribuito a Domenico Beccafumi da Donato Sanminiatelli (SANMINIATELLI 1967, p. 82).

[19] BISOGNI 1981, p. 33; ma si veda anche la scheda redatta da Fiorella Sricchia Santoro in SIENA 1988a, p. 93.

[20] L'architetto senese Arturo Viligiardi si occupò del riassetto dell'intero palazzo e dell'allestimento del famedio (ROSSI 1929, p. 46). Una dettagliata descrizione di questo locale e di tutti i busti marmorei tuttora custoditi al suo interno si trova in SIENA 1989, pp. 502-505.

[21] La notizia dello strappo è riportata, purtroppo senza indicarne la data o rinviare ad alcuna documentazione nella scheda redatta da Paola Refice in *L'Eterno e il tempo* 2018, p. 367.

d'arte.[22] Attualmente il ritratto è esposto in maniera piuttosto infelice, insieme alle altre effigi degli antenati della famiglia Saracini, nel famedio (già sagrestia) voluto dal conte Guido, oggi non più visitabile e ridotto a deposito. Tutti i busti sono posizionati su mensole a voluta in marmo giallo di Siena con cartiglio sottostante; in particolare, l'epigrafe che tuttora accompagna il ritratto di Galgano Saracini esprime assai bene il senso di quest'operazione volta a celebrare la famiglia:

> «A RICORDANZA E ONORANZA/DI GALGANO SARACINI-LUCARINI/N. 1752-M. 1824/CHE A GLORIA DI DIO E DEL SANTO CAVALIERE DI CHIUSDINO/L'ATTIGUA CAPPELLA ERESSE/E LA GALLERIA E MUSEO DEGLI ANTICHI/E MODERNI MAESTRI INIZIÒ/IL CONTE GUIDO CHIGI-SARACINI/ULTIMO EREDE NEL QUALE/IL NOME DELLE VETUSTE CASE SI ESTINGUE/E QUESTO FAMEDIO VOLLE CONSACRATO E DEDICATO».[23]

Si legge chiaramente anche che l'iscrizione stessa è legata al riallestimento novecentesco del famedio, configurandosi come tradizionale pubblico elogio in cui si ricorda la fondazione della cappella e si celebra l'effigiato attraverso la memoria della sua collezione d'arte.

Decisamente più interessante è segnalare che di tutt'altra impostazione era l'epigrafe che originariamente accompagnava il busto del conte quando esso, nel 1814, fu posizionato all'ingresso della galleria. In un foglio applicato sulla prima pagina dell'esemplare chigiano della *Relazione* del 1819 (fig. 29) sono stampati alcuni versi, intitolati *Elogio da Autore ignoto fatto, e posto sotto il busto dell'Ill.mo Sig. Cav. Commendatore Galgano de' Saracino*:

«IL PRIMO EI FU, CHE ALL'ARBIA IN RIVA OSASSE
RECIDER MURI, E TRASPORTARNE I QUADRI:
E DEI SENESI PRIMITIVI PADRI
DELLE BELLE ARTI L'OPERE ACQUISTASSE
PER MOSTRAR QUANTO QUI PRIMA CHE NELLE
ALTRE CITTÀ FIORIAN L'ARTI SORELLE»[24]

---

[22] «Nel mezzo alle due porte d'ingresso nella Galleria si vede scolpito da Giovanni Rasi il busto del precitato Sig. Cav. Commendatore Galgano de' Saracini, […] collettore di tutto ciò, che si contiene in questo Palazzo, e Galleria, continuando sempre a fare dei preziosi acquisti», in *Relazione* 1819, p. 15.

[23] L'epigrafe è trascritta in SIENA 1989, p. 502.

[24] L'unico esemplare della *Relazione* che riporta in prima pagina questa iscrizione è appunto quello chigiano conservato nell'Archivio Chigi Saracini (ACS, S/402, ins. 1). Il testo dell'epigrafe è riportato in calce all'*Introduzione* in SIENA 1989, p. XIX.

A dispetto dell'indicazione «Autore ignoto», fra le carte di Galgano Saracini ho rintracciato un foglio che ne riporta più versioni manoscritte, con correzioni e cancellature (fig. 30): da un rapido confronto calligrafico con le altre carte conservate nell'archivio, l'autore dei versi sembrerebbe essere proprio lo stesso conte.[25] Con queste parole, dunque, egli manifestava l'orgogliosa consapevolezza di aver contribuito al recupero e alla rivalutazione dell'antica scuola pittorica senese, celebrandone il prestigio rispetto ad altre città. Enfatizzare questo aspetto, più volte ripreso anche nella *Relazione* del 1819, significava, di conseguenza, accrescere di valore la propria collezione, poiché «in Siena risorse la pittura molti anni prima che in qualunque altra città o luogo d'Italia».[26] Ciò che però di questa epigrafe più sorprende e affascina è la dichiarata passione per l'estrazione degli affreschi, procedimento del quale Galgano voleva vantare una sorta di primato; inoltre, l'unicità di una simile dichiarazione acquisisce ancor maggior significato se si considera che era posizionata, insieme al busto marmoreo, a introduzione del percorso espositivo attraverso la ricca galleria.

Che l'interesse di Galgano Saracini per l'estrazione delle pitture murali non fosse una semplice curiosità è confermato dal fatto che era a conoscenza di trasporti eseguiti in altre occasioni, indipendentemente dalle sue finalità collezionistiche. Non solo, infatti, annotò che nel 1800, sempre a Siena, si staccò un affresco dalla volta di Casa Campioni per portarlo a Casa Savoi,[27] ma varcò anche i confini del territorio cittadino nel riportare che il 13 aprile 1773 l'architetto fiorentino Niccolò Gasparo Paletti «trasportò nel Palazzo di Poggio Imperiale, da una stanza ad un'altra, una volta a botte lunga braccia 12 e larga 6 1/6 dipinta da Matteo Rosselli»;[28] in quest'ultimo caso, la precisa

[25] Il foglio con le prove di stesura dell'epigrafe si trova in ACS, S/48, ins. C, c. 13rv.

[26] Nella descrizione della galleria, con queste parole si introduceva la sala che custodiva le opere degli antichi maestri (*Relazione* 1819, p. 16).

[27] «Nel 1800 Giacomo Savoi di Siena trasportò da una volta della casa Campioni nel Casato nella sua propria casa alle Due Porte, un quadro dipinto a fresco da Mecherino, che alcuni dicono di Baldassarre, e fu il trasporto eseguito felicemente», in ACS, S/48, ins. B, fasc. 11, c.102r. Il documento è segnalato anche in SISI, SPALLETTI 1994, p. 148.

[28] ACS, S/48, ins. B, fasc. 11, c.102r.

annotazione delle dimensioni della volta potrebbe essere interpretata come la volontà di approfondire le difficoltà connesse con il trasporto di figurazioni estese.

Se per i restauratori era una pratica comune inserirsi nel mondo del collezionismo, non è altrettanto frequente trovare casi di collezionisti appassionati di tecniche artistiche, ancora meno direttamente coinvolti nelle pratiche di restauro. In proposito basti citare il più che noto caso del conte bergamasco Giovanni Secco Suardo, collezionista e restauratore, o quello degli eugubini fratelli Ranghiasci, che in Umbria avevano una delle più ricche e variegate collezioni di famiglia, e uno dei quali, Sebastiano, era noto anche come abilissimo restauratore e conoscitore; [29] a Firenze, Stefano Bardini, uno dei più famosi mercanti antiquari di metà Ottocento, aveva allestito un suo privato laboratorio di restauro, dove sperimentò una nuova tecnica per estrarre le pitture murali.[30] All'interno di questo gruppo minoritario ma rappresentativo, e anche in qualche modo in anticipo sugli altri, può quindi essere incluso Galgano Saracini che, oltre ad avere accumulato notizie teoriche sul trasporto delle pitture murali, si dichiarò «pronto a prestarvi anche la propria assistenza».[31]

In seguito al terremoto che colpì Siena nel 1798 il Duomo fu, per evidenti ragioni, il monumento su cui si riversarono maggiormente le attenzioni della comunità civica, nel tentativo di porre rimedio ai gravi danni che avevano interessato soprattutto la zona absidale, con grave rischio per la conservazione delle importanti pitture di Beccafumi. Gli interventi programmati per la messa in sicurezza dell'edificio sono già stati trattati in precedenza, ma in questo frangente merita di essere segnalata un'interessante proposta di Galgano Saracini, animato dal desiderio di partecipare al

[29] Per uno studio di ampio respiro sui vari aspetti dell'attività di Giovanni Secco Suardo si veda la pubblicazione degli atti del convegno internazionale a lui dedicato (*Giovanni Secco Suardo* 1996). Un breve profilo biografico su Sebastiano Ranghiasci è stato tracciato da Mirko Santanicchia (in FIRENZE 2014, pp. 165-166). Sull'attività dell'eugubino come restauratore ad Assisi e Siena si veda CHIOCCHI 2003, pp. 55-59. I caratteri della collezione Ranghiasci sono descritti in TOSCANO 1971, pp. 121-164.

[30] Per un profilo biografico di Stefano Bardini come collezionista e restauratore si veda il saggio introduttivo al catalogo del Museo Bardini (SCALIA, DE BENEDICTIS 1984, pp. 5-91). La nuova tecnica inventata dal collezionista fiorentino per estrarre le pitture murali è descritta in CONTI 1988, ed. 2002, pp. 134-135.

[31] Corrisponde alla frase conclusiva della lettera che Galgano Saracini inviò al Cancelliere Sarti (ACS, S/48, ins. C, c. 8r).

dibattito cittadino sulla conservazione del patrimonio e di certo legittimato dall'alta considerazione che si era guadagnato all'interno dell'ambiente artistico senese. Nel 1801 il conte inviò una lettera al Cancelliere Sarti, membro della Magistratura Civica, per suggerire di trasferire nell'abside del Duomo l'«impareggiabile Sibilla» che decorava una parete della chiesa di Fontegiusta, raffigurante il momento in cui la profetessa predice all'imperatore Augusto la venuta di Cristo (fig. 31).[32] Si tratta di un documento molto interessante, che testimonia da un lato una profonda conoscenza dell'arte e della storia cittadina, e dall'altro conferma l'interesse del conte Saracini per le tecniche artistiche, definendone ulteriormente il profilo di collezionista-restauratore:

> «Protesta contro il mal restauro delle pitture del Beccafumi in Duomo.
>
> Minuta mandata al Signor Cancelliere Sarti il 9 giugno 1801.
>
> Memoria per gli Illustrissimi Signori residenti nella Magistratura Civica di Siena.
>
> Un loro concittadino amante delle Belle Arti, e dell'opere più pregiabili, che si ritrovano in questa Città, avendo veduto che, invece d'essere stato restaurato soltanto dove aveva patito, è stato riscialbato tutto il quadro di mezzo della Tribuna del Duomo (opera del celebre Mecherino) per ridipingerlo a tempera; si fa ardito, per quella poca cognizione, che ho di ciò, d'esporre alle Signorie Loro Illustrissime che una pittura moderna non potrà mai accordare colla Gloria e co' quadri laterali rimasti, e molto meno se questa si facesse a tempera.
>
> Che perciò proporrebbe alle Signorie Loro di far segare e trasportare nel posto del detto quadro l'impareggiabile Sibilla di Fonte Giusta, e così questo prodigio di pittura accrescerebbe nuova bellezza alla Metropolitana, e si toglierebbe da quell'oscurità in cui presentemente è sepolto.
>
> Pone ancora in considerazione alla Signorie Illustrissime che la segatura e trasporto di questo fresco si lusingherebbe che sortisse felicemente, siccome è sortito di vari freschi segati ultimamente in questa Città, e altrove. Rendendosi pronto a prestarvi anche la propria assistenza, con tutto il rispetto si protesta
>
> Loro Devotissimo Servitore»[33]

[32] La notizia della proposta di Galgano Saracini era stata semplicemente segnalata in SISI-SPALLETTI 1994, p. 148; SISI 2000, p. 24.

[33] Minuta della lettera inviata da Galgano Saracini al Cancelliere della Magistratura Civica Sarti in data 9 giugno 1801, ACS, S/48, ins. C, *Note e notizie storiche di Belle Arti riguardanti la Galleria Saracini. Note di arte cittadina. Note di storia e arte*, c. 8r.

Lo specchio centrale della tribuna inferiore dell'abside, infatti, dove Beccafumi aveva dipinto la *Madonna con San Pietro e San Giovanni*, aveva subito danni così ingenti da costringere le istituzioni responsabili del restauro del Duomo a scialbarlo completamente:[34] scelta assai discutibile agli occhi del conte che, nella minuta, preferì obiettare, insinuando la possibilità che sarebbe stato meglio restaurare l'affresco «soltanto dove aveva patito», lasciando forse oggi intuire la possibilità di ritrovare ancora, sotto lo scialbo, alcuni frammenti intatti della pittura originale.

L'affresco con *Augusto e la Sibilla*, collocato sulla parete laterale destra nella senese chiesa di Fontegiusta, è stato erroneamente riferito a Baldassarre Peruzzi da un'ininterrotta tradizione critica che risale a Giulio Mancini; ha contribuito a reiterare l'errore un'iscrizione tuttora visibile nella zona inferiore del dipinto, dove si legge chiaramente BALTHASAR PERVZZI SENEN. DELINEAVIT ET PINXIT, ma che la critica ha riconosciuto come non autografa e imputabile a un restauro settecentesco.[35] Si deve a Fiorella Sricchia Santoro l'avere correttamente attribuito questo affresco a Daniele da Volterra, durante la sua attività a Siena, prima del definitivo trasferimento del pittore a Roma.[36]

Mettendo per un attimo da parte i rischi e le implicazioni sempre connessi al trasporto delle pitture murali, in questo caso è bene sottolineare la validità culturale della proposta di Galgano Saracini, fondata su un principio di omogeneità stilistica e materica, in cui emerge l'opportunità di sostituire un affresco ormai considerato perduto con un'altra opera del medesimo autore ed eseguita su analogo supporto, a cui si aggiunge la volontà di mantenere, seppure in maniera parzialmente indiretta, una coerenza iconografica con la decorazione originale dell'abside.

Peraltro, da un punto di vista squisitamente stilistico, e indipendentemente dall'errata attribuzione che in quegli anni ancora accompagnava l'opera, nell'affresco con la *Sibilla* sono evidenti i caratteri del linguaggio classico portato a Siena da Baldassarre

[34] Per la ricostruzione pittorica del catino absidale del Duomo si veda FATTORINI 2008, pp. 71-81.
[35] «La Sibilla di Baldassarre Peruzzi è tenuta in pregio e lodata. Oggidì non poco si dolgono gl'intendenti dell'ingiurie che ha sofferto dal tempo e dalle mani di imperiti restauratori», in ROMAGNOLI 1840, p. 47.
[36] SRICCHIA SANTORO 1987, pp. 449 (con bibliografia sulle precedenti attribuzioni).

Peruzzi. Dopo il suo soggiorno romano, il pittore e architetto senese aveva infatti influenzato l'arte di Beccafumi e degli altri artisti a lui contemporanei, già a partire dalla fine degli anni Venti.[37] Quindi l'accostamento dell'opera oggi attribuita a Peruzzi con il ciclo pittorico beccafumiano, dagli evidenti rimandi classici, non avrebbe creato un'eccessiva discordanza stilistica; d'altra parte, non si può non ricordare che proprio a Baldassarre Peruzzi è riferito il progetto, iniziato nel 1525, di sistemazione del catino absidale funzionale al programma di 'ammodernamento' degli arredi interni del Duomo senese,[38] e dunque, coerentemente con le informazioni attributive che il conte aveva a disposizione, l'affresco della *Sibilla* si sarebbe incontrato con un'architettura ideata dallo stesso autore. Infine, è pur vero che la discordanza iconografica è evidente, ma se si immaginasse di inserire la *Sibilla* nel riquadro centrale dell'abside, si noterebbe subito come il gesto del braccio levato al cielo della profetessa si ritrova anche in due degli Apostoli che occupano i riquadri laterali, sicché la collocazione dell'affresco di Fontegiusta avrebbe anche avuto il merito di mantenere quella significativa continuità gestuale voluta da Beccafumi (fig. 32).[39]

La proposta di Galgano Saracini fu oggetto di discussione durante una seduta della Magistratura Civica, che richiese nuovamente a Giulio Corti, Marcello Sergardi e Francesco Mazzuoli di esprimersi, come già era avvenuto in merito al metodo di pulitura adottato da Luigi Campani sui dipinti del Duomo, sull'opportunità di trasferire la *Sibilla* nell'abside della cattedrale.[40] Ne conseguì una relazione molto accurata, in cui i tre estensori analizzarono la questione sotto diversi aspetti.

---

[37] Per le influenze che ebbe Baldassarre Peruzzi sugli artisti contemporanei senesi si vedano per lo meno SANMINIATELLI 1967, pp. 34, 74; ROMANI 2003, pp. 20,

[38] È Donato Sanminiatelli che riferisce a Baldassarre Peruzzi il progetto per l'abside del Duomo di Siena, (SANMINIATELLI 1967, p. 146). Si veda anche CARLI 1979, p. 136; TORRITI 1998, p. 167;

[39] Nel catalogo della mostra su Beccafumi del 1990 è pubblicato un disegno, conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, raffigurante un *San Paolo* che solleva un braccio al cielo; nella scheda ad esso associata, Andrea De Marchi lo identifica senza equivoco con il santo che stava accanto alla Madonna nel riquadro centrale, ora perduto, della tribuna del Duomo di Siena (in SIENA 1990, p. 469); già Giulia Sinibaldi, nel 1954, aveva ricondotto il disegno alla decorazione dell'abside della cattedrale senese (SINIBALDI 1954, p. 47).

[40]«Consigliò i predetti signori [Corti, Sergardi e Mazzuoli] di riferire il loro sentimento sulla proposizione fatta al Magistrato di trasportare la bella dipintura a fresco del nostro Baldassarre Peruzzi rappresentante la Sibilla Cumana, ed esistente nella chiesa di Fontegiusta, nella tribuna della Metropolitana», in ACSi, Archivio Preunitario, 130, c. 109r (seduta del 17 giugno 1801).

Innanzitutto sottolinearono i rischi connessi all'operazione di stacco e trasporto dell'affresco: lo spessore del muro, la fragilità dell'intonaco e la considerevole distanza della chiesa di Fontegiusta dal Duomo ne avrebbero potuto compromettere l'integrità.[41] Precisarono inoltre che le figure dipinte da Beccafumi erano di dimensioni notevolmente maggiori rispetto alla *Sibilla*, e il loro accostamento avrebbe creato una netta e spiacevole discordanza di proporzioni. La riflessione però più interessante addotta per rifiutare la proposta di Galgano Saracini consisteva nel rilevare che «quel prezioso monumento, tolto dalla sua situazione, non sarebbe forse più tanto pregevole», facendo emergere un atteggiamento di particolare attenzione alla fruizione e al valore storico delle opere d'arte nel loro contesto d'origine. Oltre che a tutte queste precisazioni, sembrerebbe comunque plausibile imputare la bocciatura anche a ragioni di tipo economico, le stesse che probabilmente imposero alla *Deputazione per il restauro delle fabbriche danneggiate dal terremoto* di scialbare il riquadro centrale della tribuna dell'abside, piuttosto che intervenire con un delicato restauro di recupero dei frammenti superstiti.[42]

Il perduto affresco del Beccafumi venne infine sostituito con la tela a olio raffigurante l'*Assunzione della Vergine* dipinta da Bartolomeo Cesi nel 1594 per la Certosa di Maggiano (fig. 33).[43] Non è noto perché la scelta sia caduta proprio su quest'opera, ma non si può non notare che l'opera di Cesi, contrariamente alla coerenza riscontrata nella proposta di Saracini, interrompe l'unità stilistica della zona absidale, oltre a creare una ridondanza iconografica: si raddoppiano infatti gli Apostoli, già inseriti nei riquadri laterali, nonché il tema dell'*Assunzione della Vergine*, già presente nella vetrata di Duccio di Buoninsegna posta poco più in alto.

---

[41] «Non tanto facile riuscirebbe la segatura perché il muro su cui è dipinto il quadro è di grossezza superiore al braccio […]. L'intonaco di detto fresco, essendo molto rintronato, è anche pericoloso a crepare, e finalmente la situazione della chiesa di Fontegiusta, e la di lei distanza dalla Metropolitana, renderebbero assai rischioso e dispendioso il trasporto», in ACSi, Archivio Preunitario, Rescritti, 196, c. 214 (la relazione si trova trascritta per intero qui in Appendice, **18**).

[42] La *Deputazione per il restauro delle fabbriche danneggiate dal terremoto* venne istituita, tramite rescritto granducale, l'8 giugno 1798: AOMS, 1-930, *Deliberazioni per gli affari delle Restaurazioni*, c.1.

[43] ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. VI, p. 595.

La passione collezionistica di Galgano Saracini, e quasi ancor più il suo interesse per il restauro, erano dunque veicolo di partecipazione diretta agli eventi della città. Il dialogo costante con gli artisti e i cultori d'arte cittadini gli valse la nomina, nel 1816, a Soprintendente dell'Istituto d'arte, accentuando notevolmente la sua presenza nella vita artistica cittadina, già molto attiva sin dagli inizi dell'Ottocento.[44] Pochi mesi prima fu lo stesso direttore dell'Istituto Giuseppe Colignon ad avvisare il conte di averlo proposto per la prestigiosa carica di Accademico Onorario, «con acclamazione di tutto il corpo accademico»: nella lettera, Colignon non si risparmiò nell'elogiarne il «genio per le Belle Arti», ragione per cui Saracini si era guadagnato il «diritto di essere annoverato in tutte queste società di Belle Arti».[45]

Secondo il regolamento dell'Istituto d'Arte il Soprintendente, per ricoprire la carica, non era tenuto ad avere competenze artistiche, ma la nomina granducale doveva comunque sempre ricadere su un «Gentiluomo istruito nelle Belle Arti», che si sarebbe dovuto occupare della gestione amministrativa della scuola.[46] Potrebbe quindi sembrare che le competenze attribuite al Soprintendente non permettessero a Galgano Saracini di mettere a disposizione dell'Istituto i suoi interessi per il restauro. In realtà, poco dopo la nomina egli ottenne dalla Magistratura Civica un finanziamento di «1000 lire per i restauri di molti dipinti raccolti e ritrovati», mentre analoghi stanziamenti non sono riscontrabili negli anni a seguire, il che sembrerebbe confermare che il conte, all'interno della scuola, riuscì in qualche modo a stabilire alcune priorità conservative.[47] Alla Magistratura, infatti, spettava l'amministrazione formale dell'istituto, e il soprintendente era l'unico incaricato di interagire con essa, per «render conto di tutto ciò che possa interessare l'andamento, e lo stato della scuola medesima, tanto in rapporto all'economia che al miglior servizio».[48]

---

[44] SISI-SPALLETTI 1994, p. 148.

[45] Lettera inviata da Giuseppe Colignon a Galgano Saracini e datata 25 gennaio 1816: ACS, S/94, ins.C, *Accademia Belle Arti*, c. 10r.

[46] «*Istruzioni e Regolamenti per la Scuola Senese di Pittura, Disegno, Architettura e Ornato*», in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 14.

[47] TAMMARO 1986, p. 15.

[48] Nel regolamento dell'Istituto d'arte sono indicate le mansioni che spettavano al Soprintendente, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 16.

III.2 La dispersione del ciclo di affreschi del Palazzo del Magnifico

Nel primo decennio del Cinquecento Pandolfo Petrucci, signore di Siena fra il 1487 e il 1512, fece costruire nell'attuale via dei Pellegrini un palazzo, in seguito denominato del Magnifico, per farne la propria dimora privata. La fabbrica di questo prestigioso edificio fu certamente una fra le più interessanti della città, per l'imponenza dell'architettura e per la presenza di alcuni dei più importanti artisti del periodo, coinvolti nella decorazione sia delle strutture esterne che delle sale interne. A cavallo fra Quattro e Cinquecento a Siena, forse più che in altre città italiane, furono allestite dimore in cui il repertorio anticheggiante, nei temi e nelle soluzioni figurative, non si limitava alle pitture, ma interessava tutti gli elementi decorativi, dalle mattonelle dei pavimenti agli stucchi dei soffitti.[49]

Quella che fu una delle più ricche e sfarzose dimore nella Siena del XVI secolo corrisponde anche a uno degli esempi tristemente più rappresentativi di una cultura ottocentesca che non di rado assecondò la rovina di importanti monumenti d'arte. Nella prima metà del secolo, infatti, il palazzo subì un significativo intervento di spoliazione delle opere d'arte in esso contenute, soprattutto quelle che decoravano la sala principale, chiamata *Camera Bella*.[50] Questo ambiente venne completamente smembrato, con una serie di operazioni che portarono allo stacco degli affreschi parietali, oltre che alla rimozione degli arredi lignei e del prezioso pavimento maiolicato, fino agli elementi bronzei che decoravano la facciata; in tale contesto, l'importante ciclo d'affreschi che decorava la sala principale rappresenta il caso di dispersione e distruzione di un complesso figurativo e decorativo che più ha creato scalpore e rammarico, ben noto agli studi proprio in virtù del suo alto valore artistico.[51] Partendo dall'evidenza che una storia della dispersione di tutte le decorazioni di

[49] Sulla peculiarità della committenza nobiliare senese fra Quattro e Cinquecento e per una descrizione di Palazzo Petrucci come caso emblematico caratterizzato da tutti gli aspetti della decorazione si veda AGOSTI-FARINELLA 1990, pp. 578-579, 590-592.
[50] Per la più recente descrizione del ciclo pittorico si veda JACKSON 2007, pp. 64-67; cfr. anche LONDRA 2007, pp. 270-274.
[51] SANI 2005, p. 278.

Palazzo Petrucci è ancora da scrivere, merita quindi in questa sede un particolare approfondimento, nel tentativo di rintracciare nelle vicende ottocentesche che interessarono questo palazzo le caratteristiche proprie delle pratiche di restauro in funzione del collezionismo privato.

La *Camera Bella* ospitava un ciclo di affreschi che si estendeva su tutte e quattro le pareti, i cui autori furono il Pinturicchio, Luca Signorelli e il giovane Girolamo Genga. La presenza a Siena del Signorelli e del Pinturicchio non era una novità: i due artisti avevano infatti già realizzato in città diverse opere importanti, dimostrando di meritarsi il titolo di più significativi pittori del periodo.[52] Nel 1502 il Pinturicchio era stato chiamato dal cardinale Francesco Piccolomini per affrescare le pareti e la volta della Libreria in Duomo, dedicata a Pio II, e proprio in quel contesto il pittore umbro aveva raggiunto una tale affermazione nell'esecuzione di volte unghiate di ambienti aulici, da divenire uno dei maggiori esperti in materia, tanto che Pandolfo Petrucci, attento osservatore del mondo artistico a lui contemporaneo, gli commissionò la decorazione del soffitto della sala principale del proprio palazzo.[53] Per il Signorelli furono probabilmente la fama che ancora godeva, nonostante l'età avanzata, grazie ai lavori già realizzati in città, ma anche il suo precedente rapporto con un eminente personaggio pubblico come Lorenzo il Magnifico, a indurre il Signore di Siena a coinvolgerlo nella decorazione.[54] L'attenzione alla rappresentazione anatomica e l'abilità nel rappresentare episodi illustri tratti dall'antichità fecero di Signorelli la personalità più adatta per realizzare alcuni episodi del ciclo pittorico programmato da Pandolfo, caratterizzato da figurazioni che attingevano soprattutto alla storia e all'*epos*, cariche di significati e di implicazioni moraleggianti. I soggetti rappresentati nella *Camera Bella*, infatti, corrispondevano ad eventi tratti dalla letteratura classica e volgare

[52] Sull'esecuzione e datazione degli affreschi sulle pareti e sul soffitto si veda PETRIOLI TOFANI 1969a, pp. 24-31; SRICCHIA SANTORO 1982, pp. 24-31.
[53] ANGELINI 2005, p 544-545.
[54] Per la presenza a Siena di Luca Signorelli nel 1490 per la realizzazione della Pala Bichi, nell'omonima cappella in Sant'Agostino si veda SRICCHIA SANTORO 1993, pp. 420-423 e la scheda di Alessandro Bagnoli in SIENA 1993, pp. 440-442. Sempre nel senese, l'artista è impegnato, tra il 1498-1499, nella decorazione con *Storie di San Benedetto*, nel chiostro dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore (HENRY 2012, pp. 153-174)

in cui si intrecciavano molteplici temi, il cui obiettivo era la celebrazione dell'ambiente famigliare, con l'esaltazione delle virtù sia maschili che femminili implicite nel matrimonio. La volontà di commissionare il ciclo pittorico con questa specifica scelta tematica era strettamente connessa con le nozze, celebrate nel settembre del 1509, fra Borghese Petrucci, figlio di Pandolfo, e Vittoria Piccolomini, giovane appartenente a una delle famiglie più importanti della città.[55]

I pregevoli affreschi non sono più *in situ*, già che entro gli anni Quaranta dell'Ottocento furono estratti dalle pareti della sala e presto alienati; a Siena sono rimaste soltanto le due scene dipinte da Girolamo Genga, attualmente esposte nella Pinacoteca Nazionale.[56]

È possibile ricostruire il ciclo pittorico e identificare i singoli episodi rappresentati grazie alle imprescindibili descrizioni che ne diedero, verso la fine del XVIII secolo, l'abate Giovanni Girolamo Carli e l'erudito senese Guglielmo della Valle, che descrissero la sala di forma quadrata con otto affreschi, due su ogni parete.[57]

La *Calunnia di Apelle* e una *Festa di Pan*, entrambi eseguiti da Luca Signorelli, non si sono conservati e, anche nel caso in cui fossero stati ricoperti da una scialbatura, i numerosi riadattamenti architettonici subiti dal palazzo, anche in tempi piuttosto recenti, portano a escludere la possibilità di ritrovare tracce di questi affreschi sotto l'intonaco. Nel tentativo di recuperare quanto meno l'impostazione iconografica delle scene perdute, la dettagliata descrizione che Della Valle fece della scena di *Pan*, permise a Crowe e Cavalcaselle di riconoscere in un olio su tavola dal medesimo

[55] Per uno studio iconografico delle scene rappresentate in relazione alla celebrazione delle virtù implicite al matrimonio e alla famiglia si veda TATRAI 1978, pp. 177-183.

[56] TORRITI 1981, pp. 50-52.

[57] Giovanni Girolamo Carli, *Notizie di Belle Arti,* ms. del terzo quarto del XVIII secolo, BCS, C.VII.20, ff. 16, pp.74-76. D'ora in avanti utilizzerò come riferimento bibliografico le schede di catalogo della National Gallery di Londra redatte da Martin Davies, in cui è trascritto quasi integralmente il testo dell'abate Carli (DAVIES 1961, pp. 571-573). Nella descrizione di Guglielmo Della Valle compare la definizione di «gabinetto» per la sala di Palazzo Petrucci (DELLA VALLE 1782-1786, vol. III, pp. 319-322).

soggetto, realizzato a Firenze da Signorelli per Lorenzo de Medici, una versione molto simile a quella affrescata dallo stesso pittore proprio in Palazzo Petrucci.[58]

Continuando con la decorazione della sala si trovavano la rappresentazione del *Trionfo della Castità* (fig. 34) e l'episodio di *Coriolano che persuaso dalla madre e dalla figlia, rinuncia a combattere contro Roma* (fig. 35); entrambi sapientemente composti da Signorelli, sono ora conservati alla National Gallery di Londra: la pellicola pittorica si presenta piuttosto danneggiata, molto probabilmente in seguito all'intervento di strappo che subirono nella prima metà dell'Ottocento, quando furono trasferiti su tela e rapidamente immessi sul mercato antiquario.[59] La stessa sorte toccò all'affresco con *Penelope al telaio* (fig. 36), una delle due scene del ciclo dipinte da Pinturicchio, che all'interno della *Camera Bella* si era dedicato soprattutto alla composizione dei riquadri del soffitto, riccamente decorato con affreschi e incorniciature in stucco. Le inesattezze interpretative che ancora accompagnavano il poema omerico portarono a fraintenderne il soggetto della scena con Penelope e Telemaco: Della Valle lo descrisse come «Paride nell'atto di presentarsi ad Elena», mentre Gustav Friedrich Waagen, nello stilare l'elenco delle opere presenti nella collezione inglese Barker, dove appunto si trovava l'affresco in questione prima di essere acquistato dal museo londinese, lo interpretò come l'incontro fra Lucrezia e Collinto.[60]

Gli unici due affreschi provenienti dal Palazzo del Magnifico e rimasti a Siena, prima nella Galleria dell'Istituto d'Arte e oggi conservati nella Pinacoteca Nazionale, sono, come accennato in precedenza, la *Fuga di Enea* (fig. 37) e il *Riscatto dei prigionieri* (fig. 38), entrambi dipinti da Girolamo Genga: si presentano in ottimo stato di

[58] «Secondo quanto abbiamo udito dal Vasari, Luca eseguì la pittura per farne dono a Lorenzo de' Medici, ma sia che egli la colorisse per donarla al Magnifico, sia che la facesse, come sembra più probabile, per essergli stata allogata, certo è che assai poeticamente ideò questo soggetto, e ne dispose con molta leggiadria le figure. Questo soggetto è quasi simile a quello dipinto dal Signorelli sul Palazzo Petrucci in Siena, ed è un capolavoro per bellezza di forme e per varietà di tipi ed espressioni» (CROWE, CAVALCASELLE 1864-1866, ed. it. 1981, vol. VIII, p. 428). Per un approfondimento sulla scena con *Pan* per Lorenzo il Magnifico e la sua probabile relazione con l'affresco in Palazzo Petrucci si veda AGOSTI 1982, pp. 70-77; il dipinto su tavola in passato si conservava al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, ma venne distrutto nel 1945 e ne rimane solo la documentazione fotografica (SIENA 2007, p. 66).

[59] DAVIES 1961, pp. 474-477.

[60] DELLA VALLE 1782-1786, vol. III, p. 321; WAAGEN 1857, p. 74.

conservazione, perché furono estratti dalle pareti con un più cauto intervento di stacco a massello che non li danneggiò minimamente.

L'ultimo affresco che decorava il gabinetto del Magnifico rappresentava, sempre sulla base della descrizione di Della Valle, la *Continenza di Scipione*, che, nonostante le fonti settecentesche si limitassero a segnalarne la presenza senza alcuna descrizione, la critica più recente ha ora ricondotto a Pinturicchio.[61]

Di quella grande e ricca fabbrica artistica che era il Palazzo di Pandolfo Petrucci nulla si è conservato nella collocazione originaria: l'intero ciclo pittorico e i numerosi elementi decorativi sono stati rimossi e trasportati altrove, privando l'ambiente della sua peculiare unità compositiva. Questa pratica di vera e propria spoliazione degli edifici privati era molto frequente nella Siena di primo Ottocento, quando queste operazioni di 'prelievo' non avevano certo niente a che fare con la conservazione delle opere, bensì erano mosse da poco edificanti fini commerciali e soprattutto finalizzate a un'intensa attività di esportazione all'estero. È questo un fenomeno solo in parte coincidente con la tendenza ottocentesca al recupero dei primitivi: se nelle chiese e negli edifici pubblici si decideva di distruggere opere d'arte di secoli moderni e ormai considerate di cattivo gusto, con l'intento di recuperare sottostanti e più antichi strati decorativi, in quelli di proprietà privata i cicli pittorici venivano tagliati, strappati o ridimensionati per facilitarne la vendita.

Alessandro Franchi, in un articolo dedicato al Palazzo del Magnifico pubblicato sulla rivista francese *L'Art* nel 1882, fornì una colorita descrizione della situazione senese verso i primi anni del secolo:

> «Tout alla bien jusqu'aux premières années de ce siécle. Il semble qu'alors un vent de mort se soit déchainé sur l'héritage des époques de gloire. Ce fut comme une fiévre de destruction: c'etait à qui ferait le plus de ruines! On faisait disparaitre tour ce qui gardait une empreinte antique. On m'a souvent raconté (et je parle de témoins oculares) les flambées qui se faisaient sur la *Piazza del Campo,* et que chacun alimentait de vieilles peintures, de cadres et d'incrustations, dans l'unique but de retirer des cendres le peu d'or qui échappait à la flamme. Comment s'étonner que le palais du Magnifique n'ait point

[61] La perduta *Continenza di Scipione* di Palazzo Petrucci, la cui attribuzione a Pinturicchio è ormai unanimemente accettata, è nota grazie al collegamento con un disegno conservato al British Museum di Londra (SIENA 2007, p. 270-272).

échappé à la loi commune? Quoi de plus douloureux encore que de voir un de ses propriétaires, las des sollicitation del la curiosité publique, prendre la résolution de tout démolir et de gagner le repos à ce prix!».[62]

La dispersione degli affreschi e degli apparati decorativi della *Camera Bella* avvenne in due momenti distinti: una prima fase ebbe inizio attorno agli Venti, mentre una seconda può essere circoscritta tra il 1842 e il 1844. Nel 1821 il cronachista senese Antonio Bandini annotò nel suo *Diario* che due affreschi furono fatti «segare» dal Palazzo del Magnifico per diretto interessamento del Granduca.[63] La notizia è stata confermata anche da un documento di compravendita ritrovato da Paola Barocchi nell'Archivio delle Gallerie degli Uffizi, contenente le pratiche relative all'acquisto di due pezzi senesi attribuiti a Baldassarre Peruzzi.[64] Le pitture, corrispondenti alla *Fuga di Enea* e al *Riscatto dei prigionieri*, risultavano di proprietà del pittore senese Bernardino Montini, in quegli anni stretto collaboratore del direttore dell'Istituto d'Arte Giuseppe Colignon. Già indicate dall'abate Carli come le scene meglio conservate di tutto il ciclo pittorico, furono quindi le prime a essere staccate a massello e immesse sul mercato antiquario.[65] La loro acquisizione da parte delle istituzioni fiorentine è probabilmente da interpretare come un caso di intermediazione da parte del Granducato per impedire che fuoriuscissero dal territorio senese. Nel 1821, infatti, in una seduta della Magistratura Civica di Siena si riferì a proposito di una lettera del direttore della galleria fiorentina con la quale si comunicava la «concessione gratuita di due affreschi alla Scuola di Belle Arti di Siena»;[66] le istituzioni granducali si impegnarono quindi ad

[62] «Tutto andò bene fino ai primi anni di questo secolo. Sembra che allora un vento di morte si abbatté sul patrimonio delle epoche gloriose. Fu come una febbre di distruzione: era una gara a chi faceva più rovine! Si faceva sparire tutto ciò che aveva un'impronta antica. Mi hanno spesso raccontato (e mi riferisco a testimoni oculari) dei fuochi che si facevano in Piazza del Campo, che venivano alimentati da vecchie pitture, cornici ed intarsi con l'unico scopo di recuperare fra le ceneri quel poco d'oro che scampava alle fiamme. C'è forse da meravigliarsi che il Palazzo del Magnifico non sia sfuggito alla legge comune? Ciò che è ancora più doloroso è vedere uno dei suoi proprietari, stanchi della sollecitazione della pubblica curiosità, prendere la decisione di demolire tutto e di guadagnare il riposo a questo prezzo!» (FRANCHI 1882, p. 148; la traduzione è mia).
[63] Antonio Bandini, *Diario Senese* (BCS, D.II.14), c. 109r.
[64] Il ritrovamento del documento è segnalato in AGOSTI 1982, p. 76, nota 7.
[65] DAVIES 1961, p. 572.
[66] ACSi, *Archivio Preunitario*, Deliberazioni del Magistrato Comunitativo e del Consiglio Generale, 1821, c. 18v (seduta 9 settembre 1821).

acquistare le due pitture per poi restituirle alla città di provenienza, ma quella che veniva definita una concessione gratuita corrispose in realtà a uno scambio che, contestualmente al rientro a Siena delle due pitture, comportò il trasferimento agli Uffizi della tavola con la *Visitazione* oggi attribuita a Pietro di Francesco Orioli (fig. 39).[67] Quest'ultima, però, è attualmente conservata nella Pinacoteca di Siena, e nella scheda di catalogo redatta da Piero Torriti si segnala che effettivamente l'opera passò alle Gallerie fiorentine nel 1821, ma nel 1913, per ragioni sconosciute, fu riportata nella Galleria dell'Istituto d'Arte di Siena.[68] Più avanti si vedrà come, a partire dalla sua istituzione, il medesimo ruolo protezionistico rilevato in questa occasione diverrà appannaggio della Deputazione di Belle Arti, a cui verrà spesso chiesto di acquistare opere di collezioni private per impedirne l'alienazione.

Sempre a questo primo momento di dispersione, attorno agli anni venti dell'Ottocento, è riconducibile anche lo smembramento della struttura lignea che inquadrava gli affreschi nella *Camera Bella*, realizzata dal noto intagliatore senese Antonio Barili:[69]

> «Sotto è posta la residenza, che ricorre per la stanza, ed elevandosi con bell'ordine corintio di piccoli pilastri scannellati, coll'ornamento di vari fogliami, uccelli e viticchi ben condotti, siccome pure lo sono le figure, i mostri, e rabeschi, i quali intrecciano, e adornano questa bella opera, che mi pare del Barili Sanese».[70]

Si trattava quindi di una panca che correva lungo tutte e quattro le pareti della sala, su cui poggiavano le otto paraste che separavano gli affreschi, a loro volta delimitati, nella zona superiore, da una cornice posizionata appena sotto il soffitto.

---

[67] «Lettera del 26 agosto di Sua Eccellenza il Direttore della Imperiale e Reale Galleria delle Statue di Firenze portante la concessione gratuita di due affreschi alla Scuola di Belle Arti di Siena con che dalla medesima sia estratta una delle tre tavole del Pacchiarotto»: ACSi, *Archivio Preunitario*, Deliberazioni del Magistrato Comunitativo e del Consiglio Generale, 1821, c. 18v. La notizia dello scambio di opere è riportata anche in AGOSTI 1982, p. 76, nota 7. La *Visitazione*, da sempre attribuita a Pacchiarotto, è stata ricondotta a Pietro di Francesco Orioli da Alessandro Angelini (ANGELINI 1982, p. 74).

[68] Nella scheda di catalogo non è specificato il motivo del rientro a Siena della *Visitazione* (TORRITI 1981, pp. 86-87).

[69] Per uno studio stilistico della residenza lignea si consulti la scheda di catalogo di Stella Fraschetti in SIENA 1990, p. 552; cfr. anche LONDRA 2007, pp. 276-277.

[70] DELLA VALLE 1782-1786, vol. III, p. 322.

Contemporaneamente all'estrazione dei due affreschi di Genga, quindi, l'elaborata struttura lignea fu smembrata e rimossa dal palazzo, come indicato da Ettore Romagnoli, che ne ripercorse le fasi dello smontaggio segnalando che già nel 1818 la residenza era di proprietà dell'arcivescovo di Siena Anton Felice Zondadari.[71] Poco dopo la morte del prelato, avvenuta nel 1823, Romagnoli vide l'elaborata opera di Barili infelicemente smembrata in una stanza della canonica del Duomo, meravigliandosi che un prodotto di tale qualità non fosse esposto al pubblico.[72] Della medesima opinione era anche l'intagliatore senese Angiolo Barbetti, che nel 1833, conoscendone lo stato di abbandono e consapevole del rischio che potesse essere esportata all'estero, suggerì alla comunità senese che si «adoperasse» per l'acquisto.[73] L'affacciarsi di Angiolo Barbetti nel mondo della conservazione senese non rimase circoscritto a questo singolo episodio, già che dieci anni dopo, come si vedrà nel prossimo paragrafo, lo si ritroverà impegnato nella compravendita degli affreschi dell'ex Compagnia di Santa Croce, a ulteriore conferma dei suoi ormai consolidati rapporti con il collezionismo privato.

In effetti, nel febbraio 1834 il Gonfaloniere Antonio Palmieri Nuti scrisse a Giulio del Taja, Soprintendente dell'Istituto di Belle Arti, per confermare che il Governo di Siena aveva concluso l'affare con il nuovo proprietario della residenza lignea, Raffaello Pierallini, per l'acquisto di «alcuni pezzi di legname intagliati dal celebre artista Barili facenti parte di una residenza che prima esisteva nel Palazzo del Magnifico Petrucci».[74] Il Soprintendente si dichiarò molto soddisfatto di poter arricchire la galleria

---

[71] La notizia è stata ricavata da un catalogo di disegni tratti da opere d'arte senesi realizzato dal pittore Cosimo Minucci nel 1818 (SIENA 1990, p. 552).

[72] ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. V, p. 478.

[73] Angelo Barbetti (Siena 1805-Firenze 1873) faceva parte di una storica famiglia senese d'intagliatori. Formatosi nella bottega del padre Massimiliano, frequentò l'Istituto d'Arte, per poi essere titolare a sua volta, dal 1827, di una propria bottega in Piazza San Giovanni. Il lavoro per cui è maggiormente ricordato è l'intaglio, affiancato dal più noto Domenico Manetti, del paliotto d'altare nell'Oratorio della Contrada della Tartuca intitolato a Sant'Antonio da Padova (SIENA 1992, pp. 274-275). Per il suo coinvolgimento nella vicenda relativa all'acquisto della residenza lignea di Antonio Barili si veda CHIARUGI 1994, p. 401.

[74] Lettera inviata il 14 febbraio 1834 dal gonfaloniere di Siena Antonio Palmieri Nuti al Soprintendente Giulio del Taja: ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 2, c. 35 (cfr. qui in Appendice, **19**).

dell'Istituto con tali pregevoli manufatti artistici, rammaricandosi tuttavia che non tutti i pilastri conservassero la propria base d'appoggio a terra, senza la quale le paraste perdevano non solo la loro funzione, ma anche la possibilità di avere una collocazione esteticamente accettabile e didatticamente istruttiva. Delle otto paraste, solo due sono tuttora provviste della base originale ed è molto probabile imputare la perdita delle altre a un incidente occorso durante le operazioni di smontaggio che potrebbe averne compromesso la conservazione, così come gli anni in cui languirono abbandonate dopo la morte dell'arcivescovo Zondadari.

Nell'*Inventario* della Galleria del 1840 gli elementi della residenza lignea di Antonio Barili sono indicati come « undici pilastri con capitelli e due basi staccate, tre dei quali più stretti degli altri, intagliati in noce, con Figure, Animali e Fogliami», dove quelli più piccoli corrispondono a ciò che si era conservato dei quattro in origine posizionati agli angoli della sala [75]. Sono inoltre catalogati anche «cinquantotto pezzi di cornici sciolte di diverse grandezze e di diverso intaglio», sempre provenienti dal Palazzo del Magnifico e riconoscibili come frammenti della cornice a fregio che correva appena sotto il soffitto della *Camera Bella* delimitando gli affreschi nella zona superiore. Parte di questi elementi lignei furono utilizzati per realizzare un'incongrua incorniciatura all'affresco del Sodoma col *Cristo alla colonna*, distaccato nel 1841 da una parete del chiostro di San Francesco e musealizzato all'interno dell'Istituto d'Arte.[76] Nello stesso modo, altri frammenti furono assemblati intorno alle due scene dipinte da Girolamo Genga in seguito al loro trasporto nei locali della Galleria, e almeno in questo caso venne mantenuto il rapporto fisico e decorativo che questi manufatti lignei avevano con le pitture nel loro contesto d'origine.

La decisione del governo di Siena di acquistare i preziosi intagli del Barili e la loro conseguente destinazione all'Istituto di Belle Arti è emblematica per comprendere l'importante ruolo conservativo che svolgeva la Deputazione: da un lato tentava di impedire la fuoriuscita dalla città di importanti opere d'arte, dall'altro si occupava di

[75] «Inventario generale degli oggetti di Belle Arti e Mobilia esistenti nel detto Imperiale e Reale Istituto il dì 30 giugno 1840»: ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 2, c. 32.

[76] Le vicende relative alla musealizzazione di questa pittura sono qui trattate *infra* pp. 254-267.

arricchire la collezione della galleria pubblica, riconoscendola come il più appropriato luogo di custodia ed esposizione. Infine, non va trascurata la consapevolezza della funzione didattica che quelle opere avrebbero svolto, come utile modello per servire alla formazione degli studenti. Proprio in quegli anni era più che mai vivo il dibattitto sull'apertura dell'Istituto d'Arte anche agli artigiani, finalizzata allo sviluppo della manifattura locale; benché la classe di Ornato sia stata ufficialmente istituita soltanto nel 1850, già a partire dagli anni Trenta il direttore Francesco Nenci aveva inserito, per la sezione di architettura, un corso per specializzare i falegnami nell'intaglio e nella tarsia in legno. Appare quindi evidente che, in un contesto accademico così strutturato, la possibilità di copiare i preziosi lavori di Barili potesse rappresentare un'ineguagliabile occasione di formazione e apprendimento.[77] Anni prima, già Guglielmo Della Valle aveva sottolineato l'alto valore formativo delle opere dello scultore senese, scrivendo che «nel rilievo di queste cose, nell'esattezza del disegno, e nell'eleganza delle foglie, volute, dentelli, ovoli, e altri simili ornati, o presi dal vero, o immaginati, il Barili può servire di modello, e non ebbe pari nel secolo d'oro».[78] L'Ottocento senese, caratterizzato da una rinascita dell'interesse per l'intaglio rinascimentale, in linea con le istanze storicistiche del Romanticismo volte al recupero delle tradizioni artistiche locali, avrebbe infatti fatto grande tesoro delle opere di Antonio Barili.[79] Resta infine da ricordare che attualmente le due paraste, complete di base originale, sono esposte in una sala della Pinacoteca di Siena, accanto agli affreschi di Genga, mentre gli altri pilastri e semipilastri angolari si conservano in Palazzo Chigi Piccolomini alla Postierla, nella sede della Soprintendenza per le province di Siena e Grosseto.

Per quanto riguarda gli altri affreschi del ciclo pittorico, è possibile supporre che a questa prima fase di spoliazione corrisponda anche l'intervento di scialbatura delle scene con la *Calunnia di Apelle* e la *Festa di Pan*, nonostante non esista nessuna fonte

[77] *Istituto d'arte* 1986, pp. 15-16; COCCOLI 1984, pp. 31-41
[78] DELLA VALLE 1782-1786, vol. III, p. 331.
[79] Per il grande sviluppo della pratica dell'intaglio ligneo senese a metà dell'Ottocento si veda CHIARUGI 1988, pp. 302-310.

certa che lo confermi. È sempre Alessandro Franchi, nel suo articolo del 1882 dedicato alla *Camera Bella* di Palazzo Petrucci che, supponendo due differenti momenti della dispersione del ciclo pittorico, indicò che la scialbatura dei due affreschi fosse da ricondurre alla prima fase, imputandone la causa al cattivo stato di conservazione.[80] Questo tipo di atteggiamento nei confronti delle pitture murali si inserisce in un contesto conservativo come quello ottocentesco, in cui era accettata l'idea di ricoprire un affresco che si presentasse in uno stato di deperimento troppo avanzato; si tratta, insomma, di un approccio estetico alla conservazione, che non considerava l'opera d'arte come documento storico, aspetto ben poco valutato nell'ambito del collezionismo privato. In questo caso specifico, infatti, l'obliterazione di un'opera molto danneggiata era giustificata soprattutto dal fatto che essa non fosse in grado di rispondere adeguatamente alle esigenze di mercato.[81]

Il secondo momento di dispersione è riconducibile a un periodo compreso fra il 1842 e il 1844, ed è da collegare alla presenza a Siena di Pellegrino Succi, forse il più famoso estrattista del secolo, al quale fu commissionato di strappare dalle pareti le raffigurazioni rimanenti e trasferirle su tela.[82] L'obbiettivo era quello di inviare gli affreschi con *Il trionfo della Castità*, *Coriolano persuaso* e *Penelope al telaio* a Parigi, in seguito al loro acquisto da parte di Joly de Bammeville per la propria collezione privata.[83] La tecnica dello strappo, nonostante abbia avuto i suoi esordi già dal terzo decennio del Settecento, si sviluppò notevolmente in Italia tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, con una notevole accentuazione nel primo quarto dell'Ottocento,

[80] FRANCHI 1882, p. 148.
[81] Ogni intervento di descialbo presupporrebbe un approfondimento delle singole circostanze; le principali motivazioni che portarono all'occultamento di numerose pitture murali sono riassunte in FELICI-LANFRANCHI 2008, pp. 27-39.
[82] Il coinvolgimento di Pellegrino Succi nell'estrazione degli affreschi nel Palazzo del Magnifico è segnalato da Alessandro Conti (CONTI 1988, ed. 2002, p. 223). Sull'intensa attività di Succi nella prima metà dell'Ottocento si veda per lo meno GIACOMINI 2007 e la scheda biografica, sempre redatta da Federica Giacomini, per il catalogo della mostra sugli strappi d'affreschi (RAVENNA 2014, vol. II, pp. 196-197).
[83] FRANCHI 1882, p. 149.

contestualmente al trasferimento oltre confine di numerose opere d'arte.[84] L'estrazione di questi tre affreschi è l'unico caso documentato di strappo eseguito a Siena nella prima metà del secolo, a testimonianza di come anche l'ambiente locale, con l'intermediazione della Deputazione Conservatrice, fosse influenzato dal generale atteggiamento della Gallerie granducali in materia di restauro, improntato a una grande prudenza. La Toscana, infatti, contrariamente a quanto succedeva soprattutto in Emilia e in Veneto, dove si assisteva al continuo sorgere di botteghe di estrattisti, rimase ancorata alla più tradizionale tecnica dello stacco a massello.[85] Emblematico, in tal senso, il caso degli affreschi di Ambrogio e Pietro Lorenzetti nella sala capitolare di San Francesco, dove venne scartata l'ipotesi di rimuovere le pitture con la tecnica dello strappo, preferendo un più cauto intervento di taglio della struttura muraria.[86]

Le tre pitture strappate da Palazzo Petrucci furono poi trasferite dalla Francia all'Inghilterra, e infatti fra il 1854 e il 1857 è registrato il loro passaggio nella collezione londinese di Alexander Barker. La datazione oscilla poiché nei tre volumi pubblicati nel 1854 da Gustav Friedrich Waagen, con l'intento di catalogare tutte le opere d'arte delle raccolte private inglesi, non vengono ancora menzionati gli affreschi provenienti da Siena, mentre essi sono presenti nella nuova edizione aggiornata del 1857.[87] I tre affreschi furono infine acquistati nel 1874 alla Barker Sale dalla National Gallery, dove si trovano tuttora.[88]

Per quanto riguarda la *Continenza di Scipione,* ci sono ottimi motivi per credere che in realtà non sia stata strappata dalla parete insieme agli altri tre quadri, e che nel 1842 l'acquisto da parte di Bammeville si sia limitato a ciò che rimaneva del ciclo pittorico. L'anomala situazione di questo affresco è suggerita soprattutto dal fatto che

---

[84] In merito alla diffusione della pratica estrattista si veda CONTI 1988, pp. 219-227; CIANCABILLA 2009, pp. 7-49. Per l'evidente relazione che corre fra l'estrazione delle pitture murali e il collezionismo estero si veda il contributo di Luca Ciancabilla, in cui viene portato a esempio anche il caso di Palazzo Petrucci (CIANCABILLA 2013, pp. 241-242).

[85] CIATTI 2014, pp. 83-84. Sulla cautela tipica del restauro della Galleria fiorentina si veda INCERPI 2011.

[86] *Infra* pp. 288-289.

[87] WAAGEN 1854, pp. 125-129; WAAGEN 1857, pp. 71-79;

[88] DAVIES 1961, p. 475. Sulle acquisizioni della National Gallery di Londra e i contatti fra il museo e i collezionisti britannici si veda AVERY-QUASH 2003, pp. xxv-xliv, in particolare p. xxxi.

Alessandro Franchi non citò mai la *Continenza di Scipione* e neppure la inserì nel gruppo di opere inviate a Parigi. Coerentemente Martin Davies, nel catalogo della National Gallery, trattando della provenienza degli affreschi di Palazzo Petrucci, manifestò dei seri dubbi riguardo alla presenza della *Continenza di Scipione* già nella collezione parigina di Bammeville. A tal proposito il direttore del museo londinese trascrisse in nota al testo un commento di Waagen in cui dichiarava di essere stato a Siena nel 1841 e di non aver trovato nella sala l'affresco in questione e neppure la *Calunnia di Apelle*, né la *Festa di Pan,* inducendo a pensare che la *Continenza di Scipione* sia stata, come le altre due scene, scialbata attorno agli anni Venti, contestualmente al primo periodo di dispersione delle decorazioni della *Camera Bella*.[89]

Per concludere la rassegna riguardante la spoliazione di tutti gli elementi decorativi che arricchivano il Palazzo del Magnifico, meritano di essere ricordati i bronzi, tre portatorce e quattro bracciali più piccoli, affissi un tempo sulla facciata. Erano stati commissionati da Pandolfo Petrucci allo scultore e architetto senese Giacomo Cozzarelli, al quale quasi certamente venne anche affidata la riconfigurazione dell'intero palazzo nei primi anni del Cinquecento;[90] un rapporto, quello fra il signore di Siena e questo artista, caratterizzato da numerose commissioni, compreso il gruppo scultoreo in terracotta della *Pietà* per la sagrestia della Basilica dell'Osservanza, destinato a diventare il cenotafio dello stesso Pandolfo.[91]
Per il palazzo in Via dei Pellegrini fece quindi realizzare sette elementi in bronzo, e per valutarne l'apprezzamento che essi ancora suscitavano nel primo Ottocento basta leggere l'entusiastica e dettagliata descrizione che ne diede Ettore Romagnoli:

[89] «Waagen in 1841 had looked for these frescoes in vain in the Palazzo del Magnifico» (DAVIES 1961, p. 476).
[90] JACKSON 2007, pp. 64-65
[91] I continui lavori affidati da Pandolfo Petrucci a Giacomo Cozzarelli erano giustificati dal fatto che, dopo la morte di Francesco di Giorgio nel 1502, Cozzarelli rappresentava una delle figure di maggior spicco a Siena, e molto probabilmente era anche considerato il miglior scultore in bronzo di quel periodo (SIENA 1993, p. 593).

«Di due differenti disegni sono questi sette getti. De' tre maggiori due s'erigono in mezzo la porta l'altro è nell'angolo del palazzo stesso riguardante la piazza di S. Giovanni. I quattro minori sono situati dopo i due primi, cioè tra questi e quello dell'angolo.
I maggiori braccialetti sorgono da un piatto o borchia attaccata al muro: essa è rotonda con cornice sfogliata nel primo ordine, perlata nel secondo. I minori pure sorgono da simil borchia.
Dalla borchia in tutti cala una zampa d'aquila che afferra la campanella composta di un serpente avviticchiato con somma maestria lavorato.
I tre gran bracciali han più sdraio de' piccoli e sono lavorati con più semplicità. Dalla parte esterna di questi è un bel fogliame quasi staccato dal bracciale, e soltanto strettamente a quello avvinto abasso per un nastro con svolazzo. Vedesi nell'alto del bracciale un occhietto sfogliato, qui posto per sostenere torcie in occasione di illuminazione. Il bracciale de' quattro minori è tutto fogline, e meandri, e le esterne gran foglie sono più attaccate al braccialetto che è meno sdraiato dei tre maggiori: queste sono avvinte abasso col solito nastro, e svolazzo, il tutto lavorato con egregio disegno, di pulitissimo getto, di nuova e ragionata invenzione».[92]

Quasi nello stesso momento in cui si stava realizzando la seconda fase di dispersione degli affreschi, i bracciali e i reggitorcia bronzei divennero oggetto d'interesse per l'Istituto di Belle Arti di Siena. Risale infatti al 1841 una lettera inviata da Vincenzo Cambi all'allora Soprintendente dell'Istituto, Alessandro Saracini, in cui si dichiarava disponibile a eseguire le copie dei bracciali e dei reggitorcia di Cozzarelli:[93] la commissione di queste copie non aveva un fine conservativo, se si pensa che gli originali sono rimasti *in situ* fino agli anni Cinquanta del Novecento, ma le intenzioni del Soprintendente erano evidentemente di stampo didattico, vedendo in quelle opere un ottimo esempio di scultura rinascimentale da utilizzare come modello per gli allievi dell'Istituto d'arte. Nel 1887, però, le sculture bronzee originali corsero il rischio di scomparire da Siena, quando i proprietari del palazzo le rimossero dalla facciata e tentarono di venderle illegalmente, ma lo sdegno pubblico portò la Prefettura a intervenire col sequestro dei bronzi, avviando un processo conclusosi con la perdita del diritto di proprietà da parte degli imputati e il passaggio delle opere a bene pubblico.[94] Fortunatamente i bracciali non sono diventati oggetto di dispersione e gli

[92] ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. V, pp. 493-494.
[93] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 66.
[94] Per tutte le vicende occorse ai bronzi si rimanda al contributo di Alessandro Cecchi in SIENA 1981, pp. 128-130.

originali sono ancora tutti conservati e distribuiti fra Palazzo Pubblico (due portatorce e un bracciale) e la Pinacoteca Nazionale (un portatorce e tre bracciali).

III.2.1 Precisazioni sul soffitto

Il complesso programma decorativo della *Camera Bella* comprendeva anche un soffitto composto da piccole scene dipinte ad affresco ispirate ai *Trionfi* di Petrarca, attribuite a Pinturicchio e inquadrate in un elaborato motivo di stucchi dorati tradizionalmente riferiti a Giacomo Cozzarelli.[95] L'impostazione generale rivela una diretta derivazione dal soffitto voltato e dipinto della *Domus Aurea* di Nerone che, sin dalla sua riscoperta alla fine del XV secolo, era stato preso a modello dagli artisti operanti fra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento.[96] La realizzazione del soffitto per Palazzo Petrucci può essere ricondotta ad un periodo di poco precedente all'esecuzione delle pitture parietali, datate attorno al 1509.[97]
Il soffitto non fu oggetto di dispersione nella prima metà dell'Ottocento, come avvenne invece per gli altri elementi decorativi, poiché venne rinvenuto da Alessandro Franchi, al di sotto di un posticcio controsoffitto, soltanto nel 1882.[98] Nonostante le vicende di questo soffitto non rientrino pienamente nella scansione cronologica di questa ricerca, vale comunque la pena ripercorrerne brevemente le fasi per ragioni di completezza, poiché il suo smontaggio, nel secondo decennio del Novecento, fu la conclusione di un processo iniziato già nel secolo precedente. Nel pubblicare la notizia del ritrovamento, arricchendola con disegni che si sono rivelati molto utili per ricostruirne la composizione, Franchi evidenziò che lo strato d'oro degli stucchi era stato staccato a

[95] «La volta di questa stanza è tutta ornata di lavori a stucco, e di pitture in vari piccoli spartimenti. Le pitture parti sono a guazzo, parte a fresco, e rappresentano varie Istorie, e Favole, le Muse, etc. In mezzo è l'Arme di casa Petrucci, che si figura sostenuta da 4 bei putti dipinti di grandezza naturale» (Giovan Girolamo Carli, *Notizie di Belle Arti*, terzo quarto del XVIII sec., ms. C.VII. 20 della Biblioteca Comunale di Siena, p. 74; pubblicato anche in DAVIES 1951, p. 571)
[96] Sull'argomento rinvio a DACOS 1969, pp. 21, 69; DACOS 1979, vol. III, pp. 5-68.
[97] Sulla datazione e attribuzione del soffitto si veda SRICCHIA SANTORO 1982, pp. 24-31.
[98] FRANCHI 1882, p. 181. Non è possibile stabilire quando venne coperto il soffitto, ma sicuramente si tratta di un intervento realizzato prima del 1821: è infatti lecito supporre che, se fosse stato ancora visibile, anch'esso sarebbe stato oggetto di dispersione.

colpi di martello senza nessuno scrupolo, così come accadde alle immagini di nudità, mutilando in questo modo grandi porzioni dei rilievi e danneggiando significativamente le pitture.[99] Nonostante lo stato conservativo fosse gravemente compromesso, il vigile mondo del mercato antiquario di primo Novecento non si lasciò sfuggire l'occasione di immettere sul mercato le preziose pitture attribuite a Pinturicchio. Risale infatti al 1911 il trafugamento da Palazzo Petrucci di ciò che rimaneva del soffitto della *Camera bella:* l'intervento di smontaggio fu coordinato da Icilio Federico Joni, ben noto alla critica per essere uno tra i più famosi falsari, abile soprattutto nella riproduzione dei dipinti dei primitivi, e trafficante d'arte attivo a Siena tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. È lo stesso Joni, nelle sue *Memorie* edite nel 1932, a descrivere con dovizia di dettagli come avesse realizzato l'intervento e come si fosse cimentato, senza averlo mai eseguito prima, nello strappo delle piccole scene affrescate.[100] Le pitture furono trasferite su tela, ma la dichiarata poca pratica di Joni in questo tipo di operazione causò una significativa perdita dello strato pittorico, con la conseguente frammentazione delle figure. Basti pensare che uno dei riquadri, identificato con la rappresentazione della *Musa Tersicore*, si conserva ancora *in situ* e corrisponde alla consistente traccia di pellicola pittorica parzialmente estratta durante l'intervento di strappo.[101] In un primo momento i riquadri di Pinturicchio furono trasportati nel domicilio senese dello stesso Joni, ma la notizia giunse rapidamente alle istituzioni senesi, che però non riuscirono a fermarne l'ulteriore trasferimento a Firenze;[102] altrettanto rapida fu l'acquisizione delle pitture da parte del Metropolitan

[99] Sull'esistenza di un controsoffitto, frutto di un riadattamento architettonico della sala, integrato da fonti fotografiche che lo documentano, si veda AGOSTI 1982, pp. 72-74.
[100] «Il lavoro del distacco fu lungo, perché solo una piccola parte racchiusa da un tramezzo di mattonato era rimasta intatta e con il suo colore originario; ma siccome vi era una specie di apertura, ed in diverse epoche varie persone vi erano entrate per fare lavori di campanelli, con vari colpi di martello avevano sciupato alcune teste, specialmente a quelle figure che erano in atteggiamenti erotici. Il resto del soffitto aveva avuto più passate di calce che si era abbastanza solidamente attaccata alla pittura; però il più gran danno lo avevano fatto raschiando l'oro che era in tutto il fondo, ed il quale formava un finto mosaico. Anche tutta la decorazione in stucco, opera pregevolissima del Cozzarelli, aveva subito la stessa sorte essendo stata in origine tutta dorata, e nella raschiatura gli ornamenti si erano assai deteriorati, L'unica decorazione conservata era quella piccolissima parte rimasta nel tramezzo»: JONI [1932], pp. 237-244.
[101] AGOSTI 1982, p. 73.
[102] MAZZONI 2001, pp. 61-62.

Museum di New York, dove giunsero già nel 1914, grazie all'intermediazione di Herbert Horne (fig. 40).[103]

Al fine di agevolarne la vendita, Federico Joni rivelò di aver incaricato un falegname di ricreare gli stucchi che in origine incorniciavano gli affreschi, basandosi sul modello dei pochi frammenti superstiti; durante la trattativa per la compravendita oltreoceano, il falsario si trovò però costretto a rifare in stucco l'incorniciatura, per soddisfare le richieste del museo americano.[104] Lo smontaggio del soffitto della *Camera Bella* meriterebbe sicuramente una ricerca più dettagliata, da offrire agli studi come interessante caso di relazione fra collezionismo privato e istituzioni museali, oltre che per valutare l'effettiva illegalità dell'operazione in relazione all'apparato normativo vigente in Italia in quegli anni.

III.3 Sant'Eugenio a Monistero, da convento benedettino a villa nobiliare

Il monastero di Sant'Eugenio, situato pochi chilometri fuori dalle mura di Siena, ha sempre suscitato poco interesse negli storici dell'arte, perché ben poco è sopravvissuto della sua struttura originaria e delle opere conservate al suo interno, sia quelle commissionate dai monaci benedettini, sia quelle raccolte grazie alle velleità collezionistiche dei successivi proprietari. Al contrario, può essere considerato un caso esemplare per la storia della conservazione senese, in quanto negli anni quaranta dell'Ottocento fu teatro di numerosi restauri e trasporti di pitture murali.

La bibliografia su Sant'Eugenio è praticamente inesistente e un documento fondamentale per ricostruire le vicende del monastero, su cui si sono basati i pochi studi successivi, è un testo dal titolo *Monistero*, non datato ma riconducibile ai primi anni Quaranta del Novecento, scritto da Pasquale Petrone, un cappellano delle suore che risiedevano a Monistero, e di cui l'unica copia sinora rintracciata si conserva presso

[103] Per una completa descrizione dei ventidue riquadri acquisiti dal Metropolitan Museum si rimanda alla scheda di catalogo del museo (GARDNER-ZERI 1980, pp. 68-69).
[104] JONI [1932], p. 242.

la Biblioteca Comunale di Siena.[105] Il volume ripercorre le vicende del monastero dalle sue origini fino alla prima metà del XX secolo ma, per quanto riguarda le notizie prettamente storiche, dipende in gran parte, in più di un caso letteralmente, da *Il territorio di Monistero illustrato da un Accademico Rozzo l'anno 1838*.[106] Numerose sono le notizie raccolte, e con una dovizia di particolari tale da permettere, nonostante non siano mai citate le fonti, di accrescere notevolmente la conoscenza del luogo.

Il complesso di Sant'Eugenio fu un centro religioso benedettino fino al 1786, quando i monaci cassinesi che lo abitavano si trasferirono a Siena, nella chiesa di San Domenico.[107] I locali del monastero rimasero quindi in uno stato di pressoché totale abbandono, aggravatosi ulteriormente a causa dei danni riportati in seguito al terremoto del 1798. Nel 1810, con le soppressioni napoleoniche, l'ex cenobio fu indemaniato e messo all'asta, per poi essere acquistato nel 1812 dalla famiglia Griccioli, di origini fiorentine. Rimase di loro proprietà fino al 1932, anno in cui fu ceduto alle suore vincenziane della compagnia delle Figlie della Carità, che ancora oggi lo abitano.

Per ripercorrere le vicende artistiche di Sant'Eugenio è innanzitutto imprescindibile individuare le fasi più significative della sua storia, ovvero quando le trasformazioni conseguenti al cambiamento d'uso dell'edificio furono così rilevanti da modificarne sostanzialmente l'assetto: monastero benedettino, dimora privata della famiglia Griccioli per tutto il XIX secolo e convento di suore nel Novecento.

In un contesto di ricerca di storia del restauro gli interventi ottocenteschi furono sicuramente i più consistenti e interessanti: programmati da diverse personalità,

---

[105] L'ipotesi di una datazione tra il 1941 e il 1943 del volume è stata suggerita da Angelo Pantoni (PANTONI 1972, p. 82).

[106] Angelo Pantoni ha segnalato di aver trovato nell'esemplare custodito alla Biblioteca Nazionale di Roma una nota manoscritta che riconosce in Flavio Martini, un legale della Siena di primo Ottocento, l'*Anonimo Rozzo* autore del volume (PANTONI 1972, p. 83).

[107] «A dì 30 aprile 1786. Si è già notato di sopra che i frati di San Domenico furono per benigno rescritto soppressi, adesso è da soggiungere che quel convento è stato dato ai monaci di Munistero», in INNOCENTI, MAZZONI 2000, p. 299 (prima trascrizione completa dei manoscritti di Giovanni Antonio e Pietro Pecci della Biblioteca Comunale di Siena. Tutta la documentazione relativa al trasferimento dei monaci a San Domenico è conservata presso l'Archivio di Stato di Siena, nel fondo del convento di Sant'Eugenio a Monistero, in ASSi, *Conventi*, 1637, *Istrumenti e carte relative al passaggio dei monaci da S. Eugenio in S. Domenico (1784-1791).* Anche il contemporaneo Antonio Bandini nel suo *Diario* riferisce la notizia che «i Benedettini andarono ad abitare il Convento di San Domenico li 4 maggio 1786».

sempre appartenenti alla stessa famiglia, che si alternarono come proprietari di Sant'Eugenio per tutto il XIX secolo. Se l'obbiettivo di Giovanni Battista e Girolamo Griccioli fu principalmente quello di modificare i locali dell'ex monastero per adattarli ad uso privato, l'erede Silvio Griccioli, a partire dal 1840, intraprese un'intensa attività decorativa, a metà strada fra collezionismo e allestimento museale.

III.3.1 Nuovi documenti per la committenza benedettina

Contestualmente all'indagine sui restauri succedutisi a Sant'Eugenio a Monistero nel corso dell'Ottocento, lo studio delle carte antiche del convento ha fatto emergere nuove notizie sulla prima committenza benedettina. Non è mia intenzione ricostruire interamente la storia di questo complesso monastico, che probabilmente meriterebbe uno studio monografico, ma l'analisi di alcuni di questi documenti si rivela funzionale a evitare confusioni e sovrapposizioni fra le opere già presenti nel monastero e quelle che invece furono acquisite dalla famiglia Griccioli.

A fine Quattrocento il pittore protagonista della decorazione del monastero fu il senese Benvenuto di Giovanni, a cui furono commissionati numerosi lavori per alcuni locali del cenobio. Ne sono evidente seppur parziale testimonianza gli imponenti affreschi, raffiguranti la *Crocifissione* e la *Resurrezione*, che tuttora decorano le navate della chiesa, ma in origine concepiti per l'aula capitolare. Il trasporto di queste pitture occuperà più avanti un ruolo centrale nella trattazione delle vicende conservative che interessarono questo luogo per quasi tutto il XIX secolo, ma in questo preciso frangente mi pare comunque significativo segnalare il ritrovamento, nel fondo archivistico del convento, di un documento che apre nuove possibilità di ricerca proprio sull'attività artistica di Benvenuto di Giovanni a Sant'Eugenio. La storia del restauro, infatti, non può essere interpretata esclusivamente come descrizione delle vicende connesse con la conservazione delle opere, ma può – e deve – essere funzionale a fornire nuovi, talvolta importanti contributi per una storia dell'arte di più ampio respiro. Il documento corrisponde al saldo di pagamento, datato 1485, per diversi lavori eseguiti dall'artista

fino a quella data.[108] Emerge chiaramente che l'attività del pittore senese per i monaci fu più consistente di quanto si fosse sinora pensato e che la presenza a Monistero di Benvenuto di Giovanni coprì un arco temporale più ampio rispetto a una datazione abbastanza consolidata, che ne circoscriveva l'attività in quel contesto fra il 1488 e il 1491.[109]Una delle opere che il pittore senese certamente realizzò per il monastero è la tavola con l'*Ascensione di Gesù*, ora conservata nella Pinacoteca Nazionale di Siena, firmata e datata 1491, e che proprio per questo ha ricoperto un ruolo fondamentale nel tracciare l'attività pittorica dell'artista.[110] La stessa datazione è stata infatti assegnata anche agli affreschi dell'aula capitolare, che sono stati correttamente messi in relazione con *l'Ascensione* per le evidenti somiglianze stilistiche, riferendoli allo stesso momento della presenza di Benvenuto di Giovanni a Sant'Eugenio. Nel 1810 la tavola con l'*Ascensione* venne fatta portare da Luigi De Angelis (già più volte menzionato come direttore della Biblioteca di Siena e primo organizzatore della collezione dell'Istituto d'Arte) a Siena, nei locali della Sapienza, in seguito alla soppressione del monastero.[111] L'opera risulta infatti già presente nel *Ragguaglio* del 1816, e la dettagliata descrizione che l'accompagna non lascia dubbi sul fatto che si tratti della tavola in questione, nonostante l'errore di trascrizione della data d'esecuzione.[112] Nel catalogo della Pinacoteca del 1933 si specifica inoltre che l'*Ascensione di Cristo* proveniva dall'atrio della sagrestia della chiesa e la stessa collocazione è indicata anche da Della Valle che, nella parte dedicata a Matteo di Giovanni, ne interrompe la biografia per parlare

[108] Contratto fra i monaci di Sant'Eugenio e il pittore Benvenuto di Giovanni (6 aprile 1485), in ASSi, Conventi 1613, S. Eugenio a Monistero, *Ricordi del convento (1451-1550)*, c. 15v. (trascritto qui in Appendice, **20**).

[109] Per la bibliografia specifica sulla datazione di questi due affreschi si rimanda a BANDERA 1999, p. 237.

[110] In un cartiglio trascritto nella scheda di catalogo della Pinacoteca (TORRITI 1990, p. 305) si legge: «BENVENUTI JOHANNIS PICTORIS DE SENIS MCCCCXXXXI». Come segnalava Cesare Brandi (BRANDI 1933, p. 49), l'*Ascensione* è indicata per la prima volta come proveniente dal monastero di Sant'Eugenio nel catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti del 1852 (*Catalogo* 1852, p. 7).

[111] Ne dà notizia Laurence Kanter in seguito al ritrovamento di un appunto autografo del De Angelis contenuto nell'esemplare delle *Lettere sanesi* conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, in cui si legge: «Questo quadro fu fatto trasportare da me nelle stanze della Sapienza e collocato ivi a capo dell'ala destra del chiostro il dì 29 novembre 1810. Niuno sapevane nulla. Io lo strappai dalle mani dell'oblivione. Vi occorsero otto uomini» (NEW YORK 1988, p. 306).

[112] Viene trascritto il cartiglio, ma la data che riportata è MCCCCLXXXVII (1487), invece della corretta 1491 (DE ANGELIS 1816, pp. 29-30).

proprio di quell'opera, firmata e datata, che «stava nell'atrio della Sagrestia di Monistero».[113]

Il documento sopracitato, con il saldo di pagamento a Benvenuto di Giovanni, è però datato 1485 e non contempla né gli affreschi per l'aula capitolare né la tavola con l'*Ascensione*; al contrario, descrive altri lavori eseguiti dall'artista per il monastero non ancora noti agli studi. Il pittore venne infatti pagato per un suo intervento nella «fazatta» del Refettorio, «dove sta la mensa di Superiori», da intendersi come un'unica figurazione che correva lungo la parete frontale all'ingresso, e che con molte probabilità rappresentava proprio un'*Ultima cena*, tipica iconografia che solitamente nei refettori si trova proprio in quella posizione. Per lo stesso locale gli era stata inoltre commissionata la decorazione attorno alla porta d'ingresso, a cui si aggiunge la realizzazione di una «croce con una pace di legno lavoratta e cholori e oro», da considerarsi perduta, poiché non trova alcun corrispettivo fra le opere attribuite a Benvenuto di Giovanni.

Inoltre, il documento attesta la provenienza da Sant'Eugenio a Monisterio del salterio miniato *Codex Senensis C* conservato nella biblioteca della Badia di Cava dei Tirreni, e conferma la datazione proposta a suo tempo da Ferdinando Bologna. Lo studioso, infatti, sosteneva che il codice miniato non potesse che essere inserito nell'arco cronologico che va dal 1475 al 1483, quando i rapporti con Matteo di Giovanni e Liberale da Verona avevano influenzato considerevolmente lo stile di Benvenuto di Giovanni.[114] Sempre Bologna riconosceva evidenti affinità stilistiche fra le miniature del *Codex Senensis C* e gli scomparti di una predella conservata alla National Gallery of Art di Washington, che lo studioso associava alla Pala Borghesi di San Domenico a Siena, realizzata attorno al 1483.[115] È dunque ormai possibile affermare con certezza che i monaci benedettini si affidarono al pittore in due momenti diversi, circoscrivibili attorno agli anni 1485 e 1491.

---

[113] DELLA VALLE 1786, p. 44.

[114] BOLOGNA 1954, pp. 15-19; cfr. anche NEW YORK 1988, pp. 302-304.

[115] Segnalo la scheda di Laurence Kanter sugli scomparti di predella di Washington, che lo studioso propone di associare all'*Ascensione di Gesù* del 1491 (NEW YORK 1988, pp. 305-306).

Fra il 1552 e il 1553 il monastero di Sant'Eugenio fu teatro dei combattimenti fra le truppe francesi e spagnole per il controllo della Repubblica di Siena. Al termine del conflitto i monaci ripararono i danni con interventi mirati soprattutto alla sistemazione della chiesa, rifatta secondo lo stile del tempo, ed è a questo momento della storia del monastero che vanno fatte risalire la nuova cupola, le nuove finestre del tamburo e la trasformazione delle colonne in pilastri.[116] Tutti questi elementi porterebbero a pensare che la pianta conservata fra i documenti del fondo antico del convento, non datata ma dall'evidente grafia cinquecentesca, corrisponda proprio al progetto per il riadattamento della chiesa, in cui sono indicati i pilastri e le nuove finestre «riformate» (fig. 41).[117]

Contestualmente a questi interventi, nel 1563 si inserì la commissione di un nuovo organo al senese Onofrio di Pacco,[118] e nel 1559 quella, di ben maggiore interesse, di un coro ligneo e di un leggio per la chiesa di Sant'Eugenio all'intagliatore senese Benedetto di Giovanni di Pierantonio (Benedetto da Montepulciano).[119] Il documento, molto dettagliato, indica la cifra stabilita per la realizzazione del coro, l'essenza lignea da utilizzare e il numero di sedute da distribuire su due ordini.

Benedetto di Giovanni fu attivo nella seconda metà del Cinquecento in Toscana, ma soprattutto in Umbria, dove fra il 1553 e il 1556 realizzò il soffitto e due grandi seggi presbiteriali per la chiesa di San Pietro a Perugia. Le notizie su di lui sono piuttosto scarse e per lo più si riferiscono a contratti di allogamento per importanti complessi, il più significativo dei quali è quello per gli stalli centrali e il leggio del duomo di Siena, su disegni di Bartolomeo Neroni. Nonostante non si sia conservato, il coro ligneo per la chiesa di Sant'Eugenio va quindi ad arricchire le nostre conoscenze sulla produzione di Benedetto di Giovanni allo scadere degli anni cinquanta del XVI secolo.

---

[116] PETRONI 1941-1943, p. 46.

[117] Si tratta di un disegno su pergamena del quale si propone una datazione *post* 1559 nonostante sia stata archiviata con altri documenti risalenti alla prima metà del XVIII sec., ASSI, *Conventi*, 1672, Rotolo di piante (sec. XVIII), c.n.n.

[118] ASSi, *Conventi*, 1625, Ricordi e scritture diverse (1437-1618), c. 24.

[119] Contratto stipulato fra i monaci di Sant'Eugenio e Benedetto da Montepulciano per la realizzazione del coro ligneo (10 dicembre 1559), in ASSi, *Conventi*, 1660, Scritture diverse antiche (privilegi, contratti, sentenze, etc.), sec. XV-sec. XVII, c.n.n. rv (trascritto qui in Appendice, **21**).

Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento a Sant'Eugenio furono realizzati diversi lavori per rimodernare il monastero e per trasformare la chiesa secondo il gusto dell'epoca. È in questo momento che si inserisce la realizzazione di cinque grandi tele dipinte da Giovanni Battista Giustammiani, detto il 'Francesino', con alcune *Storie di San Benedetto*.[120] Di queste tele, quella raffigurante *l'Offerta a San Benedetto di Mauro e Placido da parte dei genitori Equizio e Tertullo* è decisamente più grande delle altre (517x213 cm), il che ha suggerito agli studiosi l'ipotesi che fosse destinata alla parete di fondo del coro. Le altre quattro, tutte di uguali dimensioni, erano probabilmente collocate nelle zone laterali: *San Mauro salva san Placido dalle acque del lago Subiaco*, *San Benedetto recupera al goto il falcastro caduto nel lago, San Benedetto resuscita un bambino* e *San Benedetto risana un uomo avvelenato*.[121] Quando, nel 1786, i monaci di Sant'Eugenio si trasferirono a Siena nella chiesa di San Domenico, soppressa nel 1784 e quindi abbandonata dai monaci che vi risiedevano, trasferirono anche le tele di Giustammiani e le collocarono nella sagrestia dell'ex tempio domenicano, come descritto dalle fonti ottocentesche.[122]

Queste opere di Giustammiani non sono mai state datate con certezza dagli studi, ma fra le carte del convento cassinese ho potuto rintracciare il contratto, datato 21 luglio 1620, stipulato fra l'artista e i monaci di Sant'Eugenio per «quinque tabulis existentibus in choro», che prevedeva che il pittore dovesse realizzarle in diciotto mesi, conteggiati a partire da quella data[123]. Lo scarso interesse riservato dalla critica a queste opere è stato determinato principalmente dal fatto che negli anni cinquanta del Novecento furono tolte dalla sagrestia di San Domenico e portate nella sede dei monaci

[120] La più aggiornata biografia dell'artista è pubblicata in CIAMPOLINI 2010, vol. I, p. 193.

[121] Queste quattro scene misurano 313x232 cm. Le tele sono descritte in CIAMPOLINI 2010, vol. I, pp. 197-198. Angelo Pantoni ne propone la collocazione nel coro della chiesa di Sant'Eugenio (PANTONI 1970, p. 206-211).

[122] La soppressione del convento domenicano nel 1784 è segnalata anche dalle fonti a stampa coeve (FALUSCHI 1784, p. 196). Sulla collocazione delle tele di Giustammiani in sagrestia si veda ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. X, p. 370; [FERRI 1822], p. 147; ROMAGNOLI 1840, p. 54; *Guida* 1883, p. 152.

[123] Contratto stipulato tra i monaci di Sant'Eugenio e il pittore Giovanni Battista Giustammiani per cinque tele da destinare al coro della chiesa (21 luglio 1620), in ASSi, Conventi 1660, S. Eugenio a Monistero, *Scritture diverse antiche (privilegi, contratti, sentenze, etc.), sec. XV - sec. XVII*, c.n.n. rv. (trascritto qui in Appendice, **22**).

vallombrosiani, poco fuori Siena, nascondendole alla vista dei più.[124] In quegli anni, infatti, si stava portando avanti il generale restauro della chiesa domenicana, che prevedeva il ripristino delle forme gotiche di tutto l'edificio: Cesare Brandi criticò l'intervento in un commovente articolo apparso nel 1957 sul *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, che ancora oggi costituisce una una valida e attuale testimonianza per la conservazione del patrimonio storico e artistico.[125]

Negli anni novanta del Novecento le tele furono rinvenute nella sede vallombrosiana da Alessandro Bagnoli, che le volle riportare nella sagrestia della chiesa di San Domenico. Le foto scattate in occasione del restauro del 1995 rivelano uno stato conservativo pessimo: tre delle cinque tele erano rimaste per lungo tempo arrotolate, il che aveva provocato profonde screpolature, accompagnate da cadute di colore, che si estendevano lungo tutta la superficie.

III.3.2 Prove di allestimento: il trasporto delle pitture murali di Benvenuto di Giovanni

Quando, nel 1812, l'ex monastero di Sant'Eugenio venne messo in vendita, fu acquistato dai fratelli Giovanni Battista e Girolamo Griccioli, che si occuparono principalmente di dare a tutto il complesso architettonico l'aspetto di una villa nobiliare, testimoniato in maniera evidente dalle merlature che tuttora profilano l'edificio (fig. 42). Le soppressioni napoleoniche, oltre a rappresentare una delle principali cause della dispersione del patrimonio artistico italiano, avevano dato il via anche a un processo di ridefinizione dell'uso, e quindi dei caratteri di molti edifici, in particolare quelli già appartenuti a comunità religiose. Siena non rimase estranea a questa pratica e sin dai primi decenni dell'Ottocento si assistette a una serie di

[124] PANTONI 1970, p. 207; *Die Kirchen* 1992, pp. 769-770.
[125] L'articolo, intitolato *Il discusso restauro del San Domenico di Siena*, è stato ripubblicato nella raccolta di scritti di Cesare Brandi curata da Roberto Barzanti, in *Aria di Siena* 1987, pp. 162-171.

trasformazioni, sia qualitative che quantitative, degli edifici monumentali e di carattere sacro.[126]

In questa prima fase i Griccioli si dedicarono anche a trasformare l'antica chiesa del monastero in cappella gentilizia e quindi luogo di sepoltura per loro stessi e per i discendenti. I lavori iniziarono nel 1819, come testimoniato da una lapide marmorea ancora presente in chiesa, nella quale si ricorda l'acquisto del monastero da parte della famiglia fiorentina e se ne celebra l'operato per riqualificarne gli ambienti (fig. 43).[127] Questa prima fase di ristrutturazione della chiesa si limitò all'esecuzione di alcune riparazioni strutturali, rese necessarie dal lungo periodo di abbandono attraversato dall'edificio, senza quindi apportare sostanziali trasformazioni all'architettura. Fu però demolita l'antica torre campanaria e furono distrutte due cappelle sul fondo della chiesa, ai lati dell'altare maggiore, che erano il risultato di un'aggiunta seicentesca, di cui oggi è rimasta soltanto una debole traccia nei pilastri e nei timpani in stile barocco, ma agli occhi di un uomo di primo Novecento questa distruzione apparve come un intervento che aveva apportato un «grande guadagno certamente dell'estetica».[128]

Morti i primi due proprietari, Giovanni Battista nel 1833 e Girolamo nel 1839, l'amministrazione dei beni di famiglia spettò al figlio di quest'ultimo, Silvio Griccioli, che si dedicò soprattutto a realizzare una serie di interventi mirati all'abbellimento della chiesa. Questa fase della storia di Sant'Eugenio è sicuramente la più interessante, perché corrisponde al momento in cui il nuovo proprietario commissionò numerosi restauri e acquisì molte opere d'arte. I monaci benedettini, durante il loro trasferimento nella chiesa di San Domenico a Siena, avevano portato con sé numerose delle opere d'arte appartenenti al convento di Sant'Eugenio e di conseguenza, quando i Griccioli

[126] Sull'argomento si veda MARINI 1988, pp. 266-286.

[127] La lapide marmorea è tuttora conservata nella chiesa di Sant'Eugenio e recita: «QUESTO TEMPIO / DEDICATO A S. EUGENIO VESCOVO / ABBANDONATO DAI MONACI CASSINESI / RITIRATISI ENTRO LE MURA DI SIENA / NELL'ANNO 1785 / GIOVANNI BATT. E GIROLAMO GRICCIOLI / MESSO ALL'INCANTO ACQUISTARONO / CON L'AGGIUNTA DE LATIFONDI E DEL CENOBIO / E QUASI CADENTE RIPORTARONO AL PRIMITIVO DECORO E SANTITÀ / A PROPRIE SPESE / A.D. 1819». Nonostante l'iscrizione indichi il 1785 come l'anno del trasferimento dei monaci, in realtà essi sono documentati già dal 1784 nella chiesa di San Francesco a Siena (FALUSCHI 1784, p. 196).

[128] PETRONE 1941-1943, p. 67.

lo acquistarono nel 1812, l'ex monastero non solo appariva decadente, ma anche completamente spoglio. Silvio Griccioli, quindi, non avendo a disposizione che pochi quadri e arredi, decise di arricchire e decorare la chiesa, ormai divenuta cappella di famiglia, con le pitture murali ancora conservate in alcuni locali del cenobio. L'intraprendenza del nuovo proprietario non si fermò di fronte alle difficoltà tecniche naturalmente connesse con le operazioni di stacco degli affreschi, e il significativo numero di pitture murali che trasportò all'interno della chiesa è una chiara dimostrazione di un approccio noncurante degli aspetti materici, storici e conservativi impliciti in tale intervento.

Nel 1840 furono staccati dall'antica sacrestia del monastero due piccole pitture murali a olio, entrambe fornite di un'iscrizione che ne indica il soggetto: *San Placido*, uno dei più noti discepoli di San Benedetto, e *San Cirino Vescovo*, tuttora visibili in chiesa, sui due pilasti che sostengono la cupola ai lati dell'altare maggiore. [129]

Allo stesso anno va ricondotto il posizionamento lungo la parete della navata sinistra degli affreschi raffiguranti l'*Eterno Padre* (fig. 44) e la *Madonna* (fig. 45), mentre di fronte a essi, lungo la parete destra, furono collocate l'immagine di *Cristo* (fig. 46) e quella di un *Angelo con corone* (fig. 47). Tutti e quattro i soggetti si trovano sospesi su un piano di nuvole e sono accomunati da un'analoga impostazione dello sfondo, a conferma della comune provenienza, probabilmente da uno dei locali riservati all'Abate, situati al primo piano del lato orientale del chiostro.[130] Nel volume su *Monistero* questi affreschi sono descritti con una poco plausibile attribuzione a Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio, ma in seguito sono stati correttamente ricondotti all'ambiente dei fratelli Rustici.[131] Sulle pareti della chiesa (anche se, purtroppo, recenti infiltrazioni d'acqua nella parete destra ne stanno compromettendo la conservazione), si vedono tuttora inquadrati in sottili cornici di stucco che ne hanno snaturato l'originaria

[129] Erroneamente attribuiti a Francesco Vanni da Pasquale Petrone (PETRONE 1941-1943, p. 75), sono oggi ricondotti a Giovan Battista Giustammiani (CIAMPOLINI 2010, p. 198).
[130] PETRONE 1941-1943, pp. 75-76;
[131] TORRITI 2004, p. 404-405.

appartenenza a un unico ciclo pittorico, in funzione di una soluzione espositiva che ha inteso valorizzarli come singole e autonome figurazioni.

Sempre nel 1840 è documentato lo stacco a massello di un frammento d'affresco corrispondente a un *Cristo in pietà seduto sul sepolcro* attribuito a Lorenzo Rustici: in origine collocato su una parete del chiostro maggiore, fu trasportato per volontà di Silvio Griccioli sul lato sinistro della controfacciata.[132] In seguito a una successiva ristrutturazione di alcuni ambienti dell'ex monastero, negli anni Trenta del Novecento si decise di sacrificare la prima campata della navata per costruire una zona di passaggio, nella quale il *Cristo pietà* finì per ritrovarsi, e tuttora si trova, infelicemente rinchiuso.[133]

A questa prima campagna di stacchi, passati rapidamente in rassegna proprio per sottolineare la consistenza dei trasporti commissionati dall'erede Griccioli, seguì l'intervento più rilevante, sia per l'alto valore artistico delle opere coinvolte, sia per le loro considerevoli dimensioni. Sempre nel 1840, infatti, gli affreschi raffiguranti la *Crocifissione* (fig. 48) e la *Resurrezione* (fig. 49), appartenenti a uno stesso ciclo pittorico e attribuiti al senese Benvenuto di Giovanni, furono staccati a massello e ricollocati uno di fronte all'altro lungo le navate della chiesa, in prossimità del presbiterio.[134] L'intera operazione fu realizzata dal maestro muratore Giuseppe Lotti, ricordato come «uomo di nessuna cognizione artistica, ma dotato di un ingegno e di un ardimento non ordinario».[135] Il muratore si rivelò particolarmente abile nel risolvere tutte le difficoltà connesse all'estrazione a massello delle pitture murali, tanto che anche la Deputazione Conservatrice di Belle Arti, nel corso di una seduta tenutasi nella primavera del 1841, ne lodò l'operato, sottolineando come i trasporti a Sant'Eugenio a Monistero fossero

[132] Per l'attribuzione al Rustici si veda Ivi, p. 405.

[133] Per l'intervento architettonico novecentesco che isolò l'affresco rinvio a PETRONE 1941-1943, p. 99.

[134] Questi affreschi hanno attraversato i secoli con l'attribuzione a Matteo di Giovanni, nonostante Ettore Romagnoli ne avesse già ricondotto la paternità a Benvenuto (ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. V, p. 174); la corretta attribuzione, giunta solo nel 1897, si deve a Bernard Berenson (BERENSON 1897, p. 135). Per le precedenti proposte si veda BANDERA 1999, p. 237.

[135] «Sembrerebbe, inoltre, che avesse imparato da solo la tecnica del taglio del muro, del distacco della parete e il loro conseguente trasporto in un altro luogo»: PETRONE 1941-1943, p. 75

stati eseguiti «con felice successo».[136] La medesima soddisfazione, che sottintende un personale compiacimento, doveva sicuramente averla provata anche Silvio Griccioli, che per celebrare il risultato dell'impresa fece affiggere una lapide commemorativa particolarmente interessante (fig. 50):

> «PLAUDANO I CULTORI DELLE BELLE ARTI / A GIUSEPPE LOTTI / OSCURO E MODESTO MURATORE / CHE CON RARO E MIRABILE MAGISTERO / DAL SOLO NATURAL SUO GENIO DIRETTO / QUESTI DUE VASTI EGREGI AFFRESCHI / CHE DI PROSPETTO L'UNO ALL'ALTRO SI MIRANO / DALLA MAESTRA MANO DI MATTEO DI GIOVANNI / PER COMUNE CONSENSO DEI PERITI / CON SUBLIME STILE TRATTEGGIATI / ILLESI E SALDISSIMI / DALL'ANTICO REFETTORIO DEI PP CASSINESI / OVE OBLIATI PERIVANO / IN QUESTO VAGO ANTICHISSIMO TEMPIO / ANIMOSAMENTE TRASLOCAVA / L'ANNO MDCCCXLI».[137]

Tralasciando l'errata attribuzione degli affreschi a Matteo di Giovanni, l'eccezionalità della lapide sta nel fatto che vi si trova documentato un intervento di estrazione di pitture murali in una modalità decisamente inconsueta, dato che lo stacco a massello era un'operazione propria di scalpellini e muratori, e in quanto tale mai pubblicamente celebrata. Nell'Ottocento la nobile arte del restauro era ormai appannaggio dei pittori-restauratori i quali, ognuno con la propria specificità di intervento, erano gli unici che potevano essere ricordati e di cui, spesso con informazioni lacunose, si è tramandata memoria. A mia notizia, non esiste alcun precedente – almeno per quanto sinora emerso agli studi – di celebrazione dell'intervento di un muratore, tanto meno con una lapide marmorea; tuttalpiù, è stato possibile conoscere queste personalità attraverso ben più prosaici contratti di allogazione dei lavori o resoconti di spese. La vicenda di Giuseppe Lotti può quindi essere interpretata come uno di quei casi descritti da Marco Ciatti che, riferendosi all'attività di Robert Picault, lo porta a esempio di ribaltamento del «rapporto di importanza tra chi esegue quelle fasi che saranno definite "meccaniche" e chi si occupa di quelle "artistiche"».[138] In tal senso, un altro caso, ben

[136] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 48 (15 aprile 1841)
[137] L'iscrizione marmorea qui trascritta è tuttora collocata sulla parete della navata destra, accanto all'affresco con la *Resurrezione*.
[138] Marco Ciatti si riferiva all'assenza di notizie sui restauri dei supporti che caratterizza le ricerche sulla storia della conservazione settecentesca e di primo Ottocento (CIATTI 2003, pp. 11-18, in particolare p. 15).

noto agli studi, riguarda l'attività del maestro muratore romano Nicola Zabaglia, che nella prima metà del Settecento acquisì grande fama per l'ideazione di particolari macchine per sollevare pesi e ingegnose impalcature funzionali al restauro.[139] Nel 1743 fu data alle stampe la sua opera *Ponti e Castelli*, costituita da un cospicuo numero di tavole incise che riproducono gli apparati ideati da Zabaglia, a testimonianza della sua abilità tecnica e del sorprendente successo che ebbero le sue invenzioni.[140] Il più significativo contributo del muratore romano alla storia del restauro corrisponde però al metodo adottato per staccare a massello dipinti di notevoli dimensioni senza dover tagliare l'intera parete; tuttora celebri sono infatti i trasporti di tre grandi pitture murali dalla Basilica di San Pietro alla chiesa di Santa Maria degli Angeli.[141]

La figura di Giuseppe Lotti e l'anomalo ma giustificato rilievo dato al suo lavoro vengono ulteriormente rafforzati dalla notizia che Silvio Griccioli commissionò al pittore di origini romane Luigi Boschi anche un ritratto del muratore e altre tre tele che raffiguravano le fasi dell'intervento.[142] È quasi superfluo sottolineare che sarebbe cruciale ritrovare queste quattro tele, auspicando che esse non siano andate perdute, perché esse costituirebbero non soltanto una testimonianza pressoché unica del tributo offerto all'umile Lotti, ma anche un documento utile per meglio approfondire la tecnica con cui all'epoca si eseguiva lo stacco a massello che, soprattutto per figurazioni di grandi dimensioni, risulta, per alcuni aspetti, ancora parzialmente oscura, al di là della sua apparentemente semplice descrizione teorica. Va inoltre segnalato che, nonostante Giuseppe Lotti avesse eseguito all'interno dell'ex monastero

---

[139] Per un approfondimento sulla figura di Nicola Zabaglia si veda CORBO 1999. Tutti gli aspetti della sua attività e le caratteristiche delle sue macchine sono ben tracciati in MARCONI 2015.

[140] La prima edizione è addirittura corredata di una prefazione contenente l'elogio di papa Benedetto XIV a Nicola Zabaglia, dove si sottolinea la sua incredibile abilità ingegneristica, nonostante non avesse ricevuto alcuna educazione in materia (*Castelli e Ponti*, 1743); seguì una seconda edizione nel 1824 arricchita con ulteriori contributi (*Castelli e Ponti*, 1824).

[141] Nel 1729 Nicola Zabaglia trasportò la *Morte di Anania e Saffira* di Cristoforo Roncalli e la *Presentazione al Tempio* di Francesco Romanelli, nel 1737 il *Martirio di San Sebastiano* del Domenichino (*Castelli e Ponti* 1743, tavole XIX; CONTI 1988, p. 119; MARCONI 2015, pp. 74-75).

[142] «E non solo col marmo ma anche con la tela volle tramandare ai posteri la memoria di quest'opera felicemente compiuta. Egli fece eseguire dal pittore romano Luigi Boschi quattro quadri in tela: in uno v'è il ritratto vivo e parlante di Giuseppe Lotti: negli altri tre vengono rappresentate le diverse fasi del taglio, del trasporto e del collocamento a posto dei due affreschi. I quadri si conservano tuttavia». (in PETRONE 1941-1943, p. 77)

anche tutti gli altri stacchi precedentemente descritti, l'elogio marmoreo fa specifico riferimento agli affreschi di Benvenuto di Giovanni: le considerevoli dimensioni dei due dipinti richiesero sicuramente un notevole impegno per estrarli dalla parete sui cui erano collocati, e il trasporto da un luogo all'altro comportò, per facilitarne il passaggio, l'inevitabile abbattimento di alcuni elementi architettonici.

Gli affreschi vennero quindi trasferiti sulle pareti della navata nella chiesa di Sant'Eugenio, dove si trovano tuttora, «come se fossero stati dipinti sulle pareti di essa».[143] La nuova collocazione di questi pitture, infatti, ebbe un intento fortemente evocativo e il suo carattere mimetico, molto apprezzato all'epoca, è sostenuto dal fatto che, benché la *Crocifissione* e la *Resurrezione* fossero stati trasportati con l'intera cornice originale, una volta collocati sulle pareti della chiesa, furono integrati da un ignoto pittore con una base dipinta a finti marmi e decori ornamentali, conferendo all'insieme l'aspetto di una compiuta e omogenea architettura reale, con all'interno le sacre rappresentazioni (figg. 51-52). Va inoltre osservato che gli elementi decorativi e i tratti di stile di questa finta struttura architettonica riprendono perfettamente i tipici motivi decorativi del Quattrocento, a ulteriore riprova della bravura degli ornatisti ottocenteschi nell'adattare i loro interventi in relazione alle caratteristiche stilistiche delle opere sulle quali si trovavano ad operare. In altre parole, le intenzioni di Silvio Griccioli non si discostarono poi molto da una pratica comune nel XIX secolo, il ripristino in stile di un contesto antico, anche solo inserendo nelle pareti della chiesa le pitture murali staccate, in modo tale che non apparissero provenienti da un altro luogo. Basti pensare alla Sala dei Cardinali in Palazzo Pubblico a Siena, il cui attuale aspetto è il risultato di un considerevole intervento di restauro mimetico realizzato nella seconda metà dell'Ottocento dall'ornatista Giorgio Bandini, che consistette nel collocare sulle pareti alcuni affreschi trecenteschi provenienti da altri locali, ridipingendo le zone circostanti con decorazioni e ornamenti in perfetto stile gotico-rinascimentale.[144] L'approccio è quindi, ancora una volta, di tipo estetico più che

[143] Ivi, p. 75.
[144] Per l'intervento di restauro nella Sala dei Cardinali in Palazzo Pubblico si veda CORDARO 1983, p. 137.

conservativo, come conferma la scelta di non rispettare l'assetto originario di un contesto storico e tanto meno il progetto decorativo iniziale di un intero ciclo pittorico, che solo nel luogo per il quale era stato concepito poteva ovviamente mantenere un pieno senso iconografico. D'altro canto, non è comunque da escludere totalmente la possibilità che anche nella sala capitolare di Sant'Eugenio il programma decorativo di Benvenuto di Giovanni prevedesse un'architettura dipinta a sostegno delle raffigurazioni principali.

Al tal proposito, è opportuno soffermarsi brevemente sulla provenienza di questi due affreschi e precisare per quale locale del monastero fossero stati concepiti. Nella targa celebrativa per il muratore Lotti si legge che le pitture erano state staccate «dall'antico refettorio dei Padri Cassinesi» e le fonti ottocentesche, spesso copiandosi l'un l'altra, hanno sempre accettato questa indicazione, creando non poca confusione anche nella critica più recente, mentre un ormai consolidato approccio iconografico induce a ritenere che la *Crocifissione* e la *Resurrezione* debbano essere ricondotte alla decorazione della sala capitolare;[145] i più che leciti dubbi sull'originaria appartenenza di questi due affreschi al refettorio sono infatti legati proprio al soggetto iconografico, decisamente più consono al capitolo di un complesso monastico. Gli studi hanno ormai delineato in maniera piuttosto chiara quali fossero i soggetti che venivano scelti per i cicli pittorici delle aule capitolari e risulta in maniera inequivoca che la *Crocifissione* era assolutamente imprescindibile, spesso affiancata dalla *Resurrezione* o da una scena della Passione; peraltro, è opportuno specificare come invece per i refettori, sin dall'inizio del XII secolo, si prediligesse la rappresentazione dell'*Ultima cena*, solitamente dipinta sulla parete opposta all'ingresso, in prossimità del tavolo riservato all'abate, al priore e agli ospiti insigni, con l'intento di paragonare il convito dei monaci a quello in cui Gesù istituì il sacramento dell'eucarestia.[146]

Sarebbe opportuno a questo punto tentare di comprendere come fossero distribuiti gli affreschi all'interno del capitolo, collazionando le notizie fornite dalle poche fonti

[145] Gabriele Fattorini, nella scheda su Benvenuto di Giovanni, afferma che la *Crocifissione*, la *Resurrezione* e il *San Benedetto* provengono dalla sala capitolare (SIENA 2007, pp. 352-353).
[146] Su questo argomento si veda BOSKOVITS 1990, pp. 377-385; SEIDEL 2003, pp.123-142.

storiche a disposizione. Pasquale Petrone, nel suo *Monistero*, attinse ampiamente dalla descrizione che l'Anonimo Rozzo offrì degli affreschi di Benvenuto di Giovanni quando ancora si trovavano nella loro collocazione originaria; eppure, nonostante le numerose coincidenze fra i due volumi in merito agli aspetti stilistici delle pitture, essi forniscono informazioni discordanti sulla loro esatta posizione. Nel testo ottocentesco i due affreschi si trovavano «nel prospetto» dell'antico refettorio, quindi allineate sulla stessa parete di fronte all'ingresso, mentre in *Monistero* i due dipinti occupavano, uno di fronte all'altro, le due pareti minori.[147] La scarsa attendibilità del testo di Petrone, più volte riscontrata, insieme alla data di pubblicazione del volume ottocentesco, di poco precedente all'estrazione delle pitture, porterebbe ad accettare la versione suggerita dall'*Anonimo Rozzo*, per altro coincidente con la descrizione di Ettore Romagnoli. Quest'ultimo, infatti, aveva correttamente attribuito gli affreschi a Benvenuto di Giovanni, contrariamente a quanto affermavano tutte le altre fonti coeve, confermando il suo ruolo di testimone oculare e per ciò stesso attendibile:

> «È nel Refettorio, ora granaio dei Signori Griccioli la parete di contro alla porta in due storie a fresco, espressa la Crocifissione di Nostro Signore Gesù Cristo, e la Resurrezione. In mezzo a queste storie vedesi San Benedetto con vari angeli, altri dei quali sono nell'ornato delle citate storie, con di più alcuni piccoli busti di Beati, e Santi coloriti sotto all'opere notate, cose tutte col suo arido, e crudo stile condotte».[148]

La *Crocifissione* e la *Resurrezione* erano quindi allineate sulla stessa parete all'interno dell'aula capitolare e, come indica Romagnoli, affiancavano un terzo affresco raffigurante *San Benedetto in gloria fra due angeli* (fig. 53), anch'esso dipinto da Benvenuto di Giovanni e oggi conservato nel Museo Bardini di Firenze.[149]

Riconsiderando rapidamente i due affreschi trasportati sulle pareti della navata della chiesa e concentrando l'attenzione sui loro elementi decorativi, notiamo subito come essi siano inquadrati da una cornice a motivi geometrici interrotti da tondi con teste di

[147] *Il territorio di Monistero* 1838, p. 61; PETRONE 1941-1943, p. 75.
[148] ROMAGNOLI, *ante* 1835, vol. V, ed. 1976, p. 174.
[149] La presenza di tre affreschi, contrariamente a quanto affermavano le altre fonti ottocentesche, è indicata anche in ROMAGNOLI 1840, p. 93. La notizia riguardante l'acquisizione del *San Benedetto* da parte di Stefano Bardini è segnalata in PANTONI 1972, p. 85; ripresa anche nel catalogo del Museo Bardini, senza però alcuna precisazione cronologica (SCALIA, DE BENEDICTIS 1984, p. 236).

profeti e sibille, mentre nella parte inferiore vi è una fascia dipinta che comprende cinque medaglioni con busti di santi; lo stesso motivo si ritrova pressoché identico sul gradino che sorregge i due angeli nell'affresco con *San Benedetto*, tanto da provare la comune provenienza delle tre figurazioni, in cui è evidente la continuità del programma decorativo.

Nelle aule capitolari, oltre alla *Crocifissione* – che soprattutto nei tempi più antichi poteva essere anche l'unica immagine presente – spesso poteva essere esibita, dipinta o scolpita, la figura del santo fondatore dell'ordine, di solito rappresentato con il rotolo della regola oppure con un flagello in mano, con riferimento rispettivamente alla lettura quotidiana della regola dell'ordine e al capitolo delle colpe. Anche per questo motivo il *San Benedetto* di Monistero, provvisto di entrambi gli attributi propri dell'iconografia del santo per quello specifico contesto, non può che provenire dalla sala capitolare.[150] L'affresco fu staccato dal suo contesto originario per essere collocato in chiesa, nella zona centrale del coro, ma il taglio della parete fu organizzato in modo tale da sacrificare tutta la cornice decorata e la zona centinata superiore, per adattarne dimensioni e forma al riquadro rettangolare della nuova collocazione. Gli studi non hanno mai approfondito lo stacco del *San Benedetto*, presupponendo che fosse stato eseguito contestualmente a quelli della *Crocifissione* e della *Resurrezione*; in realtà, il fatto che la rappresentazione del santo non compaia nella descrizione dell'Anonimo Rozzo del 1838 porterebbe a supporre che il trasporto avvenne sì prima del 1841, ma sicuramente dopo la visita di Romagnoli, giustificando in questo modo anche l'assenza dell'affresco con il santo fondatore nella lapide celebrativa dedicata a Giuseppe Lotti. Nel 1840, inoltre, sempre nella tribuna del coro furono trasportate altre due pitture, anch'esse estratte da un locale non ancora individuato del monastero, raffiguranti il *Sogno di Elia* (fig. 54) e *San Benedetto con Santa Scolastica* (fig. 55), da ricondurre alla cerchia di Cristofano Rustici. Visto il loro attuale posizionamento ai lati della figurazione centrale della tribuna del coro (fig. 56), parrebbe difficile immaginare che

[150] Per la descrizione iconografica del *San Benedetto* si veda BANDERA 1999, pp. 148-149, dove, nonostante vengano sottolineate le caratteristiche tipiche delle rappresentazioni di santi nelle aule capitolari, l'affresco viene comunque riferito al refettorio.

affiancassero un riquadro vuoto, ed è quindi plausibile pensare che a quella data l'immagine il *San Benedetto* proveniente dall'aula capitolare decorasse già la zona absidale della chiesa. Come già accennato in precedenza, quest'ultimo affresco fa ora parte della collezione del Museo Bardini e venne acquistato dal collezionista fiorentino nel 1881, durante il periodo in cui il monastero fu di proprietà di Girolamo II Griccioli, grazie all'intermediazione del fotografo senese Paolo Lombardi.[151]

Osservando direttamente l'affresco ora esposto in una sala del museo, dallo spessore del supporto si nota che non si tratta della porzione di muro necessaria per un trasporto a massello e se ne può facilmente dedurre che al primario stacco all'interno della chiesa di Sant'Eugenio si sia aggiunto un ulteriore intervento. A tal proposto è interessante ricordare che Stefano Bardini, da appassionato collezionista, nutriva anche un profondo interesse per le tecniche del restauro, e infatti aveva egli stesso un suo laboratorio, dove si cimentò nello sviluppare personale tecnica per lo stacco degli affreschi; del resto, già Alessandro Conti aveva osservato che nella seconda metà dell'Ottocento si erano ottenuti ottimi risultati nel distacco dei dipinti murali anche in ambito antiquariale, facendo esplicito riferimento proprio all'attività di estrattista di Stefano Bardini.[152] Cosimo Conti descrisse la tecnica usata dal collezionista fiorentino per trasportare al Louvre l'affresco con la *Crocifissione* di Beato Angelico proveniente dal convento di San Domenico a Fiesole: l'operazione prevedeva la demolizione del muro dal retro, arrivando fino al livello dell'intonaco, come è uso nelle operazioni di

[151] Paolo Lombardi (Siena, 1827-1890) fu il primo fotografo documentato a Siena, e uno dei primi in Italia, dato che il "Premiato stabilimento fotografico del cav. Paolo Lombardi e figlio in Siena" fu fondato nel 1849, anche se non si conoscono sue opere antecedenti al 1858; una parte cospicua della produzione Lombardi è conservata nell'Archivio Malandrini, presso la Fondazione Monte dei Paschi di Siena (MAFFIOLI 1996, pp. 45-46). Il suo coinvolgimento nelle operazioni di compravendita di opere d'arte è ulteriormente confermato in occasione dell'acquisizione, da parte della National Gallery di Londra, di alcuni frammenti d'affresco dei fratelli Lorenzetti provenienti dall'aula capitolare del convento di San Francesco a Siena (si veda *infra*, pp. 298). È stato possibile individuare la data esatta dell'acquisizione (23 aprile 1881), grazie a un telegramma inviato da Paolo Lombardi a Stefano Bardini in cui si conferma l'acquisto dell'affresco per 2000 lire: Archivio Storico Eredità Bardini (d'ora in poi ASEB), Corrispondenza Paolo Lombardi, CORR.II.E.i.2 (Ringrazio Lorenzo Orsini per avermi segnalato questo documento).

[152] In merito alla tecnica sviluppata da Stefano Bardini, Conti specificava opportunamente che «con un famoso antiquario come il Bardini siamo però in un ambito aperto a pratiche di restauro commerciale e di falsificazione» (CONTI 1988, ed. 2002, pp. 314-315).

stacco, per poi però trasferire la pittura su una struttura costituita da reti metalliche.[153] Non è possibile stabilire con certezza se anche sul *San Benedetto* di Sant'Eugenio si sia sperimentata questa nuova tecnica per rimuoverlo dalla chiesa e portarlo a Firenze, ma i dati materici farebbero propendere per questa ipotesi. La superficie dipinta dell'affresco di Monistero, infatti, presenta un reticolo di estese e profonde screpolature, molto simili a quelle che caratterizzano la superficie della già citata *Crocifissione* di Beato Angelico e degli affreschi di Botticelli, tutti conservati al Louvre e lì trasportati in seguito a uno stacco eseguito con il metodo di Stefano Bardini.[154]

In merito alla dispersione delle opere esistenti nel convento di Sant'Eugenio è interessante segnalare un documento in cui si ritrova chiaramente indicato come la volontà dell'erede Griccioli di vendere gli oggetti di sua proprietà si intrecciasse perfettamente con l'intraprendenza di Paolo Lombardi. Il 7 maggio 1881, conclusosi da poco l'affare del *San Benedetto*, il fotografo senese inviò una lettera a Stefano Bardini proponendogli l'acquisto anche degli altri due grandi affreschi di Benvenuto di Giovanni.[155] La lettera, a tratti dai toni piuttosto coloriti, dimostra in maniera evidente la facilità con cui le opere d'arte si muovevano all'interno del circuito del collezionismo privato, dove la preoccupazione maggiore sembrerebbe quella di eliminare la concorrenza, anticipando negli acquisti altri possibili compratori. La *Crocifissione* e la

---

[153] La tecnica ideata da Stefano Bardini è così descritta dal restauratore Cosimo Conti: «Un'eccezione può, in taluni casi, essere fatta per il sistema adoperato dal pittore Sig. Bardini nel trasporto dell'affresco del Beato Angelico del Refettorio di San Domenico di Fiesole in Firenze e quindi venduto al Museo del Louvre ove attualmente si trova. Consiste questo nella demolizione del muro dietro l'affresco trasportando questo tutto intero con l'intonaco sopra un'intelaiatura di rete metallica circoscritta in un telaio di ferro. Per ora poche sono le applicazioni di questo sistema che siensi fatte e tutte dallo stesso Sig. Bardini, e sebbene egli tenga secrete alcune cose che riguardano la esecuzione pratica non è poi tanto difficile immaginarla una volta che si conosce il fondamento che le serve di base. Ho voluto indicare questo nuovo metodo di togliere i dipinti dal muro ritenendolo il migliore quando però non sia possibile fare il trasporto del muro intero» (in SCALIA-DE BENEDICTIS 1984, p. 53).

[154] Le immagini dei dettagli degli affreschi con le screpolature sono pubblicate in CONTI 1988, pp. 312-313.

[155] «A parer mio contratterei ancora i grandi [la *Crocifissione* e la *Resurrezione*], se ella vuole che io le faccia un'offerta me lo dica, perché sappia che [Girolamo Griccioli] è disposto a venderli, anzi io non le ho detto che mi ci volle del buono per isolare dal contratto l'affresco del San Benedetto perché venne fuori col voler vendere tutto o niente», in ASEB, Corrispondenza Paolo Lombardi, CORR.II.E.i.4. (Il documento è qui trascritto per intero in Appendice, **23**). Ringrazio Lorenzo Orsini per avermi segnalato questo documento.

Resurrezione si trovano tuttora a Monistero, né sono note le motivazioni che indussero Stefano Bardini a non procedere con il loro acquisto, ma non si può escludere che le notevoli dimensioni dei due affreschi abbiano scoraggiato l'esperto collezionista fiorentino; d'altra parte, alle difficoltà connesse con il trasporto delle pitture fino a Firenze si sarebbero sicuramente aggiunte anche quelle relative all'eventuale possibilità, in un secondo momento, di rimetterle sul mercato.

III.3.3 Gli affreschi della Compagnia di Santa Croce

La principale ricchezza artistica dell'ex monastero di Sant'Eugenio era costituita quindi dalle pitture murali che ne decoravano i diversi locali, poiché la maggior parte dei beni mobili erano stati portati nella chiesa di San Domenico in occasione del trasferimento dei monaci a Siena. Silvio Griccioli, attraverso un'imponente campagna di restauro, raccolse tutte le pitture superstiti del convento, le fece staccare dal loro contesto originario e trasportare all'interno della chiesa, collocandole nel coro e sulle pareti della navata. Il nuovo allestimento e le velleità collezionistiche del proprietario non rimasero però circoscritte all'interno del convento, già che egli si preoccupò anche di acquistare opere provenienti da altri luoghi religiosi, approfittando di quel confuso momento di transizione seguito alle soppressioni napoleoniche degli ordini monastici, che favorì l'alienazione e la dispersione di ingenti patrimoni artistici.
Nel 1842 le attenzioni di Griccioli si concentrarono sulle pitture malamente conservate che decoravano l'abside dell'altare di quella che un tempo era stata la chiesa della Compagnia di Santa Croce. Soppressa nel 1784, la Compagnia occupava la cripta della soprastante Chiesa di Sant'Agostino, ma in seguito il locale entrò a far parte delle proprietà del Collegio Tolomei, rimanendo per molti anni in un totale stato di abbandono. Quando Ettore Romagnoli ne descrisse le «superbe» pitture, denunciò che l'intero locale fosse stato adibito a magazzino per la legna, con il rischio di perdere

irrimediabilmente quei dipinti a causa dell'«umana ignoranza».[156] La discutibile funzione assegnata alla chiesa fu probabilmente la causa della precoce dimenticanza a cui andarono incontro le figurazioni dell'abside, che infatti non compaiono nelle guide locali pubblicate tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, né se ne trova alcun riferimento nelle fonti coeve. L'unica eccezione è appunto rappresentata dall'ampio spazio che invece Romagnoli dedicò a questi dipinti nella vita dedicata al Sodoma, a cui ricondusse la paternità di tutte le scene.[157] Studi più recenti hanno invece individuato, accanto a Sodoma, la presenza di altri artisti coevi coinvolti nella decorazione dell'abside.[158] La tribuna dell'altare maggiore era affrescata con alcuni episodi della *Passione* che costituivano un ciclo pittorico unitario: nella zona centrale, partendo da destra, erano raffigurati l'*Andata al Calvario* di Sodoma, il *Compianto sotto la Croce* di Girolamo del Pacchia e la *Discesa al Limbo*, ancora di Sodoma.[159] Il ciclo continuava anche sui pilastri che incorniciavano il catino absidale, e in particolare su quello di destra si trovava un'*Orazione nell'Orto* e su quello di sinistra una *Resurrezione*, anch'essi ricondotti al pittore di origini vercellesi.

Nel 1841, dopo anni di oblio, queste pitture furono riportate all'attenzione della comunità civica senese quando, in una seduta della Deputazione, si riferì che l'intagliatore Angelo Barbetti aveva fatto richiesta di acquistare gli affreschi esistenti nella soppressa Compagnia di Santa Croce: l'istanza era stata inoltrata direttamente alla Magistratura Civica, la quale si premurò di interpellare la Deputazione. Non sono note le motivazioni che spinsero Barbetti ad avanzare una simile richiesta, ma è più che plausibile pensare che l'obbiettivo fosse quello di staccare i dipinti e immetterli sul

[156] «L'abolita confraternita di S. Croce situata sotto la Chiesa di S. Agostino a notabil danno dell'arte fu nel 1784 abbandonata a servili usi. Fa veramente stupire il vedere che tutte piene le superbe mura sono di nobilissima pittura, come disse l'Ariosto, ma fa pietà il vederle dalla umana ignoranza e dall'ingordigia d'un retrovato di poche lire annue, devastate, per che ridotte appoggio di ammassato legname quando meriterebbero per conservarle il cristallo» (ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. V, p. 702).

[157] Ettore Romagnoli descrisse le singole scene della tribuna, indicandone la precisa iconografia, secondo un ordine che va da sinistra verso destra (ROMAGNOLI *ante* 1835, pp. 702-704).

[158] Per una ricostruzione grafica dell'abside con l'esatta collocazione degli affreschi si veda la scheda di Monika Butzek in *Die Kirchen* 1985, vol. I, p. 257.

[159] Lo studio più completo sulle pitture della ex Compagnia di Santa Croce si deve a Peter Ansel Riedl in *Die Kirchen* 1985, vol. I/1, pp. 256-258.

mercato antiquario. La principale preoccupazione della Magistratura Civica, infatti, era che gli affreschi restassero a Siena, e dunque i conservatori dichiararono prioritario «il fare ogni sforzo possibile perché questi Capi d'Opera così insigni non si tolgano dalla città».[160] Peraltro, proprio in quegli anni Angelo Barbetti aveva trasferito la sua bottega di intagliatore da Siena a Firenze, ed è plausibile pensare che, proprio in ragione dei contatti che l'intagliatore aveva instaurato con il mondo del collezionismo, le istituzioni senesi temessero che gli affreschi della Compagnia di Santa Croce venissero alienati fuori dalla città.[161]

In un momento piuttosto caotico sul fronte legislativo, è evidente che, nonostante fosse necessaria la preventiva autorizzazione degli organismi competenti per alienare un bene artistico, si manifesta in maniera palese l'imbarazzo delle istituzioni di fronte alla presa di coscienza che il sistema poteva in qualche modo essere aggirato. La Deputazione decise quindi di incaricare Francesco Nenci di fare un'accurata perizia delle pitture, stimandone il valore, e di valutare a quanto sarebbe ammontata l'eventuale spesa per la «segatura». I conservatori erano infatti consapevoli che, se gli affreschi fossero rimasti dove si trovavano, si sarebbero perduti in breve tempo a causa delle pessime condizioni ambientali del locale e della generale incuria, per cui la migliore soluzione per conservarli consisteva nel procedere alla loro musealizzazione, portandoli nella Galleria dell'Istituto d'Arte; tra l'altro, proprio a tal proposito – come ho già accennato – vennero citati e lodati gli stacchi eseguiti l'anno prima dal muratore Giuseppe Lotti nell'ex monastero di Sant'Eugenio.[162]

---

[160] La Deputazione, in seguito alla segnalazione della Magistratura Civica, discusse sulla richiesta dell'intagliatore Barbetti e quindi sull'eventualità di staccare gli affreschi dall'abside, durante la seduta del 15 aprile 1841: ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 48v-49r (cfr. qui in Appendice, **24**).

[161] Il trasferimento della bottega da Siena a Firenze è segnalato nel regesto di documenti su Angelo Barbetti (CHIARUGI 1988, p. 310).

[162] «Procurando non meno la notizia della spesa a cui potrebbe ammontare tutto l'insieme della operazione da farsi nella muraglia, e segnatamente la segatura, essendo di recente stato eseguito con felice successo un simile lavoro dal Muratore Giuseppe Lotti, in una cappella del Signor Silvio Griccioli a Monistero in queste masse»: ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Delibere*, c. 49r (seduta 15 aprile 1841).

La relazione del direttore dell'Istituto d'Arte è ancora una volta un brillante esempio delle sue qualità come conoscitore: contrariamente a quanto affermava Romagnoli, infatti, Francesco Nenci riuscì a distinguere negli affreschi dell'abside dell'ex Compagnia di Santa Croce l'intervento di più artisti. Attribuì il *Compianto sotto la Croce* a Pacchiarotto, compiendo un errore per così dire veniale, considerato che in quegli anni il *corpus* pittorico di questo artista non era ancora stato separato da quello di Girolamo Del Pacchia, a cui, come già detto, è stata riportata l'autografia di questo episodio. Nenci percepì inoltre la presenza di Beccafumi nei tondi raffiguranti gli *Evangelisti* che decoravano gli archi laterali adiacenti al catino absidale;[163] di questi tondi se ne conservano solo due, *San Marco* e *San Giovanni*: lungamente attribuiti proprio a Beccafumi in virtù della loro pregevolissima qualità, sono stati infine riferiti da Alessandro Bagnoli al pittore Bartolomeo di David, sottolineandone comunque l'aspetto fortemente beccafumiano.[164]

Francesco Nenci, inoltre, richiamò l'attenzione sul pessimo stato conservativo in cui versavano le pitture, che si presentavano molto frammentarie, con ormai perdute tutte le parti eseguite a secco. Infine, in veste di conservatore, ribadì l'urgenza di spostarle da quel luogo, perché altrimenti sarebbero andate «presto a finire con danno dell'Arte e con disdoro della Città».[165]

I cinque affreschi con gli episodi della Passione furono effettivamente staccati a massello da Giuseppe Lotti nel 1842: l'*Andata al Calvario* (fig. 57) e il *Compianto sotto la Croce* (fig. 58) sono oggi visibili, uno di fronte all'altro, sulle pareti della navata nella chiesa di Sant'Eugenio; l'*Orazione nell'Orto* (fig. 59) e la *Discesa al Limbo* (fig. 60) furono trasportati nella Galleria dell'Istituto d'Arte; invece la scena con la *Resurrezione*, che nella descrizione di Romagnoli era ancora di «un tinto robustissimo», ma già al tempo della perizia di Nenci talmente rovinata da non poterne neppure indicare con

[163] La minuta della perizia di Nenci è conservata nell'Archivio dell'Istituto d'Arte: ASSi, *Istituto Statale d'Arte di Siena*, Affari Generali, filza 3, c. 56(1). Cfr. la trascrizione integrale qui in Appendice, **25**.

[164] Per le precedenti attribuzioni dei tondi con gli *Evangelisti* si veda *Die Kirchen* 1985, vol. I, pp. 255-256. Per la proposta di assegnarli a Bartolomeo di David avanzata da Alessandro Bagnoli cfr. SIENA 1990, p. 312-317, in particolare p. 313.

[165] Si veda nota 159

precisione l'iconografia, fu lasciata sul pilastro sinistro dell'abside e i frammenti furono ricoperti d'intonaco.
Silvio Griccioli e il suo muratore di fiducia Lotti si ritrovarono quindi in qualche modo coinvolti nella vicenda, e forse basterebbe questo per renderla di per sé interessante. Ciò che però incuriosisce maggiormente è l'aver rintracciato fra i documenti d'archivio dell'Istituto d'Arte il testo di una possibile iscrizione che avrebbe dovuto affiancare i due affreschi di Sodoma portati in Galleria:

> «QUESTI DUE AFFRESCHI DI G. A. RAZZI/CHE PER LUNGO TEMPO STETTERO NEGLETTI E ABBANDONATI/NELLA INTERDETTA CHIESA/DI S. CROCE DI SIENA/AD OGNI CARICO E SPESA/DI SILVIO GRICCIOLI E DI M. ANTONIO BANDINI/GENTILUOMINI SENESI/ANNUENTI I PADRI DELLA SCUOLA PIA/FURONO DI LÀ TOLTI E IN QUESTO ISTITUTO DEPOSITATI/NEL PRIMO AGOSTO DELL'ANNO MDCCCXLII/ESEMPIO QUANTO OGNI ALTRO IMITABILE E LODEVOLISSIMO/DI PATRIA CARITÀ E DI MUNIFICENZA».[166]

La vicenda si concluse quindi con il trasporto di tutte le scene della *Passione*, ma vale la pena soffermarsi sulle fasi che portarono a questo risultato, perché permettono di apportare nuove informazioni sulle competenze della Deputazione Conservatrice.
Quando Angelo Barbetti fece richiesta di acquistare le pitture, i conservatori senesi si dichiararono subito impossibilitati, per la scarsità di fondi a disposizione, a impedire che il Collegio Tolomei, proprietario dell'ex chiesa della Compagnia di Santa Croce, procedesse con la vendita. La Deputazione avrebbe potuto probabilmente inserirsi nella trattativa di compravendita approfittando di una sorta di diritto di prelazione, ma il rischio che fossero vendute e portate fuori dalla città la costrinse a una trattativa proprio con il proprietario di Sant'Eugenio Silvio Griccioli che, proponendosi come finanziatore di tutta l'operazione di stacco delle pitture, avrebbe potuto tenere per sé (e portare nella chiesa di Sant'Eugenio) alcuni affreschi dell'abside, a condizione però che i meglio conservati, secondo quanto riportato nella perizia di Francesco Nenci,

[166] ASSi, *Istituto Statale d'Arte di Siena*, Affari Generali, filza 3, c. 88. Da segnalare che sotto il testo dell'iscrizione c'è un appunto firmato da Carlo Milanesi in cui si legge: «Non fu approvata nonostante di già fosse stata scolpita in pietra».

restassero di proprietà della comunità civica e venissero collocati all'interno dell'Istituto d'Arte.[167]

Come da accordi presi contestualmente all'intervento di stacco, l'*Orazione nell'Orto* e la *Discesa al Limbo* sono oggi esposti in una sala della Pinacoteca Nazionale di Siena. Entrambi piuttosto deperiti, non presentano però tracce di ritocchi pittorici; la forma leggermente arcuata, determinata dalla loro originaria posizione nella tribuna d'altare, a cui si aggiunge il considerevole spessore del supporto murario, suggeriscono che non subirono ulteriori operazioni dopo il primo stacco a massello (figg. 61-62-63-64).[168] Nella scena della *Discesa al limbo* le zone dipinte a tempera sono quasi tutte cadute, ma comunque risalta la bellezza ideale incarnata nel corpo di Eva, che Ettore Romagnoli si sbilanciò a definire «una delle più belle figure che mano d'uomo colorisse», riconfermandosi come uno dei più fedeli ammiratori dell'arte del Sodoma.[169]

Tre degli affreschi provenienti da Santa Croce furono invece trasportati a Sant'Eugenio e sono ancora visibili sulle pareti della chiesa, seppure in pessime condizioni, il *Compianto sotto la Croce*, che presenta una frattura nella zona superiore grossolanamente risarcita (fig. 65), a cui si aggiungono le stesse problematicità riscontrabili anche nell'*Andata al Calvario*, dove ampie zone di figurazione sono andate perdute e lo strato pittorico è così sbiadito da non riuscire a riconoscervi la maestria degli autori.

Sempre a Monistero, sul lato destro della controfacciata della chiesa, si trova un altro affresco proveniente dell'ex compagnia religiosa, ma non citato in precedenza perché

---

[167] Il trasporto di una parte degli affreschi nella chiesa di Sant'Eugenio è riportato anche in PETRONE 1941-1943, p. 77.

[168] Sullo stato conservativo delle due pitture nel corso della loro vita museale si vedano BRANDI 1933, p. 288; CARLI 1950, n° 13 e 14; TORRITI 1990, pp. 362-364. Va inoltre segnalato che una pulitura degli anni settanta del Novecento provocò la formazione di sali superficiali, come documentano alcune foto nell'Archivio della Soprintendenza. Si tratta di un caso interessante che documenta quanto può accadere a un affresco staccato a massello, dato che nella muratura si possono conservare sostanze nocive che, smosse da un intervento di pulitura o da condizioni microclimatiche non idonee, si scatenano affiorando in superficie e formando la dannosa cristallizzazione che appanna la pittura. Si può pertanto affermare che nemmeno l'estrazione dell'affresco con tutto il suo muro di supporto consente di salvare l'opera definitivamente.

[169] ROMAGNOLI *ante* 1835, vol. V, p. 70.

non appartenente al ciclo pittorico dell'abside, dato che non si presenta con la superficie convessa, come avrebbe dovuto essere se avesse occupato una qualsiasi posizione in quella zona della chiesa: si tratta della raffigurazione dell'*Invenzione della Croce* (fig. 66), ed evidentemente rientrava anch'essa negli accordi stipulati tra Silvio Griccioli e la Deputazione.[170]

Per completezza di informazioni sulla decorazione dell'abside va segnalato che l'unica scena non conservata fra quelle descritte da Romagnoli è la *Resurrezione*, di cui già Francesco Nenci non riuscì a identificare l'iconografia, a causa dell'aspetto troppo frammentario. I locali della ex Compagnia di Santa Croce sono ora adibiti a mensa universitaria e in quella che un tempo era la zona dell'abside sono tuttora visibili, nel frontone e nei due archi laterali, alcuni degli elementi decorativi che incorniciavano le cinque scene, dipinti da Bartolomeo di David (figg. 67-68); nel catino absidale è invece ancora riconoscibile una simbolica raffigurazione della *Gloria della Croce*, con al centro la Croce affiancata da angeli e putti (fig. 69).[171]

Nonostante questo ciclo d'affreschi sia il risultato della collaborazione fra alcuni dei più importanti pittori senesi del Cinquecento, è sempre stato piuttosto trascurato dalla critica proprio per il cattivo stato di conservazione, che effettivamente ne ostacolava lo studio. Al contrario, le vicende che qui si sono potute ricostruire ne fanno un interessante caso di studio, soprattutto per delineare i rapporti, sul filo della reciproca collaborazione, che intercorrevano tra i collezionisti e le istituzioni cittadine.

[170] Nella scena, la posizione della croce all'estremo margine sinistro, peraltro mutila di una parte del braccio orizzontale, fa supporre che l'affresco staccato corrisponda a un frammento di una figurazione più ampia.

[171] Le pitture di questa zona dell'abside sono state attribuite a Bartolomeo di David da Alessandro Bagnoli (*Die Kirchen* 1985, p. 256; SIENA 1990, p. 312).

III.4 Una *Continenza di Scipione* rintracciata

Nel museo dell'Indiana University a Bloomington è conservato un affresco staccato riportato su tela proveniente da Siena e raffigurante la *Continenza di Scipione* (fig. 70): già attribuito a Marco Pino da Burton Fredericksen e Federico Zeri nel censimento delle pitture italiane nelle collezioni americane edito nel 1972, l'opera è tuttora riferita a questo artista nel catalogo del museo americano,[172] dove giunse in seguito a una donazione di Julian Boobs, senza che venisse mai specificato da quale palazzo senese provenisse.[173] Gli studi non sono mai riusciti a identificare con esattezza questo affresco, ma il ritrovamento di una perizia di Francesco Nenci, dedicata proprio a una *Continenza di Scipione*, potrebbe chiarire la questione sul suo esatto contesto d'origine. La confusione sulla provenienza di questa pittura è sempre dipesa dal fatto che diversi palazzi nobiliari senesi presentavano una raffigurazione della magnanimità di Scipione, anche se soltanto due di esse attualmente non permangono nella loro collocazione originaria, restringendo quindi molto il campo di indagine.[174]

Guglielmo Della Valle descrisse una scena con Scipione fra le pitture che decoravano Palazzo Francesconi, attribuendola a Baldassarre Peruzzi o alla sua scuola: di essa non c'è più traccia e già alla fine dell'Ottocento era data per scomparsa.[175] Confrontando le informazioni riportate da Della Valle con l'affresco conservato a Bloomington, risultano evidenti le numerose affinità nella generale impostazione della scena; d'altra parte, alcune piccole ma significative discordanze iconografiche, a cui si aggiunge lo stato lacunoso del dipinto, non permettono di confermarne con certezza l'identificazione: nell'affresco sono tre i personaggi inginocchiati ai piedi di Scipione,

---

[172] FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 166.

[173] ZEZZA 2003, p. 239.

[174] Sulla diffusione dell'iconografia della *Continenza di Scipione* nell'arte italiana si veda CACIORGNA 2008, pp. 11-37.

[175] «La storia […] di Scipione, che rende allo sposo, e al padre la principessa intatta, la quale sta accanto al romano duca, che ha ai piedi supplicanti i predetti due personaggi. Sono da osservarsi i bei vasi, che essi tengono vicini, e la facilità con cui questa storia è espressa. Le figure sono ben disegnate, e meglio distribuite; dietro al Vincitore si vedono le tende alzate, e alcuni soldati; e dall'altro in lontananza vi è espressa un'orribile mischia di cavalli, e fanti che si urtano e feriscono con bellissima apparenza» (DELLA VALLE 1782-1786, vol. III, p. 188).

mentre nella descrizione settecentesca non è riportata la presenza della madre, e inoltre «l'orribile mischia di cavalli, e fanti» descritta da Della Valle non si riconosce, perché quella zona risulta molto compromessa.

L'altra *Continenza di Scipione* documentata ma non ancora rintracciata è quella che sempre Della Valle, attribuendo anch'essa a Peruzzi, segnalò in Casa Campioni: «In una stanza dei signori Campioni, che tutta pare abbellita dall'ingegno raro di questo artefice [Baldassarre Peruzzi] si vede nella volta, espresso il fatto magnanimo di Scipione, che rende al Celtibero intatta la principessa».[176]

L'esatta provenienza dell'affresco conservato all'Indiana University Art Museum è stata oggetto di studio da parte di Andrea Zezza, nel suo volume dedicato a Marco Pino. Lo studioso, nonostante affermi che non sia possibile giungere a un'identificazione certa, propende però per l'ipotesi che la *Continenza* di Bloomington provenga da Palazzo Francesconi, sulla base delle notevoli somiglianze con la descrizione di Della Valle, ma rifiuta l'attribuzione a Marco Pino, suggerendo il nome di Bartolomeo Neroni, detto il Riccio, e datando l'opera alla fine del quarto decennio del Cinquecento.[177] Però, è altresì vero che, accettando questa datazione, inevitabilmente si allontana l'affresco da Palazzo Francesconi, la cui decorazione è per lo più fissata attorno al 1527, come chiaramente indicato nella data presente sul soffitto affrescato a grottesche da Bartolomeo di David, al primo piano dell'edificio.[178]

Per quanto riguarda invece la *Continenza di Scipione* ricordata in Casa Campioni da Guglielmo della Valle, le guide ottocentesche riferiscono che all'inizio del secolo la pittura venne staccata e trasportata nel palazzo della Famiglia Piccolomini Bellanti. Nel 1822 Ettore Romagnoli scrisse infatti che un «raro affresco dipinto dal Peruzzi per la Casa Campioni, figurante Scipione Africano che rende la sposa al Celtibero Principe fu ivi [Palazzo Piccolomini Bellanti] recentemente situato».[179] L'erudito senese

[176] Ivi, vol. III, p. 189.
[177] ZEZZA 2003, pp. 28-36
[178] SIENA 1990, pp. 315, 322.
[179] ROMAGNOLI 1822, p. 53; cfr. anche FALUSCHI 1815, p. 60. Il palazzo Piccolomini Bellanti fu completamente ristrutturato in stile neoclassico fra il 1799 e il 1804 dall'architetto Serafino Belli, in base a un progetto che prevedeva di modificare il preesistente edificio cinquecentesco rifacendone completamente la facciata (SISI-SPALLETTI 1994, pp. 123-124).

specificò inoltre che il trasporto dell'affresco fu eseguito nel 1802, e non è forse troppo azzardato collegarlo con quanto annotato da Galgano Saracini a proposito di un dipinto di Baldassarre Peruzzi che «nel 1800 Giacomo Savoi di Siena trasportò da una volta della casa Campioni nel Casato, nella sua propria casa alle Due Porte».[180] Benché non si sappia nulla di Giacomo Savoi, non si può escludere che si trattasse di un manovale in grado di staccare le pitture murali; inoltre, la posizione di palazzo Bellanti, prossima alla zona delle «Due Porte», potrebbe suggerire che fosse stato proprio Antonio Piccolomini Bellanti a commissionare lo stacco e il trasferimento dell'affresco dalla residenza Campioni alla casa di Savoi, concludendone poi l'acquisto e facendolo trasportare nella sua «superba Raccolta di quadri».[181]

Nel 1839 la Magistratura Civica si riunì per discutere sulla possibilità di acquistare per la Galleria dell'Istituto d'Arte un affresco di Baldassarre Peruzzi offerto in vendita alla comunità da Filippo Bellanti, fratello di Antonio Piccolomini Bellanti e nuovo proprietario di tutti i beni della nobile famiglia.[182] Venne quindi interpellato il Soprintendente dell'Istituto, che ancora una volta si affidò alle competenze del direttore Francesco Nenci, chiedendogli una relazione che consentisse di valutare l'opportunità o meno di procedere all'acquisto. La perizia redatta in quell'occasione è un'ulteriore dimostrazione dell'abilità di Nenci come conoscitore e della sua profonda conoscenza del patrimonio artistico senese.[183] Nonostante le numerose incertezze sull'attribuzione che si affacciano nel documento, anch'esse affascinanti per ricostruire il ragionamento del direttore, Nenci in conclusione assegnava la *Continenza di Scipione* di palazzo Piccolomini Bellanti, già in casa Campioni, a Bartolomeo Neroni.[184] La

[180] Questa notizia rientra tra le annotazioni di carattere tecnico di Galgano Saracini, qui già segnalate nel paragrafo dedicato alla sua collezione (*infra* p. 119, nota 27).
[181] FALUSCHI 1815, p. 60.
[182] L'intermediario della trattativa era il signore Giuseppe Corsini: ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 34r.
[183] La minuta della perizia di Nenci sul dipinto di palazzo Piccolomini Bellanti si presenta in due versioni, in cui si ripetono all'incirca le stesse argomentazioni: ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, cc. 34(1)-34(2), qui integralmente trascritte in Appendice, **26** e **27**).
[184] Nella prima versione Nenci attribuisce l'affresco a Baldassarre Peruzzi (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, cc. 34(1)), mentre nella seconda lo riferisce a Bartolomeo Neroni (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, cc. 34(2)).

recente attribuzione di Andrea Zezza a questo pittore trova quindi un attendibile precedente.

A parte ciò, l'elemento cruciale di questo documento, che ha permesso di sciogliere i dubbi sulla provenienza dell'affresco di Bloomington, è la presenza di uno schizzo a matita che riproduce l'affresco (fig. 71), realizzato dallo stesso Nenci: benché si tratti di un disegno molto approssimativo, è innegabile che l'impostazione generale e la distribuzione dei personaggi corrisponde esattamente alla *Continenza* del museo americano, confermandone quindi la provenienza da palazzo Bellanti.

Da un punto di vista strettamente conservativo è importante segnalare come in questa relazione Francesco Nenci si schierò, come mai prima aveva fatto, contro il trasporto delle pitture murali: concluse infatti la prima versione della perizia con una lucida riflessione, affermando che «le pitture in affresco per quanto siano diligenti e ben fatte, fuori del luogo per il quale sono state eseguite perdono una parte del loro pregio». Nenci era evidentemente consapevole del fatto che in un contesto di proprietà privata, come era appunto il caso della collezione Piccolomini-Bellanti, le competenze della Deputazione non avrebbero potuto impedire l'alienazione dell'affresco, e che l'unico modo per conservare a Siena la *Continenza di Scipione* ed evitare che si danneggiasse a causa del trasporto, era di dissuadere i proprietari dalla vendita. Lo stesso concetto fu ulteriormente ribadito nella versione definitiva della perizia in cui il direttore, peccando forse d'ingenuità, si sbilanciò affermando che «niuno amatore estero farà mai acquisto di una simil cosa di difficile, dispendiosissimo e pericolo trasporto». La sua previsione si rivelò errata, e già a partire dal 1840 la *Continenza di Scipione* scomparve dalle guide cittadine.[185]

[185] Nel 1838 è ancora presente nell'*Inventario* della collezione Bellanti (BOSCHI 1838, p. 4), ma già dal 1840 non è più segnalata nella guida di Ettore Romagnoli (ROMAGNOLI 1840, p. 20). In una collezione privata senese è conservata una mediocre copia di questo affresco datata tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX (SIENA 2008, p. 25)

Fig. 22
Bartolomeo Neroni detto il Riccio,
Angelo annunciante, Siena, cappella Chig Saracini

Fig. 23
Bartolomeo Neroni detto il Riccio,
Vergine Annunciata, Siena, cappella Chigi Saracini

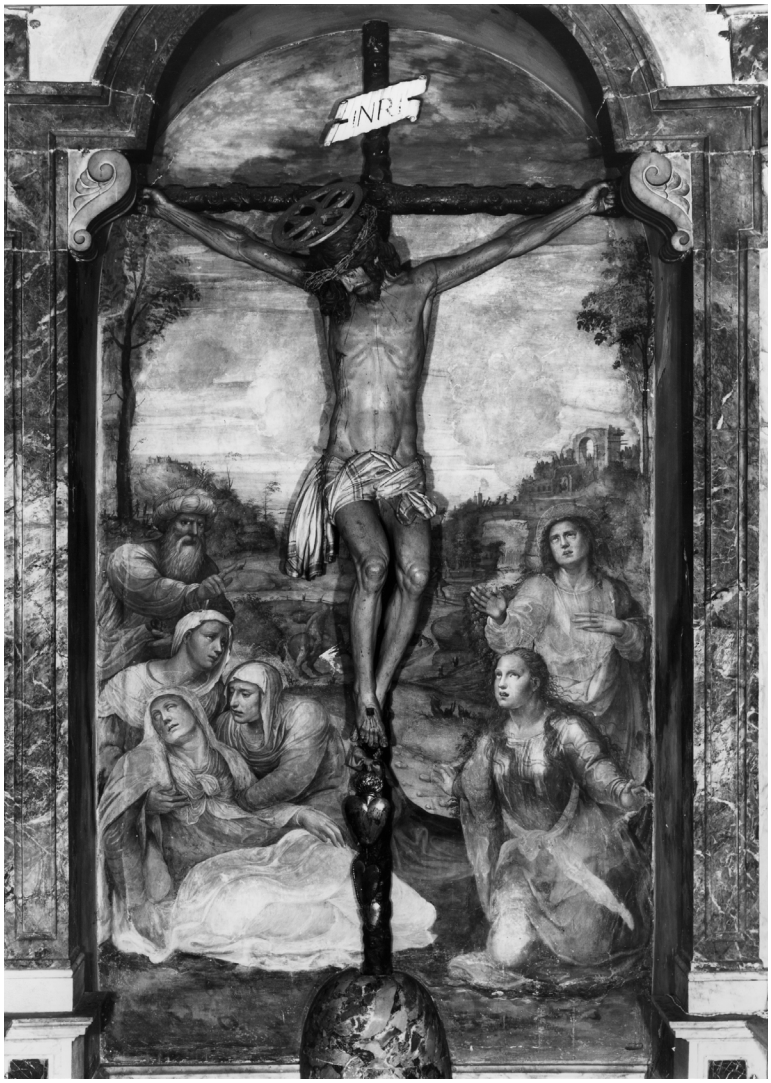


Fig. 24
Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Dolenti ai piedi della Croce*, Siena, cappella Chigi Saracini, (foto anni Ottanta del Novecento)

Fig. 25
Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Dolenti ai piedi della Croce*, particolare, Siena, cappella Chigi Saracini, (foto anni Ottanta del Novecento)

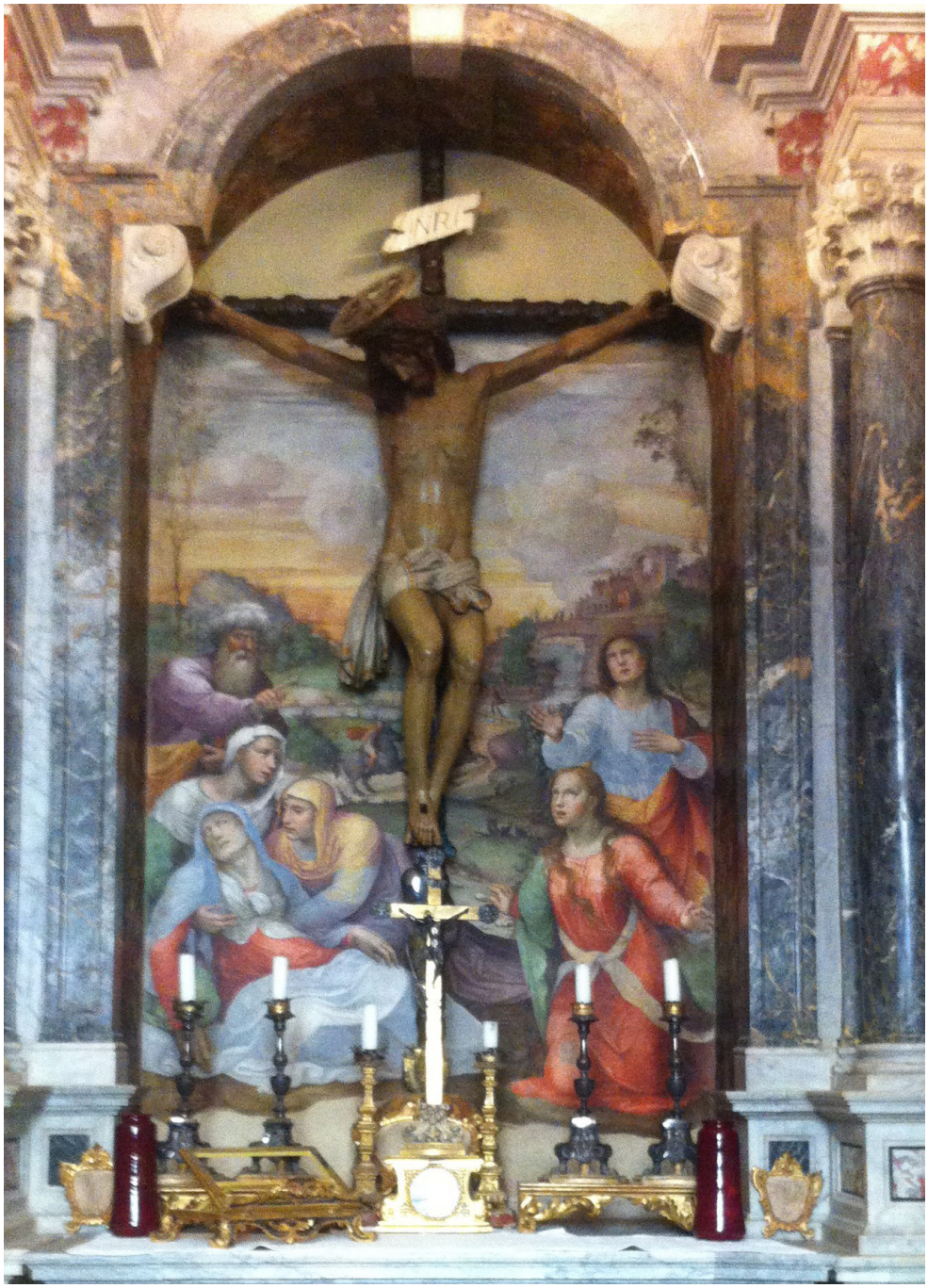
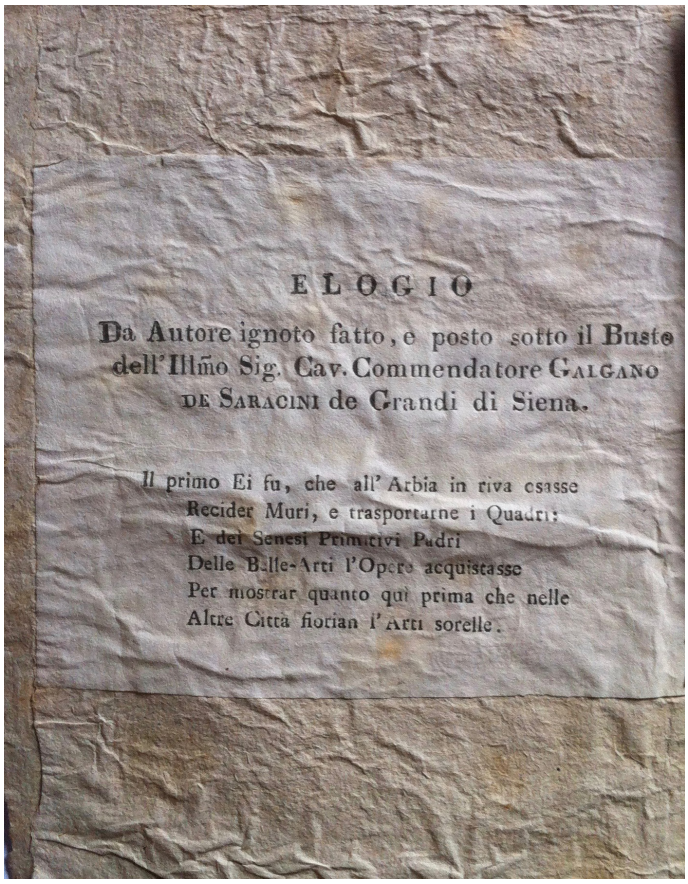


Fig. 26
Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Dolenti ai piedi della Croce*, Siena, cappella Chigi Saracini, (stato attuale)

Fig. 27
Domenico Beccafumi, *Santa Caterina riceve le stimmate*, durante il restauro (1985), Siena, collezione Chigi Saracini

Fig. 28
Domenico Beccafumi, *Santa Caterina riceve le stimmate*, Siena,collezione Chigi Saracini



ELOGIO

Da Autore ignoto fatto, e posto sotto il Busto dell'Illmo Sig. Cav. Commendatore Galgano de Saracini de Grandi di Siena.

Il primo Ei fu, che all' Arbia in riva osasse
Recider Muri, e trasportarne i Quadri:
E dei Senesi Primitivi Padri
Delle Belle-Arti l'Opere acquistasse
Per mostrar quanto qui prima che nelle
Altre Città fiorian l'Arti sorelle.

Fig. 29
Giovacchino Faluschi, *Relazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e Galleria Saracini,* 1819
(frontespizio dell'esemplare chigiano)

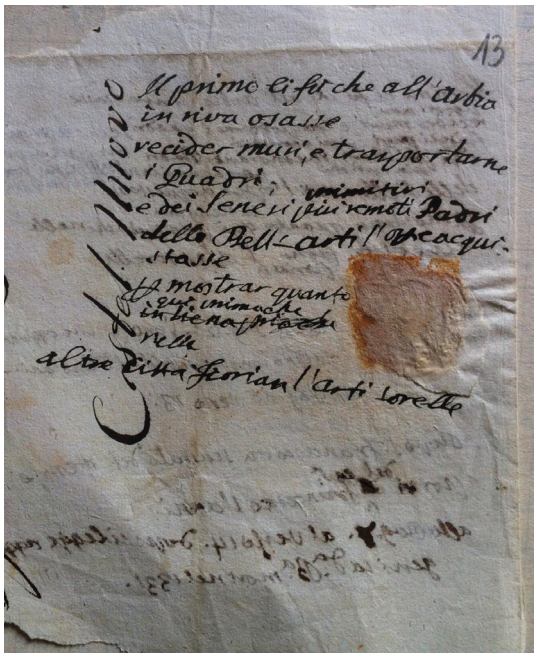


Fig. 30
Carta sciolta autografa di Galgano Saracini contenente l'epigrafe per il busto marmoreo

Fig. 31
Daniele da Volterra, *La Sibilla Tiburtina vaticinia ad Augusto la nascita del Messia,* Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta

Fig. 32
Abside del Duomo di Siena

Fig. 33
Bartolomeo Cesi, *Assunzione della Vergine,* Siena, Duomo

Fig. 34
Luca Signorelli, *Trionfo della castità,* Londra, The National Gallery

Fig. 35
Luca Signorelli, *Coriolano che persuaso dalla madre e dalla figlia, rinuncia a combattere contro Roma,* Londra, The National Gallery

Fig. 36
Pinturicchio, *Penelope al telaio,* Londra, The National Gallery

Fig. 37
Girolamo Genga, *Fuga di Enea*, Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 38
Girolamo Genga, *Il riscatto dei prigionieri*, Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 39
Pietro di Francesco Orioli, *Visitazione della Vergine*, Siena, Pinacoteca Nazionale

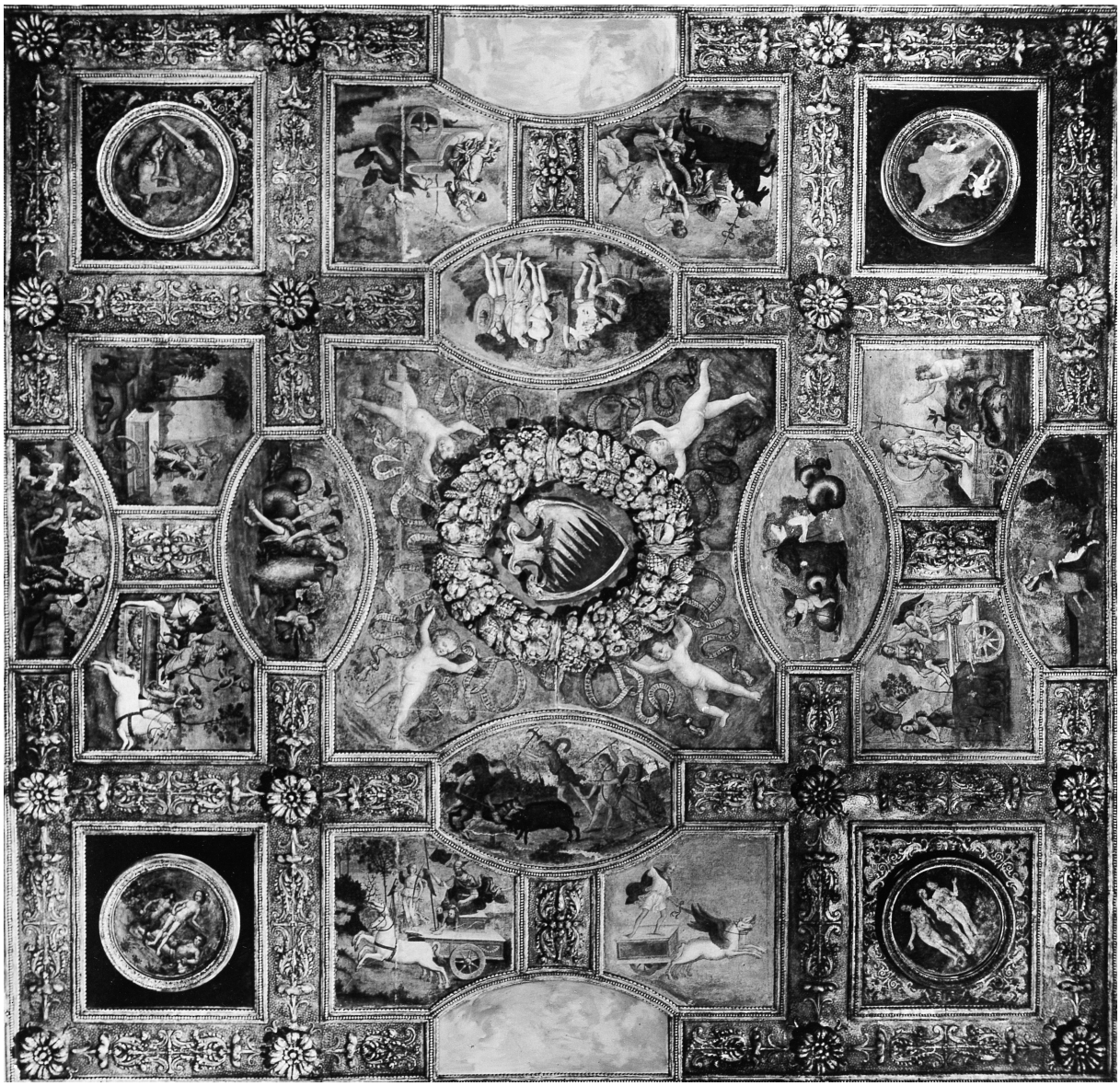


Fig. 40
Pinturicchio, *Soffitto* della Camera Bella (Palazzo del Magnifico), New York City, The Metropolitan Museum

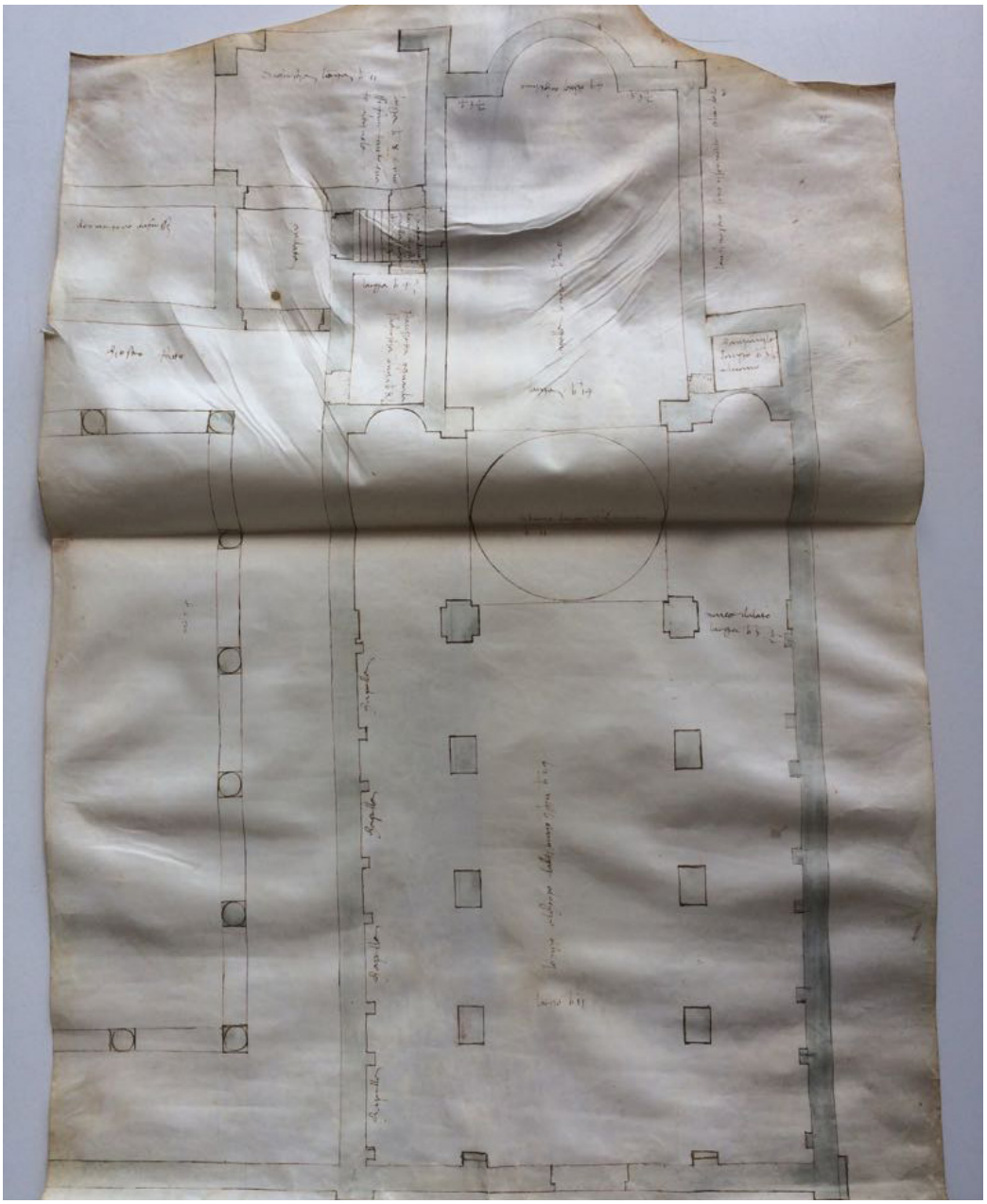


Fig. 41
Pianta della chiesa di Sant'Eugenio a Monistero, *post* 1559, disegno su pergamena

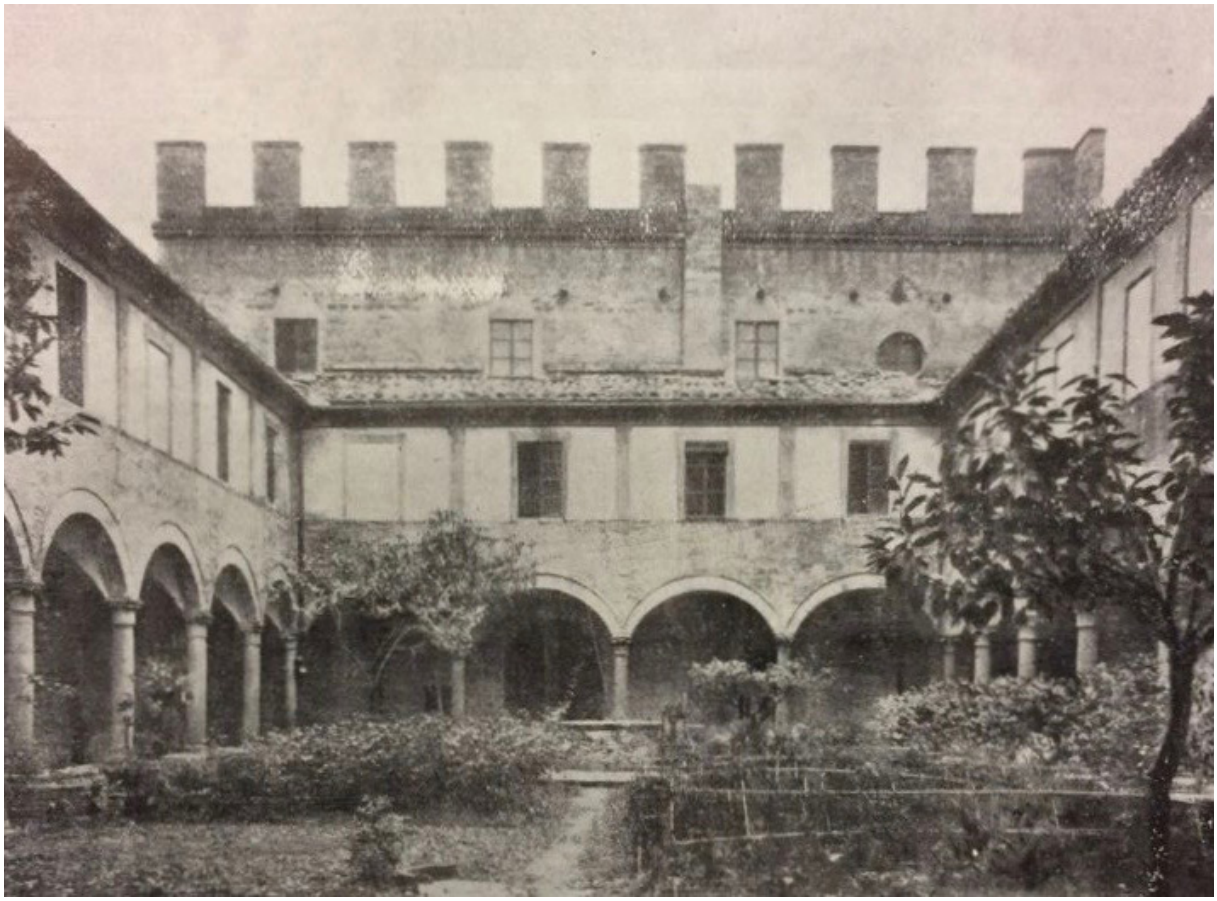


Fig. 42
Monastero di Sant'Eugenio, chiostro maggiore

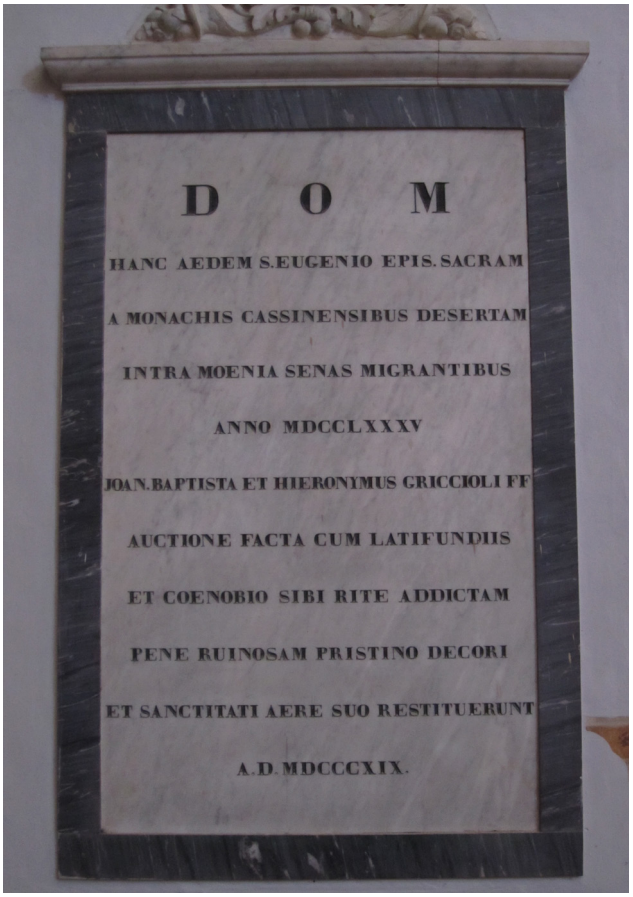


Fig. 43
Lapide marmorea, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 44
Ambito dei fratelli Rustici, *Eterno Padre*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 45
Ambito dei fratelli Rustici, *Madonna*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 46
Ambito dei fratelli Rustici, *Cristo*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 47
Ambito dei fratelli Rustici,
Angelo con corone, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero,

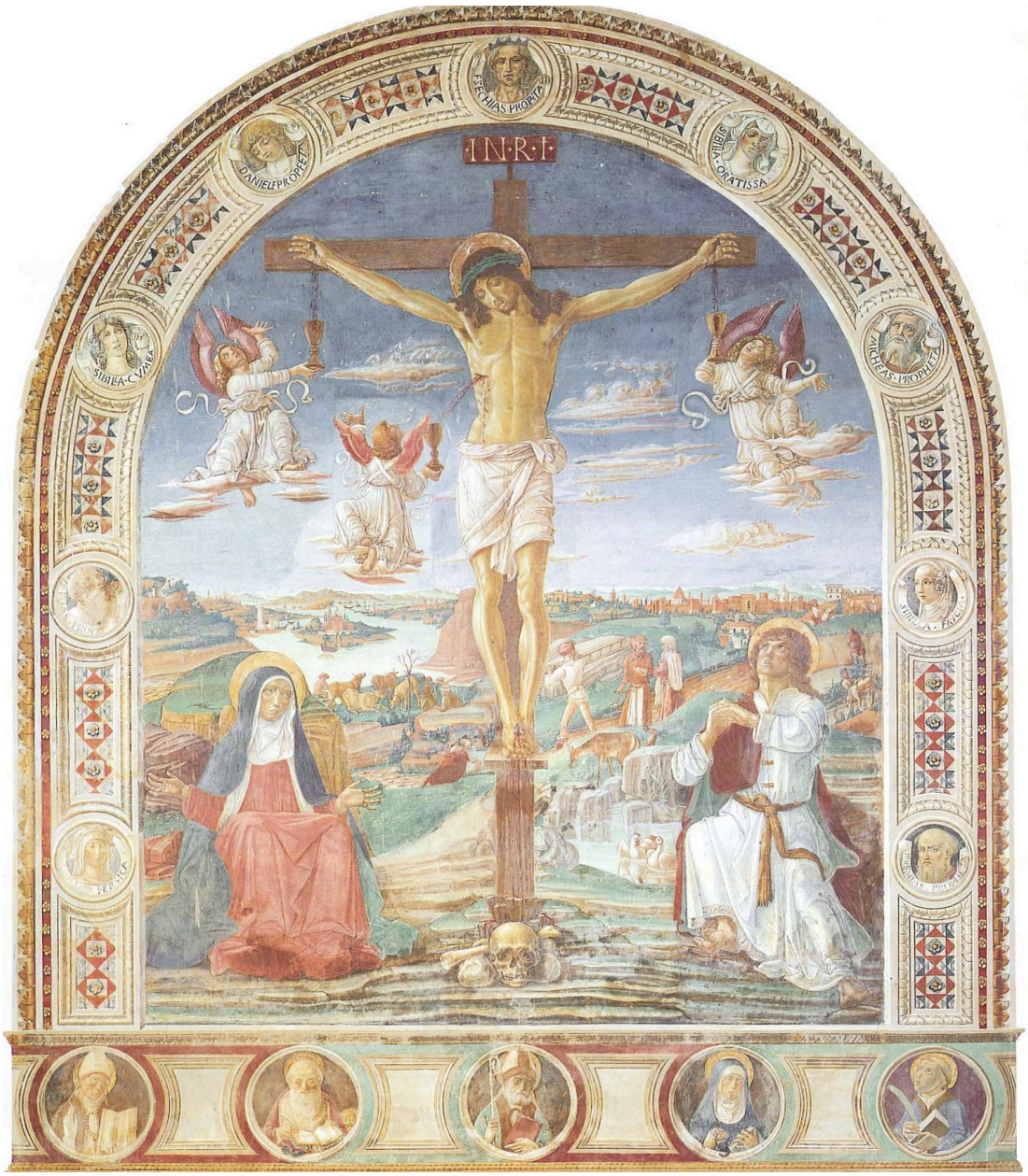


Fig. 48
Benvenuto di Giovanni, *Crocifissione*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

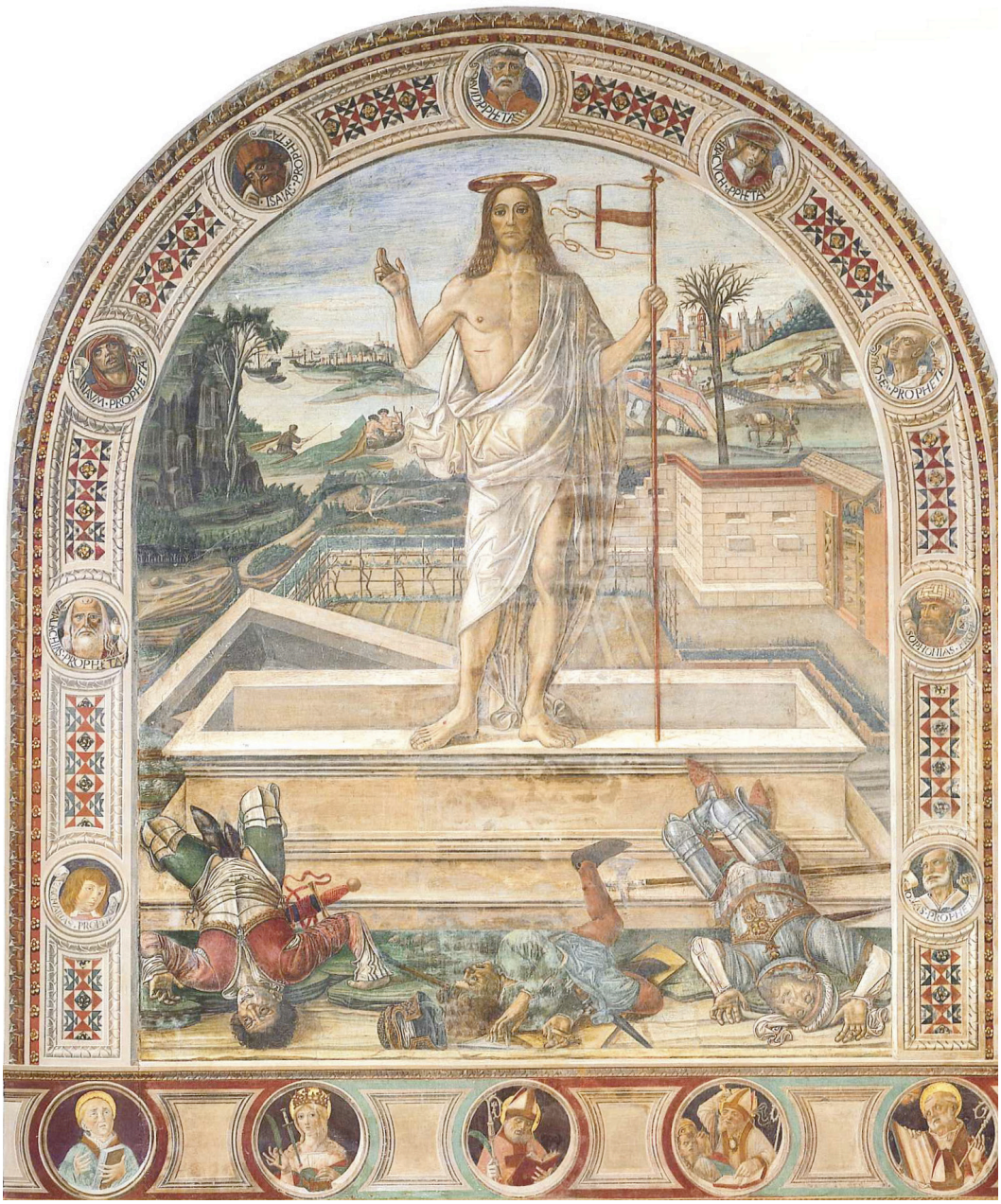


Fig. 49
Benvenuto di Giovanni, *Resurrezione*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

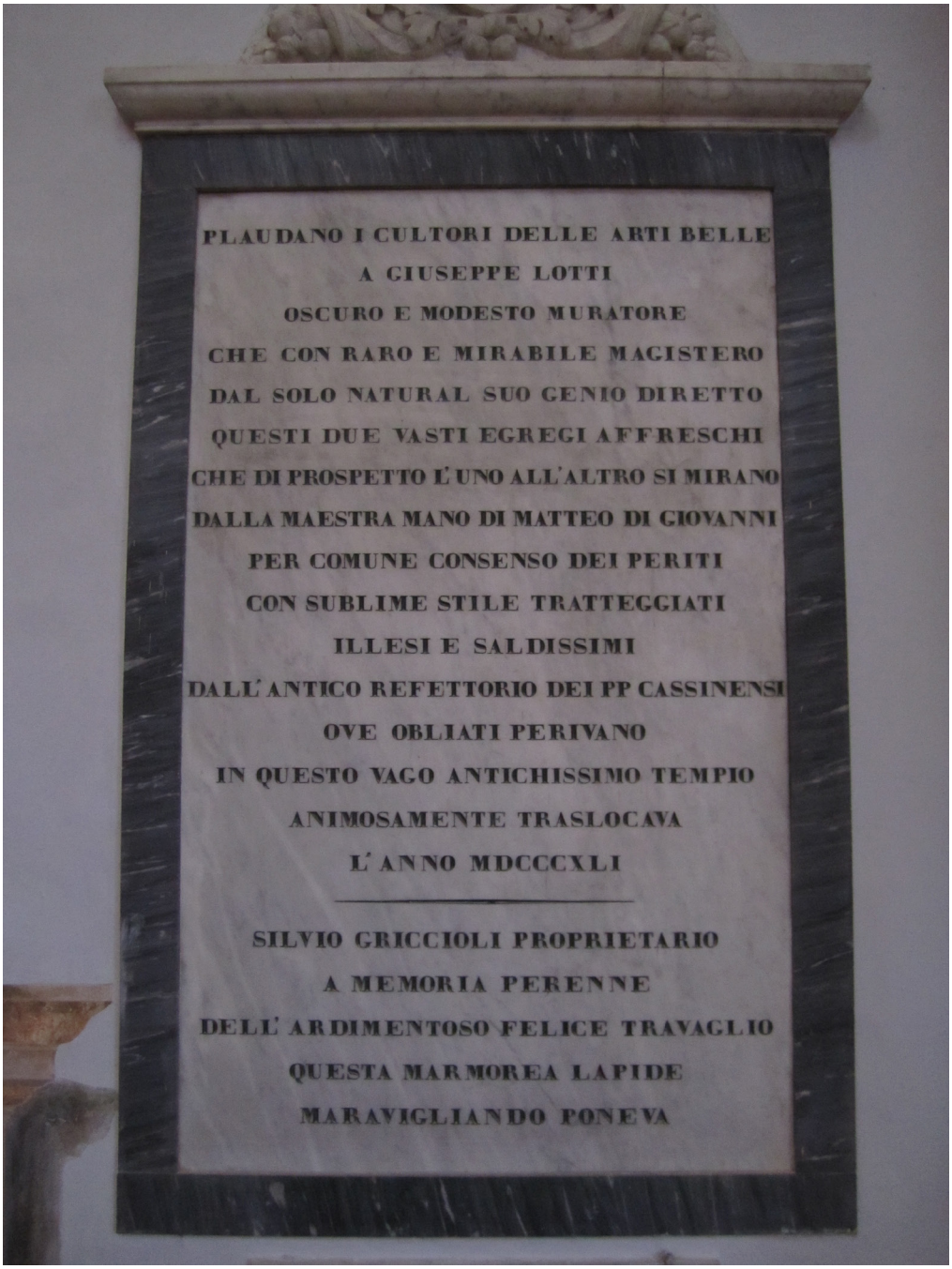


Fig. 50
Lapide marmorea, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 51
Benvenuto di Giovanni, *Crocifissione*, con l'integrazione ottocentesca di una base dipinta a finti marmi e decori ornamentali, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 52
Benvenuto di Giovanni, *Crocifissione*, particolare della base dipinta a finti marmi, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 53
Benvenuto di Giovanni, *San Benedetto in gloria con due angeli*, Firenze, Museo Stefano Bardini

Fig. 54
Cristofano Rustici, *Sogno di Elia,* Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 55
Cristofano Rustici, *San Benedetto con Santa Scolastica,* Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 56
Tribuna del coro nella chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 57
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Andata al Calvario*, Siena,
chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 58
Girolamo del Pacchia, *Compianto sotto la croce*, Siena,
chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 59
Giovanni Antonio Bazzi
detto il Sodoma, *Orazione nell'orto*,
Siena, Pinacoteca Nazionale

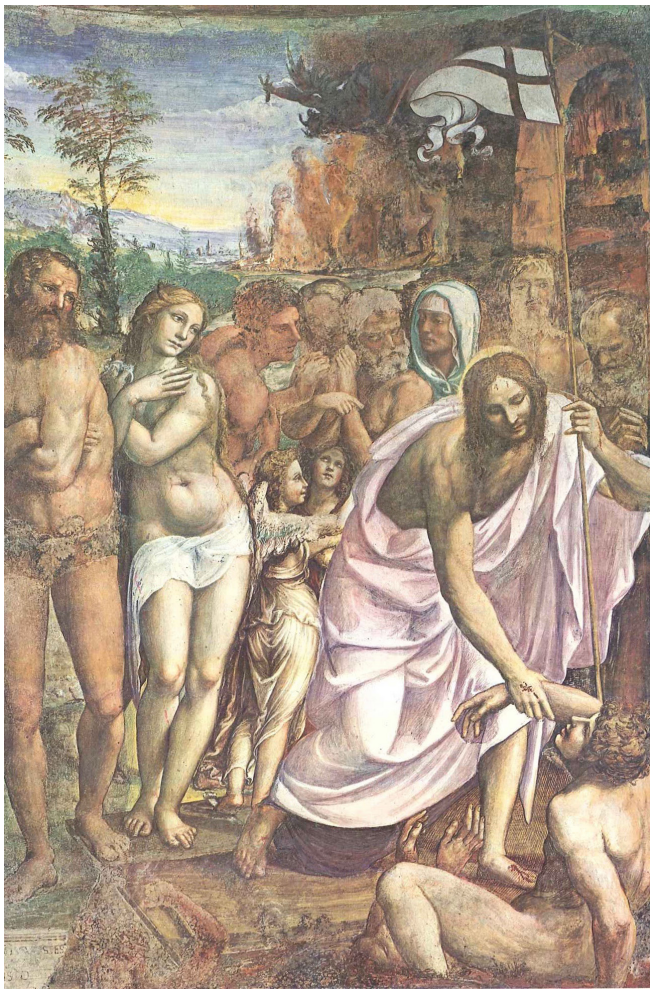


Fig. 60
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Discesa al Limbo*, Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 61
Giovanni Antonio Bazzi
detto il Sodoma,
Orazione nell'orto,
prima del restauro
(anni Settanta del Novecento),
Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 62
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma,
Orazione nell'orto, dopo il restauro (anni Settanta
del Novecento), Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 63
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Discesa al Limbo*, prima del restauro (anni Settanta del Novecento), Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 64
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Discesa al Limbo*,
dopo il restauro (anni Settanta del Novecento), Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 65
Girolamo del Pacchia, *Compianto sotto la croce*,
particolare della frattura risarcita nella zona superiore, Siena,
chiesa di Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 66
Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Invenzione della croce*, Siena, chiesa di
Sant'Eugenio a Monistero

Fig. 67
Bartolomeo di David, *San Marco e fregi a grottesca,* Siena, ex Compagnia di Santa Croce

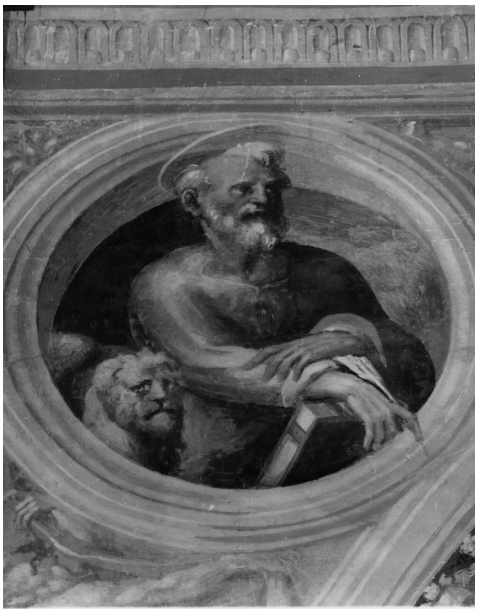


Fig. 68
Bartolomeo di David, *San Marco,* Siena, ex Compagnia di Santa Croce

Fig. 69
Bartolomeo di David, *Gloria della Croce,* Siena, ex Compagnia di Santa Croce

Fig. 70
Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Continenza di Scipione*, Bloomington, Indiana University Art Museum, (affresco staccato già in Palazzo Piccolomini Bellanti, Siena)

Fig. 71
Francesco Nenci, *Continenza di Scipione*, disegno a matita, 1840

CAPITOLO IV. Decoro urbano e i restauri delle Pubbliche Pitture

IV.1 I rapporti della Deputazione con lo Scrittoio delle Regie Fabbriche

Nella prima metà dell'Ottocento a Siena i restauri delle pitture pubbliche si concentrarono soprattutto, e quasi esclusivamente, attorno alla metà degli anni '40, con un vivo interesse e dibattito tra il 1845 e il 1846. Nel giro di due anni, infatti, le attenzioni dell'amministrazione senese si rivolsero al controllo dello stato conservativo delle pitture di Palazzo Pubblico e degli affreschi che decoravano le porte di accesso alla città facenti parte della cinta muraria.

Se per le pitture di collezioni private la Deputazione Conservatrice non aveva possibilità d'intervento, al contrario rientrava nelle sue piene competenze, come è facile immaginare, il restauro delle opere d'arte pubbliche. Non era però altrettanto ovvio riconoscere nello Scrittoio delle Regie Fabbriche una delle principali istituzioni attraverso cui veniva ufficialmente gestita una gran parte del patrimonio artistico di competenza pubblica in tutte le province del Granducato, quindi anche nel territorio senese, incrociando spesso la sua attività con quella delle istituzioni cittadine.[1] Lo scrittorio delle Regie Fabbriche esisteva a Firenze fin dall'inizio del governo di Cosimo I: venne infatti istituito nel 1548 per sovrintendere alla gestione delle fortificazioni toscane, ma già a partire dal 1553 si occupò dell'amministrazione e della manutenzione dei palazzi e delle ville della corte medicea e in generale della maggior parte degli edifici pubblici.[2]

La più recente riorganizzazione dello Scrittoio era stata curata da Pietro Leopoldo quando nel 1777, all'interno del vasto progetto di ristrutturazione di tutto l'apparato statale, aveva delegato il rinnovato istituto all'amministrazione, manutenzione e

[1] Sull'attività dello Scrittoio delle Regie Fabbriche nei diversi dipartimenti del Granducato di Toscana si veda WOLFERS 1980, pp. 132-134.
[2] Archivio di Stato di Siena, *Guida – inventario all'Archivio di Stato*, vol. I, Roma, Ministero dell'Interno – Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1951, p. 282.

costruzione di tutte le fabbriche civili e militari dello stato, quindi anche alla salvaguardia di un cospicuo numero di edifici e complessi monumentali.[3]

Durante l'amministrazione francese, tra il 1808 e il 1814, lo Scrittoio venne sospeso, le sue funzioni vennero delegate alla Prefettura dell'Arno e sottoposte all'ordinamento generale napoleonico. Al 1825 risale il fascicolo manoscritto *Istruzioni per il Dipartimento delle Imperiali e Reali Fabbriche*, quando lo Scrittoio aveva ripreso le sue funzioni dopo la Restaurazione. Si stabiliva, in primo luogo, che da questo istituto dipendevano i palazzi, le ville imperiali e reali, le fortificazioni, le fabbriche sanitarie e quelle della finanza, e che le competenze dello stesso si estendevano a tutti gli stabili regi, civili e militari della Toscana. Lo Scrittoio, che provvedeva tanto alla manutenzione e al restauro delle fabbriche, quanto alla realizzazione di nuovi progetti, era organizzato in comprensori territoriali; la sua attività era infatti divisa in sette circondari, uno dei quali era per l'appunto Siena, nei quali prestavano opera vari architetti, tutti dipendenti dalla direzione centrale fiorentina, e il cui compito era di «moderare le richieste dei lavori, esaminarne e riconoscerne la necessità, o l'utilità, per proporre, e dirigere tutte le opere di miglioramento e di nuova costruzione e tutti i lavori occorrenti per la conservazione delle Regie Fabbriche».[4]

È ormai noto che negli antichi stati italiani non fossero molte le leggi, i decreti o le ordinanze generali riguardanti la tutela delle opere d'arte; i pochi provvedimenti erano rivolti alle opere d'arte mobili, soprattutto per regolarne la vendita o l'esportazione. Per quanto riguarda la tutela dei beni immobili, quindi edifici e architetture in genere, le uniche eccezioni erano costituite dallo Stato Pontificio, che con l'Editto Pacca del 1820 e l'istituzione di commissioni di vigilanza nelle province aveva anticipato strutture di più moderno concepimento, e dal Regno di Napoli, dove lo sviluppo dell'archeologia aveva portato a elaborare concetti decisamente più maturi

[3] Per il testo del motuproprio granducale del 2 settembre 1777 con cui si riorganizzava lo Scrittoio si veda SALVESTRINI 1969, pp. 357-358.

[4] BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, pp. 24-25. I circondari territoriali sui quali si divideva l'attività dello Scrittoio erano: Firenze, Pisa, Livorno, Siena, Orbetello, Piombino, Elba.

che altrove, come il decreto del 1822, che vietava di demolire o degradare «le antiche costruzioni di pubblici edifici».[5]

Al contrario, in materia il Granducato di Toscana non aveva una legislazione specifica e di fatto la conservazione e il restauro dell'architettura pubblica all'epoca della Restaurazione era di pertinenza dello Scrittoio delle Regie Fabbriche, che però aveva come finalità non tanto la conservazione del patrimonio storico e artistico, quanto il controllo del "patrimonio economico" dello Stato.

Le *Istruzioni* del dipartimento delle Regie Fabbriche erano rivolte soprattutto a fornire indicazioni per le nuove costruzioni, mentre per quanto concerneva i lavori da eseguire sulle strutture preesistenti le due sole voci che se ne occupavano, *Mantenimenti* e *Miglioramenti,* erano decisamente vaghe e rivolte alla pura funzionalità, alla sicurezza e al decoro.[6] Con questi presupposti furono eseguiti numerosi interventi sui complessi storici della città ed è facile immaginare come gli architetti avessero ampia libertà di giudizio critico e operativo.

L'attività dello Scrittoio così strutturato proseguì fino al 1849, quando una nuova riforma degli apparati statali, voluta da Leopoldo II, ne decretò la soppressione, riversandone i compiti in un organismo dalle più ampie e generali competenze, ovvero la *Direzione generale di Acque e Strade e Fabbriche civili dello Stato*, al cui interno venne però istituito un *Consiglio d'arte* per garantire una continuità di metodo con lo Scrittorio per quanto concerneva i monumenti, con competenza sull'esame e l'approvazione di progetti da eseguirsi per conto del governo centrale; inoltre esprimeva pareri sulla scelta degli artisti a cui allogare i lavori di pittura e scultura.[7]

Tutta la documentazione relativa al dipartimento di Siena delle Regie Fabbriche è conservata presso l'Archivio di Stato di Siena; è costituita da ordini, circolari, lettere e dettagliate relazioni, basate su modelli preimpostati, presentate a seguito delle visite

[5] EMILIANI 1978, pp. 1-21. Sul decreto del 1822 si veda D'ALCONZO 1999, pp. 123-136.
[6] WOLFERS 1980, p. 139.
[7] BENCIVENNA, DELLA NEGRA, GRIFONI 1987, p. 26. Sulla costituzione di questo organismo si veda inoltre ZANGHERI 1984, pp. 22-23.

che venivano regolarmente condotte agli edifici che rientravano nella sfera di competenza di questo organo amministrativo.[8]

IV.2 Le porte della cinta muraria

Nel parlare di pitture pubbliche è necessario innanzitutto circoscrivere l'oggetto di indagine agli elementi principali della coscienza civica senese, ovvero il palazzo pubblico e le porte della cinta muraria. La decorazione di palazzo pubblico è stata indagata a fondo, eppure alcuni aspetti, legati soprattutto al restauro, meriterebbero di essere approfonditi; al contrario, le decorazioni delle porte della cinta muraria hanno ricevuto attenzione solo in tempi molto recenti.[9]

Le porte, intese come strutture architettoniche sovrastanti gli accessi alle principali arterie cittadine, avevano non solo uno scopo militare, ma anche giuridico ed economico, oltre che un evidente valore estetico e rappresentativo. Ostentavano diversi emblemi araldici e decorazioni figurative caratterizzate, secondo un preciso programma unitario, dall'immagine delle Madonna, tradizionale protettrice della città. Questi particolari tabernacoli, con i lori grandiosi affreschi, ingentilivano gli imponenti apparati di architettura fortificata, facendosi espressione dell'identità senese.[10]

Proprio per la loro evidente caratterizzazione come pitture pubbliche, gli interventi di restauro degli affreschi delle porte urbane sono forse da considerarsi come i casi più rappresentativi dell'interazione fra le istituzioni locali, la magistratura civica, la

[8] Il fondo è titolato *Regie Fabbriche* ed è composto da 338 filze ordinate cronologicamente dal 1777, che corrisponde all'anno della riforma degli organi amministrativi voluta da Pietro Leopoldo, fino al 1862 quando, in seguito all'Unità d'Italia, le mansioni spettanti alle Regie Fabbriche vennero assunte dal *Genio Civile.*

[9] Da segnalare soprattutto il prezioso contributo di Machtelt Israëls sulla decorazione delle porte urbiche di Siena (ISRAËLS 1984, pp. 367-384).

[10] Sul significato e il valore civico delle pitture che decoravano le porte della cinta muraria di Siena si veda NEVOLA 2007, pp. 5-28; FIORINI 2012, pp. 48-119. Per un inquadramento più generale sulle porte cittadine nelle città medievali italiane si veda GARDNER 1987, pp. 199-213.

Deputazione Conservatrice e gli architetti per il circondario senese delle Regie Fabbriche fiorentine.
Se per l'*Assunzione della Vergine*, affrescata sull'antiporto di Camollia da Alessandro Casolani negli anni ottanta del Cinquecento, e per la trecentesca *Madonna delle Due Porte* (fig. 72) nei pressi di Porta Laterina non sono documentanti restauri nella prima metà dell'Ottocento, al contrario le pitture di Porta Pispini e di Porta Romana furono oggetto di attenzione da parte dei conservatori senesi.[11]

IV.2.1 Il Sodoma a Porta Pispini

Porta Pispini fu anticamente nota con il nome di Porta San Viene o Sant'Eugenia, dal nome di un adiacente convento, ma essa acquistò la corrente denominazione successivamente al 1536, per la costruzione della vicina Fontana dei Pispini. Dalla data della sua esecuzione, intorno al 1328, questo imponente ingresso alla città rimase privo di una decorazione per più di due secoli. In seguito alla vittoria riportata dai senesi contro i fiorentini nella battaglia di Camollia del 1526, il Concistoro dichiarò che il trionfo era dipeso da un miracolo della Madonna e la riconoscenza della città fu espressa attraverso una campagna di commissioni artistiche, una delle quali fu l'affresco raffigurante la *Natività di Cristo*, realizzato nel 1531 da Sodoma per la nicchia posta sopra il portone principale della facciata esterna di Porta Pispini (figg. 73-74).[12]
Questa pittura ebbe una notevole fortuna critica già a partire dal momento della sua realizzazione, e Guglielmo Della Valle riportò addirittura la notizia che «Cosimo III volesse segarla per arricchirne il suo museo, ma nol facesse per la grossezza del

[11] L'affresco con la *Madonna delle Due Porte* si affaccia sull'omonima piazzetta, è inserito in una nicchia che lo incornicia e corrisponde al frammento centrale di una composizione originariamente più vasta raffigurante una *Maestà*; rientrava quasi sicuramente nel programma iconografico mariano per le porte urbane (LEONCINI 1994, pp. 48-51). Cfr. CARLI 1955, pp. 71-74; BELLOSI 2003, pp. 132-133.
[12] Le vicende relative alla commissione dell'affresco di Porta Pispini e al progetto di devozione mariana portato avanti dal governo di Siena in seguito alla battaglia di Camollia sono ben tracciate in ISRAËLS 1984, pp. 370-373.

muro».[13] Basti pensare alla splendida soluzione del sottarco, non inteso come uno sguardo diretto nel cielo, ma come un solido arco forato da oculi da cui scendono putti e angeli (figg. 75-76) e di cui fortunatamente è rimasta memoria nei frammenti che tuttora si conservano all'interno della chiesa di San Francesco, dove l'affresco fu trasportato in seguito a un intervento di strappo eseguito nel 1978 per mettere al riparo la lacunosa figurazione superstite.[14]

Il pessimo stato di conservazione in cui versava il celebre affresco del Sodoma a Porta Pispini – Romagnoli lo dice «in gran deperimento» – era ben noto ai conservatori ottocenteschi e proprio per la sua fama divenne quasi il simbolo dell'attività dell'istituzione senese.[15] Nel documento costitutivo della Deputazione Conservatrice nel 1829 si legge infatti che fra gli illustri monumenti senesi trascurati dai posteri «il celebre affresco del Razzi sopra la porta a Pispini è quasi distrutto, e se si differisce a farlo disegnare si perderà la memoria della sua bella composizione».[16] Anche Alessandro Saracini, nella sua relazione del 1846 sullo stato conservativo delle più importanti opere cittadine, ritenne inutile trattare «dell'affresco del Razzi dipinto sull'arco della Porta di San Viene, né di varie altre preziose produzioni artistiche, che per l'azione del tempo, e per l'incuria delle passate generazioni sono ridotte in stato così deplorabile da non poter loro rendere alcun beneficio» (figg. 77-78).[17]

Alla rassegnazione della Deputazione sullo stato conservativo dell'affresco del Sodoma corrisponde effettivamente l'assenza di documentazione per un eventuale restauro, nonostante fra il 1845 e il 1846 le Regie Fabbriche avessero preventivato un

[13] DELLA VALLE 1784-1786, vol. III, p. 279. Sempre Della Valle scrisse che «il coro degli Angeli, che stanno sopra è veramente divino né si può abbastanza lodare quell'angioletto, che di sotto in su volando pare sfondi il muro» (ivi, pp. 273-274).

[14] La relazione del restauro del 1978, eseguito da Lionetto Tintori è pubblicata in GENOVA 1979, p. 127.

[15] ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, p. 651.

[16] ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 1, c. 1.

[17] La relazione del soprintendente Alessandro Saracini è conservata in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti,* busta 25, c. 17. Sarà più avanti oggetto di approfondimento in merito ai restauri delle pitture di Palazzo Pubblico.

intervento di consolidamento e manutenzione della struttura architettonica di Porta Pispini.[18]

Se, da un lato, è principalmente questa porta che attirava le attenzioni dei conservatori senesi, in virtù della ormai consolidata fortuna critica di Sodoma, è altresì vero che anche altre pitture urbane furono oggetto di preoccupazione, proprio per la precarietà dovuta alla loro collocazione.

IV.2.2 L'*Incoronazione della Vergine* di Porta Romana

Le vicende legate alla decorazione di Porta Romana sono state ampiamente studiate, con lo scioglimento dei numerosi e intricati nodi correlati alla paternità dell'opera, che ha visto il susseguirsi di diversi pittori e una conseguente lunga gestazione, terminata soltanto nel 1466. La costruzione di quella che un tempo era chiamata 'Porta Nuova' iniziò nel 1328, in un momento di prosperità economica e politica della Repubblica, ma per la sua decorazione si dovettero aspettare quasi cent'anni, quando nel 1416 il Concistoro incaricò Taddeo di Bartolo di dipingere la nicchia sulla facciata esterna della porta.[19] L'artista morì ancor prima di iniziare il lavoro, che rimase in sospeso fino a quando, nel 1447, Stefano di Giovanni detto il Sassetta iniziò la decorazione della zona voltata, affrescando un coro di angeli musicanti o portanti vassoi carichi di fiori interrotto da un cielo stellato, al cui centro spicca la colomba bianca dello Spirito Santo, che è tuttora possibile ammirare nonostante lo stato frammentario dell'affresco.[20] La morte dell'artista lasciò incompiuta la pittura di Porta Romana, che venne ripresa nel

[18] «L'antico, e superbo antiporto di Porta San Viene, opera di costruzione laterizia, e meritevole di conservazione, è talmente stata guastata dal tempo, e dall'abbandono di acconcime pronto che merita un restauro radicale, non solo per la voluta sicurezza, ma ancora per conservare di questo monumento la sua antica struttura che è pure arricchita di celebri pitture nel tabernacolo esistente sull'ingresso esterno. Quindi si crede dover proporre pel 1846 d'incominciare nei punti più necessari l'acconcime rifacendosi dall'esterno muro di cinta con riprendere tutti gli archetti, cortine, e suoi peducci, occorrerà far di lavori alla tettoia della torre, ed all'attacco delle murature dalla parte del tombolo», in ASSi, Regie Fabbriche, n° 245, relazione 436 (20 gennaio 1846).

[19] Machtelt Israëls ha suggerito che la prima pittura per Porta Romana venne iniziata da Simone Martini, ma rimase incompiuta (ISRAËLS 2012, p. 208).

[20] Per la preparazione dei cartoni e il loro utilizzo da parte del Sassetta si veda ISRAËLS 1998, pp. 436-444.

1459 da Sano di Pietro che, dopo aver steso la sinopia, nel 1466 portò a termine e firmò quella che doveva essere una bellissima *Incoronazione della Vergine* (fig. 79).

Come è facile immaginare, vista la collocazione esterna di questa pittura, nel corso dei secoli si sono succeduti diversi interventi di restauro, con l'obbiettivo di preservarne l'integrità il più a lungo possibile.

Nel 1625 Fabio Chigi, nell'*Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena,* menzionò il restauro di Ventura Salimbeni, eseguito in un momento non precisato, e un secolo e mezzo dopo Guglielmo Della Valle ne constatò lo stato di conservazione, distinguendo fra le teste di santi dipinte nel sottarco ancora ben preservate, e la figurazione frontale, che appariva scrostata in alcuni punti e che «comincia a patire».[21]

La precoce perdita di gran parte della superficie pittorica è causa di profondo rammarico anche alla luce della fortuna critica che questo affresco ebbe nel corso dei secoli: Ugurgieri Azzolini scrisse che il solo «portone della porta nuova di Siena» sarebbe bastato per riconoscere in Sano di Pietro un artista «illustre e rinomato».[22] Lo stesso encomiastico giudizio venne riprese dal Della Valle, che si sbilanciò affermando di non aver mai visto «dopo il risorgimento dell'arte una pittura di merito uguale a questa».[23]

Nel 1932 è documentato un restauro promosso dal podestà Fabio Bargagli Petrucci[24] e nel 1944 si manifestò uno di quei casi, numerosi nella storia del restauro, in cui le ingiurie degli uomini si sommano a quelle del tempo, causando probabilmente i danni maggiori: un'esplosione provocata dalle truppe alleate distrusse quasi completamente

[21] BACCI 1939, p. 328; DELLA VALLE 1785, p. 229.

[22] UGURGIERI AZZOLINI 1649, vol. II, p. 343.

[23] DELLA VALLE 1785, p. 228. Vale la pena riportare una parte della descrizione che il padre Della Valle fece della pittura in questione perché, considerate le perdite avvenute nel corso del XIX e XX secolo, permette di ricostruirne la figurazione: «La composizione è delle meglio intese, perché si vede la Vergine quasi nel mezzo alle divine persone, corteggiata da grande stuolo di angeli, di profeti e di santi, disposti con giudizio, e senza confusione, tutti intenti all'incoronazione della loro Reina, mostrano amore, letizia, non senza rispetto. Nel viso della Vergine appare la pace, la riconoscenza, e l'umiltà di una timida verginella, che per ubbidire si fa sposa. Vi è una S. Cecilia così bella, e amorosa, che è un portento, migliore certamente non si farebbe ai giorni nostri. L'armonia del colorito corrisponde al concerto di quella espressione. Le figure sono al naturale, almeno tali sembrano da terra» (ivi, p. 229)

[24] Il restauro del 1932 si inserisce nel contesto di un programma di interventi finalizzati a dare un valore monumentale a strutture che erano state sino a quel momento utilizzate solo come aperture della cinta daziaria (VIGNI 2004, p. 100).

l'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Sano di Pietro, mentre lasciò miracolosamente indenne la *Gloria di Angeli musicanti* affrescata dal Sassetta nel sottarco della tettoia pensile, che però, a sua volta, registrò numerosi danni alla superficie pittorica, per essere stata presa a fucilate da alcuni cacciatori che ebbero l'idea di usare come bersaglio la colomba dello Spirito Santo (figg. 80-81).[25]
Nel 1978, per ragioni conservative, l'affresco con l'*Incoronazione della Vergine* comprensivo del sottarco decorato con *Angeli musicanti*, venne rimosso da Porta Romana per essere collocato sulla controfacciata della chiesa di San Francesco, dove tuttora si trova, accanto a quanto è rimasto dell'affresco del Sodoma a Porta Pispini (fig. 82).[26]

Se la storia conservativa della pittura di Porta Romana è già nota agli studi, e qui se ne sono soltanto ripercorse le tappe fondamentali, ben poco è conosciuto il restauro realizzato nel 1845, semplicemente menzionato nel catalogo della *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto* del 1979, ma senza indicazioni bibliografiche né documentarie per tracciarne le modalità d'intervento. Ancora una volta, il fondo archivistico della Deputazione Conservatrice di Belle Arti riesce a colmare un vuoto, consentendo di ripercorrerne la storia conservativa, grazie alle indicazioni sui lavori eseguiti a Porta Romana proprio in quegli anni. La notizia di questo restauro ha permesso inoltre di delineare in maniera più concreta la relazione che intercorreva fra la Deputazione e gli altri organi del governo in materia di conservazione, sia per le istituzioni di competenza senese che per quelle che si rifacevano all'amministrazione granducale.

[25] CARLI 1957, p. 84.
[26] Nella relazione di restauro si legge dell'inderogabilità dello strappo, che risultò decisamente facilitato dalla friabilità dell'intonaco. L'affresco si presentava in precarie condizioni di conservazione con l'arriccio e l'intonaco tumefatti e sguanciati a causa di infiltrazioni di acqua e con il colore logorato e sollevato. La pellicola pittorica è stata trasportata su fibra di vetro e resina poliestere arrotolabile. È stato inoltre eseguito un intervento di pulitura con impacchi di cotone intriso di carbonato d'ammonio a cui è seguita una revisione delle lacune con tempera ed acquerelli facilmente asportabili (SIENA 1979, p. 127).

Il 10 settembre 1845 il governatore di Siena Luigi Serristori ricevette una lettera dall'ufficio delle Regie Fabbriche in cui l'architetto fiorentino assegnato al circondario di Siena, Giovanni Silvestri, lo informava del fatto che, in occasione di alcuni lavori di messa in sicurezza della struttura architettonica di Porta Romana a Siena, era emersa l'urgenza di intervenire sulla pittura di Sano di Pietro, per fissarne l'intonaco e scongiurarne la totale perdita.[27] Il progetto prevedeva di approfittare dei ponteggi già montati e di fare eseguire il restauro a Domenico Monti, il tutto a spese del regio ufficio.[28] La segnalazione dell'architetto fiorentino fu necessariamente indirizzata al governatore senese, in virtù della sua carica di presidente della Deputazione, e questi, a sua volta, non poté far altro che richiedere il parere di Francesco Nenci, a cui spettava il compito di sovrintendere ai lavori di restauro.[29]

Se da un lato l'indicazione di restauro da parte dell'amministrazione granducale trovò il governatore senese ignaro sulle condizioni in cui verteva la pittura di Porta Romana, dall'altro la rapida risposta di Nenci confermò la sua consapevolezza dello stato dei monumenti cittadini: scrisse infatti che «da gran tempo» sapeva della necessità di provvedere alla conservazione di quella pittura e che i ponteggi costruiti dalle Regie fabbriche erano il risultato di una «felice combinazione», consentendo di intervenire sia sull'architettura che sulla decorazione pittorica della porta; l'intervento avrebbe dovuto limitarsi a fissare i pezzi di intonaco che minacciavano di cadere, «essendo inutile e forse dannosa ogni altra cosa che si tentasse di fare al dipinto».[30] La prudenza

---

[27] I lavori che erano stati previsti dalle Regie Fabbriche prima di segnalare la necessità di restaurare anche la pittura si sarebbero limitati a «necessari restauri di sicurezza, alle mensole di pietra che sostengono il tabernacolo sporgente sull'ingresso di Porta Romana», in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 19, c.n.n.

[28] La lettera fu inviata da Giovanni Silvestri al Governatore di Siena il 10 settembre 1845 ed è contenuta, insieme ad altre carte riguardanti questo intervento in una busta dal titolo *Lavori alla pittura esistente sopra la Porta Romana di questa città 1845*, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 19, c.n.n. (qui trascritta in Appendice, **28**).

[29] Con una missiva del 10 settembre 1845, il Governatore Luigi Serristori informò il direttore Francesco Nenci del progetto dello Scrittoio delle Regie Fabbriche e ne chiese un'opinione in merito, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 4, c. 70rv (qui trascritta in Appendice, **29**).

[30] Francesco Nenci rispose al Governatore di Siena, con una lettera datata 12 settembre 1845, esponendo la sua opinione in merito all'affresco di Porta Romana e agli imminenti lavori previsti per la sua conservazione, in ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 19, c. 74r. (qui trascritto in Appendice, **30**).

dell'intervento, limitato al consolidamento dell'intonaco, escludendo ogni tentativo di reintegro pittorico, era sicuramente una scelta da imputare a Francesco Nenci, che in quanto deputato conservatore aveva piena facoltà decisionale per quanto concerneva il trattamento delle superfici pittoriche nei contesti di pertinenza pubblica. La concordanza di informazioni tra la lettera inviata dallo Scrittoio delle Regie Fabbriche al Governatore di Siena e quella di Francesco Nenci presuppone evidentemente un precedente accordo fra lo stesso direttore e il rappresentante dell'ufficio granducale sul miglior modo di procedere, relegando il rappresentante politico a un ruolo marginale e puramente burocratico. Nonostante l'approccio di Nenci nel trattamento delle lacune prediligesse, come si è visto nei casi precedenti e ulteriormente confermato dalla preferenza spesso accordata al restauratore Domenico Monti, gli interventi volti al risarcimento pittorico, in questo caso la decisione di rinunciare a ogni pratica integrativa fu quasi sicuramente condizionata dalla collocazione di quella pittura: non trattandosi di un'opera musealizzata, ma al contrario di un dipinto murale che sarebbe rimasto *in situ*, per di più esposto agli agenti atmosferici, ci si orientò su un approccio di stampo più conservativo che avrebbe mantenuto, seppur lacunosi, i caratteri originali della figurazione.

Il caso di Porta Romana, in termini di affiancamento dell'attività delle Regie Fabbriche con quella conservativa della deputazione senese, è uno dei pochi sinora documentati, ma anche se si trattasse di un caso isolato non ne va sminuita l'importanza per tracciare il ruolo delle istituzioni in materia di restauro e per sottolineare il controllo che il governo centrale esercitava sulle province del Granducato; peraltro, esso dimostra come, oltre all'architettura, anche le opere d'arte immobili rientrassero, seppur marginalmente, nell'ambito di competenza delle Scrittoio fiorentino.

Confrontando le perizie del circondario senese delle Regie Fabbriche con la documentazione della deputazione d'arte emerge che nel momento in cui gli architetti fiorentini si imbattevano in pitture murali erano tenuti a relazionarsi con le istituzioni cittadine, alle quali spettava il compito di concordare e autorizzare l'intervento: sia

relativamente al modo di procedere, sia sulla convenienza e la possibilità di finanziarlo.

La maggior parte della documentazione fotografica è circoscritta ai momenti appena precedenti e successivi all'ultimo intervento che subì l'affresco di Porta Romana nel 1978, quando la pittura si presentava già molto danneggiata in seguito al bombardamento subito durante la seconda guerra mondiale (figg. 83-84-85). L'unica fortunata eccezione è costituita da una fotografia eseguita da Paolo Lombardi nella seconda metà dell'Ottocento, che ci riconsegna la pittura di Sano di Pietro ancora posizionata nel sottarco della porta, già molto lacunosa, ma decisamente più completa nel suo impianto figurativo rispetto a come appare nella documentazione fotografica novecentesca (fig. 86). La foto Lombardi mostra in maniera piuttosto fedele quanto venne indicato nel 1865 da Francesco Brogi, che nel descrivere l'*Incoronazione della Vergine* a Porta Romana specificò che «per la caduta di una larga striscia di intonaco si è perduta la testa del Cristo e varie altre di Santi. Anche nella parte inferiore vi è del guasto per decomposizione dello intonaco ed egual causa è avvenuta nel lato destro».[31]

Nel corso dell'Ottocento, per le pitture di Porta Romana e quelle di Porta Pispini non fu mai presa in considerazione la possibilità di un trasferimento in altro luogo per poterne meglio garantire la conservazione e impedire che si apportassero ulteriori danni, probabilmente proprio per la posizione privilegiata che occupavano. Inoltre, non si ritenne opportuno rimuoverle completamente, poiché la fama dei loro autori ne garantì la sopravvivenza: infatti, come si legge in una relazione stesa da Francesco Nenci ad altro riguardo, nel caso in cui non fosse noto il nome dell'autore, i parametri su cui ci si doveva basare per decidere che tipo di intervento eseguire erano «la bontà

[31] La fotografia di Lombardi è conservata nell'Archivio Fotografico Malandrini conservato presso la Fondazione Monte dei Paschi (foto CM-012-00683-POS). Per la descrizione, si vede Francesco Brogi, *Inventario degli oggetti d'arte sulle porte della città* (febbraio 1865), in *Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Biblioteca della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Siena e Grosseto, inv. 44, vol. III, n° 86.

maggiore o minore dell'opera e la loro maggiore o minore conservazione»;[32] parametri che, d'altronde, ritorneranno sempre nei restauri senesi della prima metà del secolo, e ai quali si deve aggiungere la più volte dichiarata scarsità di risorse economiche, che sicuramente incideva sulle scelte dei conservatori. Al tal proposito è utile segnalare almeno due casi, focalizzandosi sempre sulle pitture murali, in cui questa situazione si manifestò in maniera evidente: da un lato un ciclo pittorico che non meritava di essere restaurato per il suo discutibile valore artistico, dall'altro un prezioso affresco del Cinquecento troppo compromesso per sperare di riuscire a conservarlo.

Nell'agosto del 1843 il priore della Compagnia di San Sebastiano aveva inviato una lettera alla Deputazione Conservatrice chiedendo un sussidio economico per la realizzazione di alcuni interventi di restauro agli affreschi esistenti nella chiesa, ma i conservatori, dopo avere incaricato il direttore Nenci di fare tutte le opportune valutazioni e di stimare la spesa necessaria, rifiutò la richiesta perché non ritenne la conservazione di quelle pitture di prioritaria importanza, proprio sulla base di un giudizio rispetto al loro valore artistico:

> «Le pitture della Compagnia di San Sebastiano, mentre da un lato sono apprezzabili certamente, pure non rivestono il carattere e il merito insigne dei primi autori e Maestri della nostra Scuola Senese, l'Illustrissima Deputazione, dopo maturo esame deliberò unanimemente non doversi proporre un favorevole accoglimento alla domanda del priore Rossi, giacché la Deputazione dei Conservatori, in mezzo al numero vastissimo di Buone Pitture esistenti in questa città, non deve, di fronte alla mancanza di fondi a lei destinati impetrare la Sovrana munificenza che per quelle dipinture e monumenti di pregio primario e così distinto, da reclamare in qualunque modo conservazione e restauro».[33]

Giudizio di valore che fu anche evidentemente un giudizio culturale rispetto alla sfortuna critica che accompagnava l'arte barocca, considerando che le numerose pitture che decorano la chiesa di San Sebastiano furono realizzate dai protagonisti

[32] La relazione si riferisce nello specifico a dei quadri esistenti nel monastero di Radicondoli, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 4, c. 57r.
[33] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 74-75 (seduta del 16 agosto 1843).

della scuola pittorica senese di primo Seicento, fra i quali spiccavano fra tutti Rutilio Manetti, Sebastiano Folli e Pietro Sorri.

Lo stato conservativo di un'opera, come parametro imprescindibile per valutare l'opportunità di realizzare un restauro, si rese evidente quando, nel 1847, il soprintendente Alessandro Saracini e il direttore Francesco Nenci furono chiamati a esaminare un affresco, raffigurante la *Natività*, attribuito al noto e apprezzato pittore senese Bartolomeo Neroni, detto il Riccio, esistente in un tabernacolo posto sulla facciata di una casa nell'attuale vicolo della Fonte – già piazza dei Legnaioli -, per giudicarne il valore ed eventualmente programmarne i lavori necessari per la sua salvaguardia.[34] I due conservatori si rammaricarono di dover constatare che l'affresco di trovava in un tale avanzato stato di deperimento da non poter più essere considerato restaurabile: esclusero quindi la possibilità di ottenere alcun miglioramento con qualsiasi intervento e ritennero, pertanto, che l'unica cosa da fare fosse lasciarlo così com'era, «allorché il tempo abbia finito di distruggere le reliquie di quello».[35] Tuttavia, richiamarono l'attenzione sull'importanza del valore storico di un'opera d'arte: la completa perdita dell'affresco avrebbe comportato la scomparsa di un bellissimo esempio di pittura senese del XVI secolo, ma anche la sua memoria come oggetto di culto, e pertanto proposero che ne fosse realizzata una copia su tela per perpetuare la «devozione del Popolo che abita quella contrada» e che avrebbe sostituito l'affresco perduto del tabernacolo durante le celebrazioni liturgiche.[36] Non ho avuto modo di rintracciare questa riproduzione, posto che sia sopravvissuta, ma sicuramente perse la sua funzione di oggetto di culto quando, nel 1929, si richiese al

[34] Alessandro Saracini e Francesco Nenci furono incaricati dagli altri conservatori di fare tale sopralluogo durante la seduta del 7 ottobre 1847 (ASSi, Governo di Siena, *Libro delle Deliberazioni*, c. 125r). Sulle vicende relative all'attribuzione di questo affresco da parte degli eruditi senesi e alla sua identificazione si veda LEONCINI 1994, p. 186.

[35] La relazione dei due conservatori fu inviata al Governatore di Siena Giulio Ragnoni il 20 ottobre 1847 (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 30, c. 93) e da considerare come un documento molto interessante per il valore storico e sociale che viene attribuito a questa pittura (qui trascritto in Appendice, **31**).

[36] *Ibidem.*

pittore Vittorio Giunti di ridipingere *ex-novo* l'immagine nel tabernacolo.[37] La copia dell'affresco assurse, in quel caso, al ruolo di documento storico che doveva testimoniare la presenza dell'originale, una sorta di operazione antesignana delle più recenti campagne fotografiche. La soluzione adottata da Nenci e Saracini fu di indiscutibile modernità: preso atto che la pittura non poteva più essere restaurata, la sua precedente esistenza e l'alto valore artistico avevano evidentemente il diritto di essere documentate attraverso testimonianze indirette.

Ritornando rapidamente alle pitture che decoravano le porte della cinta muraria, dalla corrispondenza fra l'ufficio delle Regie Fabbriche e le istituzioni locali è possibile intravedere un velato disappunto rispetto all'attività dei conservatori senesi, mettendone quasi in discussione l'efficienza. Proprio per questo potrebbe non essere intrepretata come una pura coincidenza il fatto che nel gennaio del 1846, pochi mesi dopo la segnalazione da parte dell'architetto fiorentino del cattivo stato di conservazione delle pitture di Porta Romana, la Deputazione avesse incaricato il soprintendente Alessandro Saracini di stilare una relazione sulle condizioni in cui vertevano le principali opere pubbliche cittadine e sugli eventuali interventi che gli organi senesi avrebbero dovuto realizzare per preservarli.

IV.3 La "disdicevole" pittura sulla Torre del Mangia

Fino agli sessanta dell'Ottocento la torre di Palazzo Pubblico era decorata da una pittura che incorniciava il quadrante dell'orologio, della quale oggi è rimasta soltanto la labile traccia della tettoia cuspidata che la riparava dalla pioggia. Il pittore senese

[37] Anche la pittura murale realizzata da Vittorio Giunti si rovinò a tal punto da dover essere sostituita, nel 1980, dalla attuale tavola dipinta da Irio Sbardellati (LEONCINI 1994, p. 186).

Giovan Carlo Amidei la dipinse nel 1776 rappresentandovi, come scrisse Ettore Romagnoli, «due geni alati che la sostengono con abbasso un distico latino» (fig. 87).[38] Il fortunato ritrovamento di alcune foto storiche dei fratelli Alinari ha permesso di vedere come appariva la torre civica agli occhi dei cittadini senesi alla metà Ottocento: nella parte inferiore si notano effettivamente, come descritto dal Romagnoli, due paffuti geni che sorreggono l'orologio, ai quali si vanno ad aggiungere altre tre figure alate che dall'alto sostengono una pesante cortina; inoltre, la già menzionata iscrizione latina è corredata dalla data 1848, e dunque è probabilmente da intendersi come esito di un intervento posteriore all'esecuzione dell'opera (fig. 88).

Verso la metà del secolo la conservazione della decorazione di Amidei, in virtù della sua collocazione sul monumento civico per eccellenza, fu al centro di un vero e proprio dibattito, che per volontà della Deputazione conservatrice scaturì in dialogo con gli altri organi istituzionali cittadini.

Durante la seduta del 5 settembre del 1854 Luigi Mussini, che da pochi anni aveva preso il posto di Francesco Nenci come direttore dell'Istituto d'arte e di conseguenza anche quello di conservatore, propose agli altri membri della Deputazione di approfittare della necessaria sostituzione dell'orologio della torre per «tor di mezzo le pitture a fresco esistenti attorno all'orologio stesso». Nonostante Romagnoli avesse specificato che effettivamente l'affresco della torre non verteva in buone condizioni, le dure parole di Mussini portano inevitabilmente a pensare che le motivazioni che avrebbero potuto giustificare un tale drastico intervento di rimozione non fossero di stampo prettamente conservativo. Nel verbale della stessa seduta si legge infatti che il neoconservatore sosteneva la sua proposta dichiarando evidente che «a un occhio artistico» quelle sconvenienti pitture risultavano stridenti a confronto con la bellezza e l'importanza della torre civica, proponendo di interpellare il gonfaloniere, chiedendogli «se non apparisse che nei rapporti di decoro dell'arte potesse cogliersi la

[38] Il distico riportato da Romagnoli, ma che si legge anche in una foto ottocentesca è: CAECA LICET TACITO VOLVANTUR TEMPORA CURSA/AURIBUS HEIC ORAS NOSSE OCULISQUE DATUR, in ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, p. 245. Si veda anche FALUSCHI 1815, p. 90. Su Giovan Carlo Amidei (Siena 1720-1807) oltre a ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. XII, pp. 243-254, si veda anche SISI, SPALLETTI 1994, pp. 80, 86, 126, 395, 426.

opportunità per levare affreschi così poco dicevoli alla maestà del monumento ove si trovano».[39] La riunione della Deputazione si sciolse senza che fosse presa alcuna decisione in merito, ma la questione ritornò a essere oggetto di discussione anche durante le successive sedute che ebbero luogo tra aprile e giugno del 1855. Ripercorrere, attraverso i verbali, come si sviluppò il dibattito sulle pitture della torre è importante per comprendere l'*iter* burocratico in materia di conservazione, come anche il ruolo che svolgevano le varie istituzioni coinvolte. Nella seduta del 3 aprile la Deputazione discusse nuovamente la proposta di Mussini e deliberò di informarne il gonfaloniere il quale, a sua volta, nella seduta successiva riportò ai conservatori l'autorizzazione della Magistratura civica a rimuovere gli affreschi attorno alla mostra dell'orologio, «visto il desiderio espresso dalla deputazione».[40] La comunità civica sottolineò inoltre di non essere in grado di sostenere economicamente un intervento del genere, oltre a paventare il rischio di apportare dei danni alla struttura stessa della torre. Contestualmente la Magistratura suggerì che, poiché per rimuovere l'affresco era necessario intervenire anche sulla cortina della torre, sarebbe stato necessario interpellare i membri del *Consiglio d'Arte*, in quanto responsabili dell'architettura delle fabbriche pubbliche.[41]

Per la conservazione delle pitture pubbliche si delineano così le competenze della Deputazione conservatrice: essa aveva pieno titolo nel proporre e coordinare gli interventi di restauro, che però, soprattutto da un punto di vista economico, dovevano essere autorizzati dalla Magistratura civica, la quale a sua volta, per tutto ciò che

[39] Luigi Mussini propose alla Deputazione di togliere l'affresco che decorava la mostra dell'orologio durante la seduta del 5 settembre 1854, in ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 212r. (qui trascritta in Appendice, **32**).

[40] Nella seduta del 3 aprile 1855 si deliberò di rendere noto al Gonfaloniere la proposta di Mussini: «accennata nuovamente la convenienza di togliere gli affreschi esistenti sulla facciata della Torre del Mangia al di sotto della mostra dell'orologio, visto il voto espresso nella precedente seduta dal Conservatore Mussini direttore di questo Imperiale e Reale Istituto di Belle Arti, la Deputazione delibera di scrivere al Gonfaloniere all'oggetto della relativa proposizione Mussini», in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 214r.

[41] Si rese noto dell'autorizzazione accordata dalla Magistratura Civica durante la seduta della Deputazione del 28 giugno 1855, in cui si manifestò inoltre la necessità di consultare il *Consiglio d'Arte*, in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 216r. (qui trascritto in Appendice, **33**). Il *Consiglio d'Arte*, come detto in precedenza, era l'organo istituito in seguito alla soppressione dello Scrittoio delle Regie Fabbriche avvenuta nel 1849.

concerneva le strutture architettoniche, si avvaleva della collaborazione di un'istituzione amministrata direttamente dal governo granducale.

Il dibattito sulla mostra dell'orologio si concluse con un nulla di fatto e tutto rimase in sospeso fino a quando, nel 1863, Luigi Mussini ritornò sull'argomento, incaricando il governatore di insistere con l'amministrazione comunale affinché fossero «remosse dalla torre di questo pubblico palazzo le pitture che circondano l'orologio pubblico, le quali assolutamente la deturpano».[42] Finalmente, nel luglio del 1864 si deliberò che gli affreschi venissero rimossi dalla torre e che si costituisse una speciale commissione, composta dal conservatore ingegnere Baldassarre Marchi e dal direttore dell'Istituto d'Arte, per stabilire con quali altre pitture sostituire la decorazione che sarebbe venuta a mancare e «per esercitare di fatto quel sindacato che è proprio della Deputazione».[43]

La mostra dell'orologio della torre del Mangia era sicuramente una delle opere più osservate, trovandosi nel fulcro cittadino e pubblico per eccellenza; di conseguenza il livello d'attenzione per il suo stato conservativo è sempre stato molto alto e nel corso dei secoli numerosi sono stati gli artisti che si sono cimentati in questa decorazione, rifacendo in maniera integrale le precedenti pitture che si andavano rapidamente a degradare. La bibliografia sull'argomento, affiancata da nuovi documenti fotografici ha permesso di ricostruire il susseguirsi delle diverse decorazioni realizzate nel corso dei secoli.

Il primo orologio della torre civica di Siena venne collocato nel 1359 e, come tutti gli orologi da torre, in un primo momento non aveva un quadrante esterno, ma era

---

[42] «In appresso la Deputazione, a mozione del conservatore signore cavaliere Luigi Mussini, incarica il suo vice presidente signore cavaliere Gonfaloniere perché voglia tornare a fare nuove premure presso la comunale rappresentanza perché siano affatto remosse dalla torre di questo pubblico palazzo le pitture che circondano l'orologio pubblico, le quali assolutamente la deturpano», in ASSi, Governo di Siena 386, *Protocollo delle Deliberazioni della Deputazione Conservatrice i Monumenti d'Arte in Siena 19 gennaio 1862 – 28 luglio 1866*, p. 30, n°42 (seduta dell'8 aprile 1863).

[43] Seduta del 13 luglio 1864, in ASSi, Governo di Siena 386, *Protocollo delle Deliberazioni della Deputazione Conservatrice i Monumenti d'Arte in Siena 19 gennaio 1862 – 28 luglio 1866*, p. 71 (qui trascritta in Appendice, **34**). Baldassarre Marchi, già nominato come membro della Deputazione a partire dal 1850, in questi anni risultava presente nell'elenco degli ingegneri-ispettori di prima classe per il circondario di Siena della *Direzione Generale dei lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili dello Stato* (GUARDUCCI 2006, pp. 92-93)

collegato a un automa, chiamato per l'appunto "Mangia", a memoria del primo addetto comunale che svolgeva tale compito, che batteva le ore nella campana.

Il primo degli artisti a cui venne commissionata la decorazione della "mostra dell'orologio" fu Martino di Bartolomeo, al quale nel 1425 venne effettuato un pagamento per la doratura della statua del Mangia e per dipingere il quadrante dell'orologio. Solo tre anni dopo, nel 1428, è documentato un pagamento, sempre da parte della Biccherna, a Priamo della Quercia, fratello del ben più noto Jacopo, per portare a termine il lavoro rimasto incompiuto.[44] L'orologio dipinto da Martino di Bartolomeo aveva una mostra rettangolare i cui angoli erano occupati da dischi con le rappresentazioni della fasi lunari, il tutto sormontato da una cuspide a triangolo.[45] Questa decorazione doveva essere mutata leggermente all'epoca in cui Sano di Pietro dipinse la tavola con *La predica di San Bernardino* (1444) dove, riprodotta sulla torre, si intravede la decorazione pittorica corrispondente a quella realizzata appunto da Priamo nel 1428 (fig. 89): nei dischi agli angoli della mostra non sono più visibili le fasi lunari, sostituite da quattro figure con aureole, molto probabilmente i quattro evangelisti, mentre la sovrastante zona triangolare era stata completata con due angeli genuflessi davanti a un clipeo raggiato (fig. 90).

La decorazione più significativa e sicuramente meglio documentata è quella riconducibile ad Alessandro Casolani, che nel 1588 venne incaricato di dipingere la mostra dell'orologio: ne è tuttora conservato il disegno nella la Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 91). [46] La notizia è riportata da Ettore Romagnoli che, rifacendosi alla *Relazione delle cose più notabili della città di Siena* redatta da Giovanni Antonio Pecci nel 1752, scrisse che «il Casolani palesato non men perfetto pittore a fresco di quello che

[44] Tutti i documenti relativi alle vicende quattrocentesche dell'orologio della torre civica di Siena sono pubblicate GIORGETTI 2007, pp. 386-402.
[45] BORGHINI 1983, p. 241.
[46] Il disegno n° 108 della Pinacoteca Nazionale di Siena è stato reso noto per la prima volta come modello di Alessandro Casolani per la mostra dell'orologio da Alberto Cornice nel 1978, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem "Alessandro Casolani", vol. XXI, 1978, p. 379.

fosse a olio, spiccò indi a poco tanto più nell'ornato, che egli fece all'oriolo della torre del Mangia, ove rappresentò il Giorno e la Notte, la Giustizia e la Prudenza».[47]

Se si accetta la convincente attribuzione a Casolani del disegno della Pinacoteca di Siena, e non c'è alcun motivo per non farlo, confrontandolo con quanto riporta l'erudito settecentesco si notano delle evidenti incongruenze iconografiche, non è possibile, infatti, riconoscere nelle due figure sedute ai piedi dell'orologio le rappresentazioni allegoriche della Giustizia e della Prudenza: la vecchia figura alata, della quale si scorgono come attributi la lama di una falce e una clessidra, non può che essere la raffigurazione del *Tempo*, alla cui sinistra si dispiega il corpo nudo di quella che potrebbe essere la *Verità.*

Sicuramente per motivi conservativi, è noto che nel 1650 Bernardino Mei intervenne pittoricamente attorno al quadrante dell'orologio, raffigurando, secondo quanto dicono erroneamente le fonti storiche e verrà poi riportato anche dalla bibliografia più recente, il *Tempo che sostiene la sfera.*[48] In realtà, questa iconografia non corrisponde a ciò che dipinse l'artista: infatti, pur non essendo rimasta alcuna evidenza documentaria sulla pittura di Mei, è possibile intuirne la composizione grazie a una pittura murale esistente in un locale di Palazzo Pubblico, raffigurante *Il corteo della rosa d'oro*, e la cui datazione al 1658 indica che ciò che è dipinto sulla torre corrisponde proprio alla decorazione di metà Seicento;[49] nonostante riproduca in maniera approssimativa la decorazione della torre, risulta però piuttosto evidente che nella zona inferiore della mostra dell'orologio erano visibili due figure, e non la singola allegoria del Tempo di cui parlava il Romagnoli. Lo stesso suggerimento è offerto da un bel disegno acquerellato del 1666, individuato fortuitamente in un manoscritto conservato nell'Archivio di Stato di Siena, contenente una relazione sui lavori necessari per la fusione della nuova campana per la torre del palazzo pubblico, di cui

[47] ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, vol. VIII, p. 53. La fonte a cui l'erudita fece riferimento è la *Relazione delle cose più notabili della città di Siena* di Giovanni Antonio Pecci: «alla detta sfera facevano ornamento quattro figure, rappresentanti il Giorno, e la Notte, la Giustizia, e la Prudenza, dipinte da Alessandro Casolani, ma scancellate ben presto dall'intemperie dell'aria», in PECCI 1752, p. 83.

[48] Ivi; ROMAGNOLI *ante* 1835, ed. 1976, p. 462.

[49] Il dipinto con *Il corteo della rosa d'oro* è attribuito a Francesco Nasini. Una buona riproduzione del dettaglio della pittura sulla torre del Mangia è pubblicata in BRANDI 1983, pp. 230-231.

il disegno descrive accuratamente il sistema di corde e argani (fig. 92).[50] Alla data 1666 la composizione pittorica della mostra dell'orologio appare molto simile a quella realizzata da Alessandro Casolani, con alcune significative variazioni nella zona cuspidale, dove sembrerebbe che la terna composta dalle armi della città e dei Medici si sostituisca al più movimentato gruppo di due figure che sorreggono una corona al di sopra dello stemma mediceo (fig. 93). È possibile quindi ipotizzare che Bernardino Mei riprese in maniera quasi pedissequa l'iconografia preesistente, o che per lo meno ne mantenne l'impostazione figurativa. Preso atto che le allegorie suggerite dal Romagnoli non corrispondono a quanto dipinto da Alessandro Casolani, e alla luce di quest'ultimo documento visivo, si potrebbe supporre che la raffigurazione della Prudenza e della Giustizia, così come le descriveva Pecci, siano da ricondurre a Bernardino Mei.

Se si accetta la notizia fornitaci dal Romagnoli, ossia che nel 1699 Antonio Nasini ridipinse la mostra dell'orologio, essendosi di nuovo rovinata quella dipinta precedentemente da Mei, allora il particolare di un quadro settecentesco di Giovanni Zocchi conservato presso la collezione Monte dei Paschi, raffigurante *Il Palio in onore di Francesco Lorena e Maria Teresa d'Austria*, mostra esattamente l'iconografia delle pitture nasiniane: sulla torre è presente un'unica figura alata che sorregge il quadrante marmoreo, ed essa corrisponde proprio alla «gigantesca figura» di cui parla Romagnoli, che la identifica come allegoria del *Tempo*.[51]

Come è già stato detto, l'ultima pittura che decorò la torre del Mangia fu quella dipinta da Carlo Amidei nel 1776, la quale però, una volta rimossa, non venne mai sostituita

[50] Nel 1665 viene commissionata una nuova campana per la torre del Mangia e viene scelto il convento di San Francesco come luogo dove costruire il forno per la fusione. La *Relazione di quanto occorrè, e fu fatto nell'anno 1666 per occasione di rifarsi il Campanone della Torre Pubblica di Siena, di tirarlo, e collocarlo su detta Torre* è ricca di disegni e piante dei locali del cenobio francescano, ai quali si aggiungono i progetti necessari per il sollevamento della campana fino alla cima della torre: ASSi, ms C 48, cc. 59-60. La vicenda della fusione della nuova torre campanaria è descritta anche in LISINI 1903, pp. 81-82.

[51] Ettore Romagnoli fa riferimento all'intervento di Antonio Nasini nella biografia dedicata ad Alessandro Casolani, in E. Romagnoli, *Biografia cronologia de' bellartisti senesi*, VIII, [ante 1835], edizione anastatica, Firenze, 1976, p. 53. Per la possibilità di riconoscere le pitture di Antonio Nasini nel quadro di Giovanni Zocchi si veda G. Borghini, *La decorazione*, in *Palazzo Pubblico. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di Cesare Brandi, Milano, 1983, pp. 229, 241.

da un'altra decorazione, contrariamente a quanto era stato stabilito in un primo momento dalla Deputazione.

IV.4 Alessandro Saracini e gli «urgenti restauri» delle Pubbliche Pitture

Nel 1846 la Deputazione Conservatrice commissionò al soprintendente dell'Istituto d'Arte Alessandro Saracini di stilare un rapporto sullo stato di conservazione delle principali opere cittadine di competenza pubblica che necessitavano di un più urgente intervento, in modo da poterne programmare il restauro.[52] Figlio del collezionista Galgano Saracini, di cui sì è già trattato in relazione alla sua passione per gli stacchi di affreschi, nel 1824 Alessandro ereditò dal padre il palazzo e l'intera collezione di opere d'arte. L'attenzione al glorioso passato artistico di Siena, sul quale Galgano aveva strutturato la propria raccolta, nell'erede si affiancò a un gusto più suntuoso ed eclettico, tipico della cultura artistica di metà Ottocento: ciò, tra l'altro, lo portò ad attribuirsi l'appellativo di *Maecenas alter* nell'epigrafe che ne accompagna il ritratto, a ricordare che il suo rapporto con le arti fu più quello di mecenate sensibile agli orientamenti artistici contemporanei che di collezionista attratto dalle vestigia storiche.[53] Non è questa la sede per ripercorrere l'attività collezionistica di Alessandro Saracini, ma occorre almeno ricordare che nel 1841 la sua sensibilità per l'arte e per gli artisti contemporanei gli valse la nomina a soprintendente della scuola d'arte; succedette in questo ruolo a Giulio del Taja, affiancandosi – sia nella direzione dell'Istituto, sia come conservatore nella Deputazione – all'allora maestro di pittura

[52] «I signori adunati penetrandosi della somma opportunità che uno fra loro in seno, fosse incaricato di informarsi continuamente ed esporre alla circostanza su quali oggetti o monumenti artistici debbano rivolgersi le premure della nostra Deputazione, hanno a questo oggetto incaricato unanimemente il Deputato Conservatore presente Cavaliere Soprintendente Saracini, di fare alla circostanza alla Deputazione gli opportuni rapporti in proposito», in ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 101 (seduta del 27 gennaio 1846).

[53] I caratteri del collezionismo di Alessandro Saracini, insieme alla trascrizione dell'epigrafe sottostante il suo busto marmoreo collocato al sommo dello scalone del palazzo, sono tracciati in SIENA 1989, pp. XXV-XXIX.

Francesco Nenci, già più volte nominato. È inoltre importante sottolineare che per la prima volta, fra tutti in casi indagati sinora, la relazione sullo stato conservativo di alcune opere non fu commissionata al direttore, ma al soprintendente della scuola: la scelta potrebbe essere giustificata dal fatto che in effetti non si trattò di una vera e propria perizia di restauro, quanto di un resoconto descrittivo e aggiornato sulla situazione del patrimonio di pertinenza pubblica, quindi una sorta di primo inquadramento delle problematicità più evidenti. Nonostante ciò, nel suo scritto Alessandro Saracini dimostrò una grande capacità di analisi, da un punto di vista sia artistico che tecnico, rilevando in maniera puntuale le zone critiche dove si sarebbe dovuto prontamente intervenire, ma soprattutto suggerendo delle soluzioni per il trattamento delle lacune che, anche se già adottate in altri contesti, possono comunque essere definite innovative all'interno del mondo del restauro a Siena in epoca preunitaria. Come si vedrà più avanti, infatti, la proposta del soprintendente senese di non risarcire mimeticamente le zone di figurazione andate perdute costituisce un ulteriore contributo al dibattitto sul restauro pittorico che già nei primi decenni dell'Ottocento aveva animato l'attività di tutela di altri importanti centri artistici italiani, e che ebbe nello Stato Pontificio il suo epicentro.

La relazione, di cui riporterò nel testo solo alcuni stralci funzionali ad accompagnarne l'analisi, è datata 3 aprile 1846 e indirizzata ai membri della Deputazione, circoscrivendo sin dall'inizio l'oggetto della sua indagine: «mi sono dato premura di andare a visitare quei Monumenti d'Arte, che sono già stati ultimamente risarciti, e quelli che a motivo del loro sempre crescente deperimento più bisogno hanno di un pronto restauro».[54]
Nonostante diversi restauri fossero stati coordinati dai membri della Deputazione prima di quella data, Saracini fece riferimento solamente all'intervento sugli affreschi del Sodoma nella Cappella di Santa Caterina. La premura riservata a quelle pitture era

[54] La relazione è conservata nel fondo della Deputazione Conservatrice (ASSi, Governo di Siena, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 25, c. 76) ed è qui trascritta per intero in Appendice, **35**).

sicuramente dipesa dal loro alto valore artistico, che in quegli anni costituiva ancora il parametro di selezione più rilevante per autorizzare o meno un intervento di restauro, ma non è da escludere la possibilità che l'intento del soprintendente fosse anche quello di aggiornare – o forse tranquillizzare – gli altri deputati sul fatto che quei lavori erano stati finalmente portati a termine, dopo una lunga gestazione iniziata diversi anni prima, nel 1838, ma spesso interrotta a causa dei continui ritardi determinati dai restauratori coinvolti nell'operazione.[55]

Per quanto riguardava i «molti e molti» monumenti su cui sarebbe stato necessario intervenire con urgenza, il soprintendente affermò di essersi limitato a quelle opere che «sono di maggiore importanza, e che quantunque guaste per essere state per tanto tempo dimenticate, sono pure in tale stato da essere salvate da una totale, e più tardi irreparabile rovina, purché per altro venga loro apprestato un pronto soccorso».[56] Come si vedrà, con questa affermazione Saracini faceva esplicito riferimento alle pessime condizioni in cui versavano le pitture di Palazzo Pubblico, sicuramente fra le più importanti della città nel ripercorrere i momenti più gloriosi della tradizione artistica senese, e la cui conservazione, trovandosi in quel preciso contesto architettonico pubblico, spettava inequivocabilmente alla Deputazione Conservatrice.

> «Non parlerò dunque né della Fonte Gaia considerandola come cosa ora mai quasi interamente distrutta, e per conseguenza non suscettibile di essere risarcita, né dell'affresco del Bazzi dipinto sull'Arco della Porta San Viene, né di varie altre preziosi produzioni artistiche, che per l'azione del tempo, e per l'incuria delle passate generazioni sono ridotte in stato così deplorabile da non poter loro rendere alcun beneficio».[57]

Lo stato di conservazione di un'opera d'arte – inteso come tale da poterne ancora prevedere il pieno recupero – era evidentemente, insieme al giudizio sul suo valore artistico, l'altro parametro su cui si sarebbe basata la valutazione dell'opportunità di eseguire un restauro; in questo caso, è bene notare che gli esempi indicati da Saracini

[55] Per le vicende relative al restauro degli affreschi della cappella di Santa Caterina in San Domenico, eseguito tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta dell'Ottocento, si veda *supra* pp. 94-95.
[56] ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 25, c. 76.
[57] *Ibidem.*

come emblematici di una generale situazione di incuria del patrimonio cittadino, ossia la *Fonte Gaia* di Jacopo della Quercia e la pittura di Sodoma nel sottarco di Porta Pispini, erano gli stessi che già nel 1829 erano stati citati dal Governatore della città, Giovanni Battista Baldelli Boni, per sostenere di fronte all'autorità granducale la necessità che Siena si dotasse di un organismo preposto alla conservazione dei suoi più celebri monumenti.[58]

Dopo questo preambolo Alessandro Saracini entrava nel vivo dell'incarico che gli era stato assegnato descrivendo nei dettagli gli affreschi che decoravano i diversi locali posti al primo piano del Palazzo Pubblico. Nella Sala delle Balestre, meglio nota come Sala dei Nove, i famosi affreschi di Ambrogio Lorenzetti risultavano molto compromessi: lungo tutta la parete sinistra i colori si presentavano «offuscati da una patina nerastra» e l'intonaco minacciava di cadere in più punti. L'anti cappella e la Sala del Mappamondo erano i locali meglio conservati, mentre nella Sala di Balia le pitture di Spinello Aretino, raffiguranti le imprese del papa Alessandro III, si trovavano in un stato così «deplorevole» da spingere il soprintendente a criticare aspramente il fatto che «niuna precauzione fino a questo punto si è presa per rimediare ai guasti che già si sono manifestati, e per prevenire quelli che maggiormente si manifesteranno».[59]

Secondo le indicazioni di Saracini i lavori all'interno di Palazzo Pubblico si sarebbero dovuti protrarre per diversi anni, ma i gravi danni rilevati sulle pitture di Spinello Aretino e l'urgenza determinata dal rischio di perdere ulteriori brani di figurazione, dato che in numerosi punti l'intonaco era già caduto, fecero sì che la Magistratura Civica ne approvasse in breve tempo il prioritario intervento di fissaggio degli intonaci.[60] Nel febbraio del 1847 i lavori di consolidamento risultavano già portati a

[58] «Questi illustri monumenti Sanesi, di cui furono prodighi i loro ingegni, furono negletti dai posteri; per cui la celebre fonte Gaia di Giacomo della Quercia non offre più che rimembranze dolorose di distruzione. Il celebre fresco del Bazzi sopra la Porta ai Pispini è quasi distrutto» (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 1, c. 1).

[59] ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 25, c. 76.

[60] La Magistratura Civica prese atto del rapporto di Alessandro Saracini e mise a diposizione una certa somma affinché sotto il controllo della Deputazione fossero «immediatamente eseguiti agli a-fresco in discorso, i lavori più urgenti da consistere nel fermare gli intonaci, o scialbi cadenti»: ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 105v (seduta del 6 giugno 1846).

termine per mano di Francesco Brogi, che «avendo eseguito dei restauri alla Sala di Balia in questo Pubblico Palazzo, e precisamente agli scialbi pericolanti ornati dalle dipinture di Spinello Aretino, chiede essere adeguatamente ricompensato».[61]
Tentando di recuperare una visione più ampia del contesto in cui Alessandro Saracini si trovava a operare, l'elemento cruciale – perché fa di questa relazione un documento importante per tracciare le tappe del restauro a Siena – corrisponde al momento in cui il soprintendente descrisse in tre punti le operazioni che si sarebbero dovute eseguire in tutte le sale del palazzo:

> Di tre generi, a parer mio, sarebbero i lavori da farsi in questi descritti locali per raggiungere lo scopo a cui deve sempre mirare questa nostra Deputazione affinché si possa con giustizia nominare la Conservatrice dei Patri Monumenti d'Arte.
> I°. Fermare gli scialbi che sono staccati dalle pareti rendendoli aderenti alle medesime con introdurvi del gesso assai liquido, e trattandosi di grani pezzi, assicurarli maggiormente con punte, o chiodi di rame.
> II°. Rifare con diligenza l'intonachi in quei luoghi ove sono caduti.
> III° Dare una tinta bigiastra a questi, e a quelli già stati fatti per il passato, onde evitare la spiacevole disarmonia, che produce il bianco della calce quando si trova a contatto dei dipinti.[62]

Consolidare le porzioni di intonaco pericolante, rendendo quest'ultimo più aderente alle pareti, così come rifarlo nuovo nelle zone in cui era caduto, sono operazioni comunemente citate all'interno di una relazione ottocentesca dedicata al restauro di pitture murali. La sorpresa è però data dal leggere che Saracini non solo non prendeva in considerazione la possibilità di reintegrare pittoricamente i brani di figurazione perduti, lasciando quindi a vista le lacune, ma suggeriva anche di ricoprire il nuovo intonaco con una tinta *bigiastra*, in modo da rendere l'insieme più armonioso, senza l'invadente contrasto visivo provocato dal colore bianco della calce.
Se nel contesto senese la soluzione proposta da Alessandro Saracini nel 1846 costituisce il primo caso documentato in cui si manifestò la volontà di non intervenire

[61] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 121v (seduta del 22 febbraio 1847). Si noti il senso in cui nel documento viene utilizzato il termine «scialbo», che in questo e in analoghi casi incontrati nella documentazione senese, secondo l'uso toscano, sta a indicare gli intonaci dei dipinti murali, e non uno strato ad essi sovrapposto.
[62] ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 25, c. 76.

pittoricamente sulle lacune, in altri centri artistici la prassi e il successivo dibattito su questo tema si erano animati già da diverso tempo, per poi consolidarsi nella seconda metà del XIX secolo, quando anche a livello ministeriale, grazie alla nota Circolare di Cavalcaselle del 1879, ci si sarebbe orientati verso la presentazione dei dipinti restaurati rispettandone il carattere frammentario, dotato comunque di una propria autonomia estetica, e soprattutto non interferente con le parti autentiche sopravvissute al tempo. Un fenomeno analogo, ma connotato da caratteristiche diverse, tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni del secolo successivo interessò anche il restauro delle sculture antiche, facendosi strada in un contesto culturale che considerava le integrazioni una consuetudine imprescindibile per una più completa conoscenza e comprensione, anche iconografica, delle opere d'arte, oltre ad assecondare le esigenze dei collezionisti, facendosi strada, tra alcuni addetti alla tutela e qualche restauratore, il principio per cui un frammento poteva essere considerato come un elemento autosufficiente, mentre le lacune non integrate affermavano il trattamento dell'opera d'arte come un documento storico, rispettandone l'autenticità.[63]

Per quanto riguarda l'ambito pittorico, l'orizzonte culturale che fa da sfondo alla relazione di Alessandro Saracini – e che in quanto tale merita che gli si dedichi una breve digressione rispetto alle vicende senesi – si può rintracciare nei primi tentativi, collocabili tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento, di superamento della tradizionale concezione del restauro basata sulla ricostruzione mimetica delle lacune, a favore di un approccio di tipo conservativo in cui l'opera d'arte veniva lasciata nel suo stato frammentario.[64] Grazie agli studi di Federica Giacomini è stato possibile

[63] Sul restauro delle sculture e soprattutto sulla discussione più generale fra ripristino e conservazione si vedano soprattutto i fondamentali contributi di Orietta Rossi Pinelli (ROSSI PINELLI 1986, pp. 183-250; ROSSI PINELLI 1996, pp. 11-20).

[64] In effetti, la rinuncia a integrare le lacune di grandi dimensioni di dipinti murali può essere addirittura retrodatata alla prima metà del Settecento, poiché essa connotò le scelte dell'amministrazione borbonica nei confronti delle pitture rinvenute negli scavi di Ercolano e Pompei, staccate e musealizzate a partire dagli inizi degli anni Quaranta. Come ha dimostrato Paola D'Alconzo, questa decisione, in controtendenza anche rispetto alle modalità che nel medesimo contesto si adottarono per delle sculture, si spiega con la mancanza di una cogente tradizione nel restauro dei dipinti di scavo, di cui erano all'epoca conosciuti pochissimi esemplari, che indusse a trattarli come veri e proprio documenti storici,

ricondurre al pittore umbro Giuseppe Carattoli i primi casi documentati di restauro caratterizzati proprio dalla massima limitazione dei ritocchi.[65]

Nato a Perugia nel 1783, Carattoli svolse un ruolo di notevole importanza nel restauro dei dipinti pubblici nello Stato Pontificio in seguito all'istituzione, nel 1814, dell'Ispettorato delle Pubbliche Pitture, con il preciso compito di far rispettare la vigente legislazione di tutela e di dirigere i numerosi interventi di restauro necessari per la conservazione dei dipinti esistenti a Roma e in tutti i territori delle province.[66] La disponibilità dimostrata dallo Stato Pontificio a farsi carico del restauro delle opere d'arte anche al di fuori dei confini della capitale si inseriva nel clima di rinnovamento scaturito in seguito alla pubblicazione, nel 1820, dell'Editto Pacca, che ampliò in maniera determinante l'apparato amministrativo incaricato della salvaguardia del patrimonio artistico con la creazione delle *Commissioni Ausiliarie di Belle Arti*, da considerare come i primi organismi decentrati di tutela, ma soprattutto una virtuosa pratica con la quale il governo pontificio inviava i suoi più fidati collaboratori anche in luoghi molto distanti dalla capitale.[67]

---

rispecchiati nella loro lacunosità anche nelle riproduzioni grafiche (D'ALCONZO 2002, pp. 35-45; D'ALCONZO 2007b; D'ALCONZO 2014).

[65] Il farsi strada di questa nuova concezione del restauro è stato affrontato, con particolare riferimento agli interventi sui dipinti nelle province dello Stato Pontificio nella prima metà dell'Ottocento, da Federica Giacomini (GIACOMINI 2003); ripreso in seguito da Saverio Ricci (RICCI 2007) e da Stefania Ventra, la quale indaga principalmente l'attività di Tommaso Minardi (VENTRA 2013). Per un profilo biografico di Giuseppe Carattoli e un approfondimento sulla sua attività a fianco dell'ispettore Vincenzo Camuccini, fra il 1814 e il 1843, si veda GIACOMINI 2005, pp. 187-195.

[66] Sulla nascita dell'Ispettorato delle Pubbliche Pitture e per la legislazione vigente nello Stato Pontificio in epoca preunitaria si veda PARPAGLIOLO 1932, I vol. pp. 17-39; EMILIANI 1978, pp. 84-106. Nel corso degli anni, il ruolo di Ispettore fu ricoperto da Vincenzo Camuccini (1814-1843), Filippo Agricola (1843-1858) e Tommaso Minardi (1858-1868). Per i sopralluoghi di Camuccini e Minardi nelle province si vedano rispettivamente GIACOMINI 2005, pp. 28-43 e RICCI 2007, pp. 99- 121. In merito alla necessità dell'amministrazione statale di dotarsi di un organismo preposto alla conservazione dei dipinti pubblici va segnalata la precocità dell'esperienza veneziana, dove già nel 1773 venne istituito un Ispettorato delle Pubbliche Pitture che operasse sull'intero territorio (CONTI 1988, pp. 160-170; BASILE 1994; CIATTI 2009, pp. 134-144).

[67] Sull'attività delle Commissioni Ausiliari di Belle Arti si veda soprattutto CORBO 1982, pp. 433-446. Numerosi sono i contributi di Valter Curzi sull'importanza dell'Editto Pacca e sulla conservazione del patrimonio, estesa a tutto il territorio pontificio attraverso l'operato delle Commissioni Ausiliari (CURZI 2001, pp. 49-79; CURZI 2005, pp. 789-803; CURZI 2011, pp. 161-169). Per un'accurata indagine sulle politiche di tutela a Roma tra *Ancien Régime* e Restaurazione si veda inoltre CURZI 2004.

A partire dagli anni Venti dell'Ottocento numerosi furono i sopralluoghi del restauratore perugino nelle zone periferiche dello Stato per valutare la qualità delle opere d'arte e l'opportunità di un eventuale intervento statale. Proprio in virtù del contesto pubblico in cui si trovava a operare, durante queste ispezioni Carattoli dimostrò un atteggiamento di generale cautela, che si manifestava non solo con il legittimare, per la prima volta, il mantenimento delle lacune, ma anche nell'adottare prudenza nell'esecuzione delle puliture e nell'utilizzo di materiali reversibili.[68] Il primo caso documentato in cui si affermò tale visione conservativa del restauro risale al 1829 e riguarda l'affresco di Raffaello e Perugino raffigurante la *Trinità e i Santi* nella chiesa di San Severo a Perugia, già oggetto negli anni precedenti di particolari attenzioni per il suo pessimo stato di conservazione. Giuseppe Carattoli propose di reintegrare le numerose piccole mancanze di colore, ma di lasciare a vista l'estesa lacuna nella parte superiore della pittura, suggerendo di trattarla con una «tinta analoga» all'intonaco originale.[69] Questo intervento risulta quindi emblematico proprio perché rappresenta un significativo tentativo volto a preservare l'opera nella sua originalità, attribuendole un'importante valenza storica; nello stesso tempo, però, è anche la testimonianza di quanto il tessuto culturale non fosse ancora pronto per accogliere questa nuova istanza conservativa, e non lo sarebbe stato ancora per diversi anni: nel 1872, infatti, il Comune di Perugia commissionò al pittore romano Nicola Consoni, di cui era ben nota l'abilità nell'interpretare lo stile del maestro urbinate, un nuovo restauro generale dell'affresco, che consistette in estese ridipinture e completamenti in stile delle parti perdute.[70] La scelta di questo artista fu dettata dal

[68] GIACOMINI 2003, p. 150.

[69] In merito a quest'ultima pratica, è lo stesso Carattoli a dichiarare che essa era già nota a Roma (GIACOMINI 2003, p. 159; per la descrizione dell'intervento sull'affresco di San Severo si veda ivi, pp. 158-162). Cfr. anche MANNI 2005, pp. 47-50; RICCI 2007, p. 108.

[70] Sulle motivazioni che portarono a scegliere Nicola Consoni come restauratore dell'affresco di San Severo si veda il contributo di Claudia Consoni, in cui sono ripercorse le numerose polemiche che seguirono l'intervento, soprattutto da parte di Cavalcaselle, che temeva per l'incolumità della pittura originale. Si adottò una soluzione di compromesso che prevedeva limitate ridipinture nella zona superiore, eseguita da Raffaello, in omaggio all'aura di intoccabilità che circondava l'Urbinate. Al contrario, nella zona inferiore, riferibile a Perugino, il restauratore fu più libero di intervenire (CONSONI 1997, pp. 24-38). Le vicende conservative dell'affresco, a partire dalla fine del Settecento, sono rapidamente ripercorse da Francesco Santi in un saggio volto a descrivere il restauro eseguito da

fatto che la sua opera pittorica era caratterizzata da una tenace ispirazione raffaellesca, laddove il restauro puramente conservativo, almeno nelle sue primissime fasi, si configurò come una soluzione a cui ricorrere di fronte alla constatazione dell'incapacità dei restauratori moderni di eseguire reintegrazioni perfettamente mimetizzabili con l'originale, con ciò rivelando un approccio legato a problemi di natura prevalentemente tecnica, non ancora supportato da una solida riflessione teorica. [71]

L'atteggiamento adottato da Carattoli nel restauro di San Severo divenne normativo per altri interventi realizzati dal restauratore su pitture murali che presentavano ampie mancanze di figurazione, come gli affreschi di Benozzo Gozzoli nell'abside della chiesa di San Francesco a Montefalco e quelli di Tiberio d'Assisi nella cappella delle Rose in San Fortunato, sempre a Montefalco. Anche in questi due casi il restauratore distinse in maniera molto chiara tra le parti che potevano essere riportate all'originaria integrità attraverso limitate reintegrazioni in stile e quelle che invece, a causa della estesa lacunosità, non dovevano essere ricostruite, ma ricoperte con una «tinta analoga».[72] Gli interventi di Carattoli non erano semplicemente in linea con una nuova sensibilità che si andava definendo proprio a partire dal contesto romano, ma avevano anche il pieno appoggio di illustri personalità del mondo dell'arte, uno fra tutti il pittore nazareno Overback, forse il più convinto sostenitore di un restauro che si limitasse a conservare ciò che era rimasto di un dipinto, senza ambire a riportarlo al suo aspetto originario.[73]

Negli stessi anni, soluzioni simili iniziarono a essere adottate anche in altri contesti, come per esempio nel ben noto caso degli affreschi del pittore bolognese Amico

---

Carlo Giantomassi nel 1976, durante il quale si decise di rimuovere le ridipinture presenti nella zona superiore ma di mantenere quelle eseguite a integrazione della pittura di Perugino, sia per la loro maggiore qualità che in ossequio al principio di documentazione storica del passaggio dell'opera attraverso i secoli (SANTI 1979, pp. 57-64).

[71] Già attorno alla metà del Settecento Luigi Crespi manifestò la necessità di mettere in discussione il binomio pittore/restauratore, proprio per l'incapacità di alcuni artisti di ritoccare una pittura stilisticamente diversa dalla propria (CONTI 1988, pp. 116-118). Cfr. anche GIACOMINI 2003, p. 148.

[72] Entrambi questi casi, insieme ad altri simili restauri eseguiti da Carattoli, sono stati portati all'attenzione della critica da Federica Giacomini (GIACOMINI 2003, pp. 164-182).

[73] GIACOMINI 2003, p. 162.

Aspertini nella cappella di Sant'Agostino nella chiesa di San Frediano a Lucca, restaurati da Michele Ridolfi nel 1831, dove vennero lasciate a vista le lacune di grandi dimensioni, mentre furono reintegrate mimeticamente le mancanze di dimensioni più ridotte.[74]

Risale invece al 1844, ben prima della sua nomina a Ispettore delle Pubbliche Pitture dello Stato Pontificio avvenuta nel 1858, un sopralluogo di Tommaso Minardi, personalità già molto nota nel contesto romano come autorevole consulente in materia di restauro, al Sacro Convento di Assisi, in seguito del quale egli scrisse al segretario della Commissione Generale consultiva di Belle Arti di Roma, Luigi Grifi, sostenendo il colore bianco dell'intonaco che colmava le lacune disturbava la fruizione delle pitture e che l'unica possibilità per ovviare a quel problema era di ricoprirlo con una «tinta armonica».[75] Merita peraltro rilevare che le argomentazioni di Minardi in questo specifico frangente risultano analoghe a quelle che Saracini adotterà due anni dopo, e potrebbero dunque essere intese come il loro precedente più prossimo, in quanto tale plausibilmente noto al soprintendente senese.

In ogni caso, in tutti gli episodi citati si assiste al ripetuto utilizzo dei termini «analoga» e «armonica» in riferimento alla tinta che si sarebbe dovuta utilizzare per colmare le lacune a vista, pur senza indurre necessariamente a pensare che ciò possa essere inteso come un precedente esplicito del concetto di «neutro» codificato e utilizzato da Cavalcaselle e dai suoi restauratori;[76] recenti indagini eseguite sugli affreschi restaurati

---

[74] Su Michele Ridolfi si veda soprattutto l'autobiografia riportata dal figlio Enrico Ridolfi a premessa della raccolta degli scritti d'arte del padre (RIDOLFI 1879, p. I-XXIII). È lo stesso Michele che descrive il suo intervento di restauro sugli affreschi di Amico Aspertini in San Frediano (RIDOLFI 1844, pp. 31, 216-218). Si veda anche CONTI 1988, p. 246; GIACOMINI 2003, p. 160. Va segnalato inoltre che Michele Ridolfi ebbe un ruolo di primo piano nel mondo della conservazione nel Ducato di Lucca nella prima metà dell'Ottocento quando nel 1819, con decreto emanato da Maria Luisa di Borbone, venne incaricato di redigere un inventario di tutte le opere d'arte esistenti sul territorio (RIDOLFI 1879, p. XXI). La politica di tutela nel Ducato di Lucca e il ruolo svolto da Michele Ridolfi all'interno dell'amministrazione locale sono stati ampiamente trattati da Massimo Ferretti (FERRETTI 1979, pp. 73-98).

[75] VENTRA 2013, p. 89

[76] Nella ben nota circolare ministeriale redatta da Cavalcaselle nel 1879 – che segue quella del 1877 per il restauro dei dipinti e a cui nel 1880 seguirà quella sui mosaici – viene indicato di utilizzare una tinta neutra per risarcire le lacune negli affreschi. Sulla figura di Cavalcaselle e la nascita del restauro conservativo resta l'imprescindibile lo studio a lui dedicato da Donata Levi (LEVI 1988); sul suo ruolo

da Carattoli, infatti, inducono a credere che la colorazione adottata non fosse necessariamente neutra, cioè simile a quella dell'intonaco non dipinto, quanto piuttosto di un tono di colore che riprendeva la tinta dominante nell'area della lacuna.[77]

Ritornando alla relazione di Alessandro Saracini, nel momento in cui questi mise in discussione la reintegrazione delle zone perdute con ridipinture mimetiche, si pose il problema di trovare una tinta che potesse "armonizzarsi" con il tessuto pittorico circostante. Come egli stesso dichiarava, l'obbiettivo era dare alle lacune un aspetto che attutisse il più possibile il disturbo percettivo provocato dal bianco delle stuccature, suggerendo l'utilizzo di una tinta «bigiastra». Questa precisa scelta lessicale, chiaramente riferita a una particolare colorazione, a parere di chi scrive avvicina la proposta di Saracini al concetto di neutro, piuttosto che a una tinta che riprendesse il tono generale della zona circostante la parte lacunosa.

La documentazione sinora rinvenuta non ha permesso di stabilire se le proposte scaturite dalla relazione di Saracini vennero effettivamente messe in pratica. Sappiamo solo che nel 1848 Francesco Nenci propose alla Deputazione di rimuovere «quelle discordanze cagionate dagli ultimi restauri che nel 1846 vi furono praticati», ma il riferimento è troppo generico per consentire di individuare con certezza la causa delle criticate «discordanze», attribuibili tanto al colore chiaro dell'intonaco che alla tinta «bigiastra» suggerita da Saracini.[78] D'altra parte, neppure gli studi sui restauri che interessarono le pitture di Palazzo Pubblico nella seconda metà dell'Ottocento forniscono alcuna indicazione sul loro precedente stato di conservazione.[79]

---

di funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione si vedano CURZI 1996, pp. 189-198 (che in appendice pubblica le minute delle tre circolari) e CURZI 1998, pp. 53-63.

[77] Sugli affreschi di Benozzo Gozzoli nella chiesa di San Francesco a Montefalco Carattoli adottò entrambe le soluzioni: reintegrò a tono il blu dei fondi, ma trattò con "tinta neutra" le parti mancanti delle figure (GIACOMINI 2003, pp. 166, 168 nota 63).

[78] «Fu letta una rappresentanza del Conservatore Cavaliere Direttore Nenci, colla quale propone che avanti il Congresso di Scienziati che qui deve avere luogo nel settembre, si togliessero alle belle dipinture esistenti nelle diverse Sale del nostro Palazzo Comunale quelle discordanze cagionate dagli ultimi restauri che nel 1846 vi furono praticati, onde impedirne la distruzione», in ASSi, Governo di Siena, *Libro delle Deliberazioni*, c. 125 (seduta del 17 aprile 1848).

[79] Per un approfondimento sulle vicende conservative degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace negli anni Sessanta dell'Ottocento rinvio a SANI 1998, pp. 35-51. I grafici realizzati in

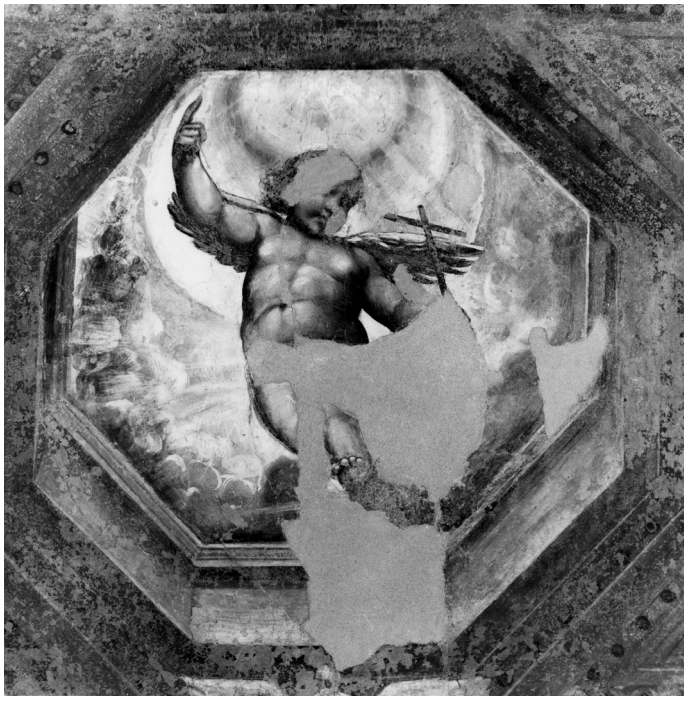
Indipendentemente dall'effettiva esecuzione dell'intervento, la proposta di Alessandro Saracini mostra comunque come, nonostante nel contesto senese il restauro fosse fortemente ancorato a un approccio estetico piuttosto tradizionale, la Deputazione fu anche teatro di proposte conservative che si allineavano con istanze più moderne, che si andavano diffondendo nei principali centri artistici italiani.

funzione della mappatura dei diversi restauri eseguiti sulle medesime pitture sono pubblicati in CASTELNUOVO 1995, pp. 393-397.

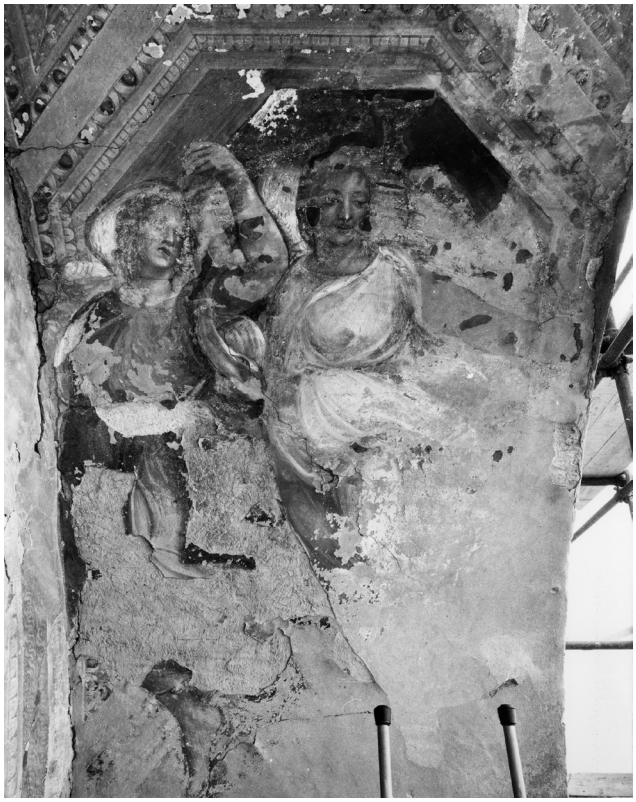
Fig. 72
Bottega di Giotto, *Madonna col Bambino*, Siena, piazzetta delle Due Porte

Fig. 73
Siena, Porta Pispini, con l'affresco ancora *in situ* (*ante* 1978)

Fig. 74
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Na*tività di Cristo,* Siena, Porta Pispini



Figg. 75 - 76
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma,
particolari del sottarco, Siena, Porta Pispini (*ante* 1978)



Figg. 77 - 78
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, particolari del sottarco, Siena, Porta Pispini, (*ante* 1978)

Fig. 79
Sassetta e Sano di Pietro, *Incoronazione della Vergine,* Siena, Porta Romana, con l'affresco ancora *in situ* (*ante* 1978)

Figg. 80 - 81
Sassetta, *Angeli musicanti,* Porta Romana, Siena,
particolari del sottarco, prima del restauro del 1978

Fig. 82
Sassetta e Sano di Pietro, *Incoronazione della Vergine,*
nuova collocazione all'interno della chiesa di San Francesco

Fig. 83
Sassetta, *Angeli musicanti,* Porta Romana, Siena, particolare prima del restauro del 1978

Figg. 84 - 85
Sassetta, *Angeli musicanti,* Porta Romana, Siena, particolari dopo il restauro del 1978

Fig. 86
Siena, Porta Romana, con l'affresco ancora *in situ*

Fig. 87
Siena, Palazzo Pubblico, *post* 1848 *ante* 1865

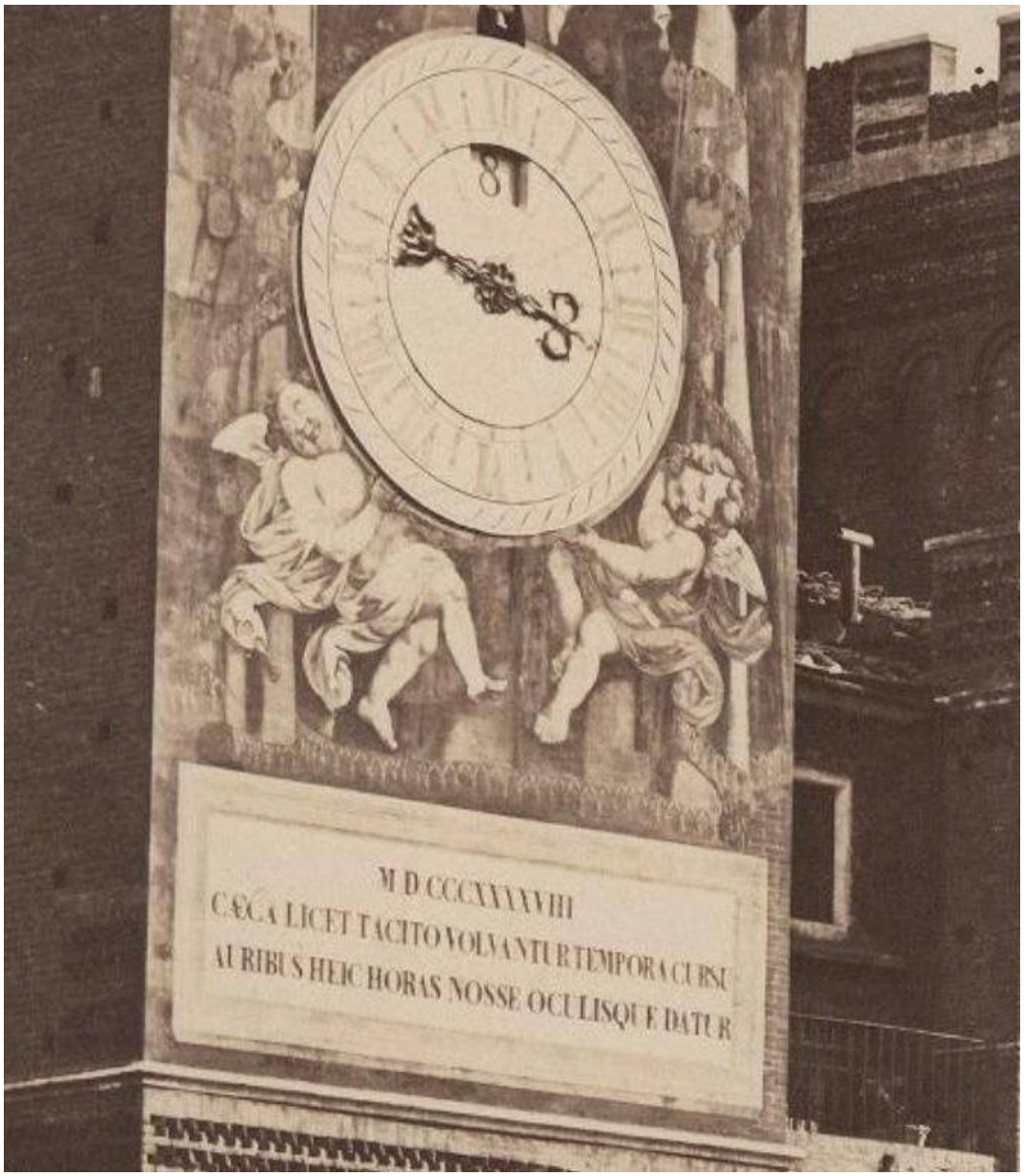


Fig. 88
Giovan Carlo Amidei, *Mostra dell'orologio*, Siena, Palazzo Pubblico

Fig. 89
Sano di Pietro, *Predica di San Bernardino,* 1444, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana

Fig. 90
Sano di Pietro, dettaglio con la *Mostra dell'orologio,* dipinta da Priamo della Quercia, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana

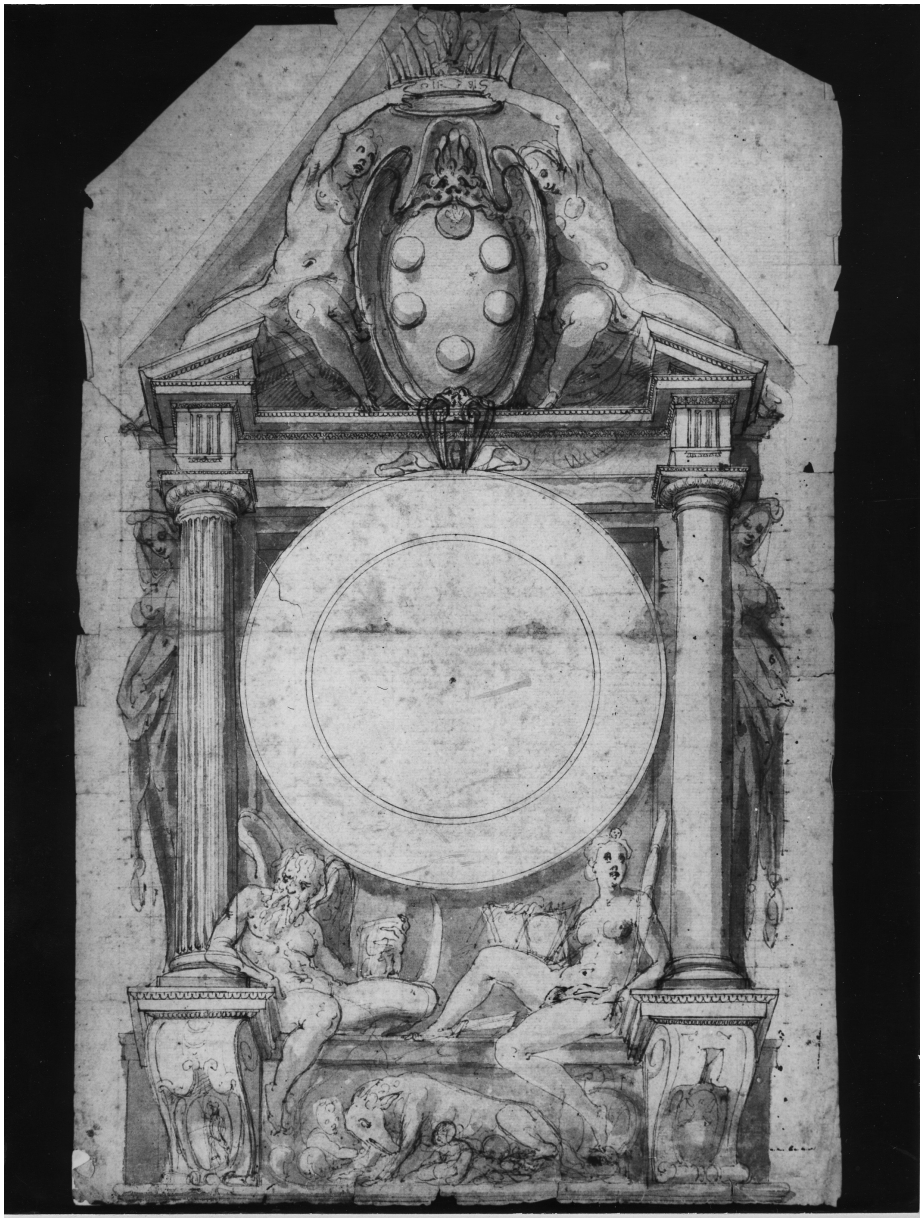


Fig. 91
Alessandro Casolani, *La mostra dell'orologio della Torre del Mangia*, disegno n. 108, Siena, Pinacoteca Nazionale

Figg. 92 - 93
Primo Tiro del Campanone posato a' primi merli , acquerello in *Relazione di quant'occorrè, e fu fatto nell'anno 1666 per occasione di rifarsi 'l Campanone della Torre Pubblica di Siena*

CAPITOLO V. La tutela dei beni ecclesiastici: competenze e limiti della Deputazione

Nel documento con cui il Governo di Siena richiedeva ufficialmente al Granduca di autorizzare la nascita della Deputazione Conservatrice di Belle Arti si sottolineava come fosse ormai impellente la necessità di tutelare il patrimonio artistico e di occuparsi dei monumenti «negletti dai posteri», soffermandosi soprattutto sulle opere d'arte «di cui così doviziose sono le chiese di Siena».[1] I primi anni della Deputazione furono infatti caratterizzati da un'intensa attività di restauro rivolta soprattutto ai beni conservati nei luoghi di culto, individuati quali naturali custodi dell'eredità pittorica cittadina. Se la maggior parte degli interventi eseguiti su pitture su tavola e tela sono già stati segnalati in precedenza, contestualmente alla ricostruzione delle biografie dei restauratori coinvolti, in questo frangente ci si concentrerà sui restauri che hanno interessato le decorazioni parietali, con una particolare attenzione rivolta soprattutto ad indagare le competenze dei conservatori senesi e il loro approccio metodologico. Sono stati volutamente selezionati i casi in cui il dibattito non ruotò attorno all'opportunità di intervenire sulla superficie pittorica, ma si concentrò sulla conservazione del supporto murario come condizione imprescindibile per garantire la salvaguardia degli affreschi. Ne è emersa una situazione in cui, nonostante lo *status* di 'proprietà privata' dei beni ecclesiastici, la Deputazione ebbe un ruolo cruciale nell'impedire la perdita o il danneggiamento di alcune fra le più importanti opere d'arte senesi. La possibilità di eseguire un restauro era fortemente vincolata all'autorizzazione dei rappresentanti religiosi, ma spettava ai conservatori suggerire l'impostazione dell'intervento, soprattutto per quanto riguardava l'estrazione delle pitture murali, pratica dalle numerose implicazioni sia pratiche che teoriche.

[1] La richiesta ufficiale per istituire la Deputazione è datata 11 settembre 1829 e indirizzata alla segreteria Granducale dal Governatore Giovanni Battista Baldelli Boni (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 1, c.1).

V.1 La musealizzazione del *Cristo alla colonna* del Sodoma: dal chiostro di San Francesco all'Istituto d'Arte

Il *Cristo alla colonna* è un frammento d'affresco che faceva parte di una figurazione più ampia rappresentante la *Flagellazione di Cristo*, dipinta da Giovanni Antonio Bazzi su una parete del primo chiostro del convento senese di San Francesco, ma di cui oggi non rimane che il soggetto centrale: il brano pittorico conservato, infatti, comprende la parte superiore del corpo di Cristo, dal perizoma in su, addossato a una colonna di marmo, dietro cui si staglia un paesaggio marino (fig. 94). Stando a quanto affermato da Sigismondo Tizio nelle sue *Historiae Senenses*, l'affresco fu commissionato nel 1511 da Fra Luca da Montepulciano, guardiano del convento francescano, quando la città cadde di nuovo sotto il dominio di Firenze.[2]

L'unica fonte storica che ha fornito qualche indicazione per tentare di ricostruire l'intera scena della *Flagellazione* è la descrizione che ne diede Giorgio Vasari nella *Vita*, poco lusinghiera, dedicata al Sodoma, inserita dal biografo aretino nell'edizione del 1568: «Nel chiostro poi, che è allato alla detta chiesa, fece in fresco Cristo battuto alla colonna con molti Giudei d'intorno a Pilato e con un ordine di colonne tirate in prospettiva a uso di cortine; nella quale opera ritrasse Giovan Antonio se stesso senza barba».[3] La presenza di numerosi personaggi presuppone una composizione dalle dimensioni originarie piuttosto ampie, con uno spazio scansionato da un colonnato in prospettiva, di cui oggi non si è conservato nulla, se non una porzione di volta a botte al di sotto della quale si trova la colonna a cui è legato Cristo. Inoltre, l'indicazione vasariana in merito alla presenza di un autoritratto dell'artista, inserito tra le figure perdute della *Flagellazione*, porterebbe a ipotizzare un collegamento con l'autoritratto che il Sodoma inserì in una delle *Storie di San Benedetto,* affrescate fra il 1505 e il 1508 nel chiostro dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore. Nella scena con *San Benedetto*

[2] TIZIO 1506-1528, vol. VIII, p. 266. La notizia di Sigismondo Tizio è stata interpretata da Roberto Bartalini in modo tale da giungere alla datazione certa del 1511 per la commissione dell'opera: BARTALINI-ZOMBARDO 2012, p. 268; cfr. anche HOBART CUST 1906, p. 129.

[3] VASARI 1568, vol. V, p. 385. Per l'impatto che ebbe sulla critica successiva la *Vita* che Vasari scrisse su Sodoma si veda per lo meno BARTALINI 1996, p. 6.

risalda il capistero che era rotto l'immagine dell'artista potrebbe quindi essere un esempio simile al ritratto perduto nel chiostro di San Francesco, la cui esecuzione fu di poco successiva al ciclo benedettino.

Nel 1841 il *Cristo alla colonna* fu esulato dal suo contesto d'origine per ragioni conservative e poi musealizzato nella Galleria dell'Istituto d'Arte. L'intervento tecnico doveva essere stato realizzato con particolare accortezza, se il noto restauratore Ulisse Forni, nel suo *Manuale del pittore restauratore* del 1866, lo indicò come uno dei più felici casi di stacco a massello eseguiti a Siena.[4]

Il trasporto di questo frammento d'affresco è particolarmente interessante non solo per l'operazione in sé, ma anche perché i documenti ottocenteschi hanno permesso di ricostruire l'*iter* istituzionale che ha accompagnato le fasi di questo restauro, ma anche di tracciare meglio le competenze della Deputazione Conservatrice quando si trovava a operare in un ambiente ecclesiastico: emergono infatti qui, più che in altri contesti, i limiti dell'organismo senese, non tanto nella programmazione e gestione dell'intervento, quanto piuttosto nella concreta possibilità di realizzarlo.

Le precarie condizioni della pittura erano già state segnalate da Della Valle nell'ultimo quarto del Settecento: l'erudito dedicò ampio spazio alla descrizione di quest'opera quando era ancora *in situ* e i toni entusiastici, contrariamente a quanto affermava Vasari, ne fanno forse uno dei brani più rappresentativi della fortuna critica di Sodoma a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo.[5] Sempre Della Valle, inoltre, fornì importanti indicazioni sullo stato conservativo dell'affresco, la cui superficie pittorica risultava quasi interamente compromessa nella zona inferiore, corrispondente alle gambe di Cristo:

> «Dietro a questa pittura vi è un pozzo, e sopra il pozzo la cucina; Quella parte della figura, che corrisponde alla cucina non ha altro danno, se non quello, che pure è gravissimo, sofferto da alcuni chiodi fitti nel muro vicino, e da ragazzi insolenti né loro giuochi; dalla metà delle cosce in giù corrisponde al pozzo, e la pittura è perduta affatto, e minacciava di perdersi totalmente».[6]

---

[4] FORNI 1866, p. 45. Alessandro Conti menzionò l'estrazione del *Cristo alla colonna* definendola un «bell'esempio» di stacco a massello e sottolineando come i colori avessero mantenuto la loro trasparenza e luminosità (CONTI 1992, p. 56 e didascalia all'illustrazione 28).

[5] DELLA VALLE 1782-1786, vol. III, pp. 262-264.

[6] Ivi, p. 263.

La causa di tale degrado era quindi da imputare all'umidità derivata dalla presenza di un pozzo ubicato in un locale adibito a cucina, retrostante la parete che ospitava l'affresco. Per quanto riguarda invece la parte superiore del busto, in alcune foto storiche successive allo stacco sono ancora visibili numerosi segni circolari che caratterizzavano gran parte della superficie pittorica, riconducibili probabilmente ai segni lasciati da alcuni chiodi. L'attenzione che Della Valle dedicò agli aspetti conservativi e materici dell'affresco sono imputabili al fatto che egli stesso fu direttamente coinvolto in una serie di piccoli interventi rivolti a migliorarne l'aspetto, dimostrando quanto l'attribuzione della responsabilità dei restauri fosse ancora fortemente arbitraria:

> «Avendo i miei amorevoli confratelli commesso a me la cura di ristorare questo danno, feci nel miglior modo riattare i mattoni di sotto, e con alcune viti rimettere uno sportello che lo chiudesse. E perché il ruvido dell'intonaco, che troncava parte di questa bella pittura, non offendesse l'occhio feci coprirlo con un velo finto, il quale non riuscendo bello, vi feci scrivere sopra questo verso. *Avesse teso almen Parrasio il velo!*»[7]

Si occupò quindi di coordinare i lavori, limitati al tentativo di risanare la porzione di muro intaccata dall'umidità cagionata dal pozzo e a creare un discutibile riadattamento della figurazione con l'aggiunta di un drappo a coprire la zona corrispondente alle gambe del Cristo, dove il colore era caduto: una sorta di *trompe-l'oeil* che lasciasse immaginare la presenza di una pittura sottostante. La soluzione aveva come obbiettivo quello di coprire le parti sgradevoli alla vista ma, nonostante ne avesse tutti i caratteri, non fu considerata come una reintegrazione pittorica; al contrario, la presenza del riferimento a Parrasio è da interpretare quasi come una sorta di autocompiacimento della propria cultura classica.[8] È lo stesso Della Valle a precisare

[7] Ivi, p. 264.

[8] Con la frase «avesse teso almeno Parrasio il velo» Guglielmo della Valle si riferiva al brano di Plinio il Vecchio in cui si descrive la competizione fra Zeusi e Parrasio, i due più importanti pittori della Grecia Antica: «Si dice che costui (Parrasio) sia venuto in competizione con Zeusi, il quale presentò un dipinto raffigurante acini d'uva: erano riusciti così bene, che alcuni uccelli volarono fin sulla scena. Lo stesso Parrasio, a sua volta, dipinse un drappo, ed era così realistico che Zeusi – insuperbito dal giudizio degli uccelli – lo sollecitò a rimuoverlo, in modo che si potesse vedere il quadro. Ma non appena si accorse del suo errore, con una modestia che rivelava un nobile sentire, Zeusi ammise che il premio l'aveva

la distinzione che correva fra la sua scelta 'espositiva' e il «pennello ladro, e disgraziato» che, in un intervento precedente, aveva ritoccato la mano sinistra del Cristo e alcuni elementi del paesaggio sullo sfondo.[9] Merita comunque di essere segnalata la decisione di Della Valle di far chiudere il pozzo per salvaguardare l'affresco dalle consistenti infiltrazioni d'acqua, da considerare come un buon tentativo, anche se insufficiente, di porre rimedio al problema dell'umidità procedendo con quella pratica, tuttora valida, di conservazione *in situ* delle pitture, avendo cura di migliorare le caratteristiche del supporto murario.[10]

Le precarie condizioni dell'affresco del Sodoma, esposto ormai da troppo tempo a fenomeni ambientali poco favorevoli, furono oggetto di attenzione da parte della Deputazione già all'indomani della sua istituzione. Durante una seduta del 1830, infatti, i conservatori senesi deliberarono che si sarebbero impegnati a far eseguire «il trasporto del torso del Sodoma, che trovasi nel chiostro di San Francesco, all'Istituto d'Arte», considerando l'intervento ormai come l'unica soluzione possibile per evitare la perdita totale della pittura.[11] Molto probabilmente a causa della scarsità di fondi a loro disposizione, l'affresco rimase tuttavia nella sua collocazione originaria per altri dieci anni. Risale infatti al 1841 la documentazione relativa alle fasi di stacco e trasporto del *Cristo alla colonna*, ritenuto meritevole di essere conservato proprio per il suo alto valore artistico e il conseguente interesse che suscitava «presso tutti i pittori, e forestieri», lasciando trasparire un concetto di opera d'arte come bene pubblico, la cui perdita sarebbe stata da biasimare.[12] Nello stesso anno Lorenzo Doveri venne

meritato Parrasio. Se infatti Zeusi era stato in grado di ingannare gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui, un artista» (PLINIO ed. 1988, p. 164).

[9] DELLA VALLE 1782-1786, vol. III, p. 264

[10] Sugli interventi volti a risanare le strutture murarie esterne al fine di garantire la conservazione dei dipinti si veda per lo meno MORA, MORA, PHILIPPOT 1999, pp. 208-215.

[11] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 7r (seduta del 12 giugno 1830).

[12] «Per prima cosa fu da Sua Eccellenza il Signor Governatore tenuto proposito ai signori adunati, e singolarmente al Conservatore Signor Direttore delle Belle Arti, del progetto di far segare e togliere dal chiostro di San Francesco, ove esiste, e sempre più rischia di deperire a cagione della prossima conserva di acqua, il dipinto a fresco rappresentante il Busto del Redentore, opera del famoso Sodoma, se non forse delle più distintamente insigni, meritevole senza dubbio di essere posta al sicuro e pel merito artistico, e per la fama che gode presso tutti i pittori, e forestieri, i quali vanno continuamente a visitare detto pregevole a-fresco»: ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 53v (seduta del 2 settembre 1841).

incaricato di dirigere i lavori della «segatura» dell'affresco, sulla base di una perizia da lui redatta e accompagnata dalla pianta del locale, sfortunatamente non rintracciata.[13] Questa documentazione avrebbe permesso probabilmente di precisare l'esatta collocazione dell'affresco all'interno del chiostro di San Francesco, a fronte delle troppo generiche indicazioni fornite dalla letteratura di periegesi precedente lo stacco. Nel tentativo di individuare dove era posizionato il *Cristo alla colonna* è necessario fare riferimento alle poche indicazioni suggerite dalle fonti storiche. Sigismondo Tizio collocava l'affresco «ad angolum primi claustri», permettendo di restringere lo spettro delle possibilità a una zona più circoscritta.[14] Se si incrocia questa indicazione con la notizia che la pittura si trovava in un deplorevole stato a causa dell'umidità determinata dalla presenza di un pozzo, è inevitabile escludere l'angolo contiguo alla navata e al transetto della chiesa. Il ritrovamento di una pianta ottocentesca, databile tra gli anni Trenta e Cinquanta, ha permesso di individuare un locale, con un pozzo al suo interno, in prossimità del primo angolo a destra rispetto all'ingresso del chiostro (fig. 96).[15] Inoltre, la riproduzione di una scala in quella zona (indicata in pianta con la lettera C), troverebbe corrispondenza con quanto comunicò l'architetto Doveri al soprintendente Saracini in merito al fatto che per l'operazione di stacco dell'affresco non sarebbe stata necessaria «la demolizione della scaletta nella sua totalità».[16] Sulla base di queste indicazioni, sarebbe quindi plausibile collocare il *Cristo alla colonna* nell'ultima campata del lato occidentale del primo chiostro.

[13] Lorenzo Doveri, architetto di origini pisane, svolse la maggior parte della sua attività a Siena. A partire dal 1828 insegnò presso l'istituto d'Arte, ottenendo la cattedra di architettura un tempo occupata dal padre Alessandro Doveri. Si dedicò molto all'attività didattica fino a quando, nel 1848, venne nominato architetto dell'Opera del Duomo (TAMMARO 1986, p. 18). L'esistenza di una perizia è confermata dallo stesso Doveri in una lettera inviata al Soprintendente dell'Istituto d'Arte Alessandro Saracini il 3 settembre 1841: «[…] Le rimetto la perizia dei lavori necessari eseguirsi per la segatura del dipinto del Razzi, la quale ascende a lire cinquecentosettantadue. Una tal somma è necessaria per l'indicata operazione, sempre che nell'interno della muraglia non vi incontrino delle pietre murate alla rinfusa. Le rimetto ancora una pianta del locale»: ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 71(h).

[14] TIZIO 1506-1528, vol. VIII p. 266.

[15] Il locale in questione è contrassegnato sulla pianta con la lettera P che corrisponde, secondo quanto indicato dalla didascalia, a una «stanza che rimane a detti Padri, con Pozzo a comune»: ACSi, Archivio Preunitario, *Circondario di Acque e Strade di Siena (1825-1850)*, 61, c.n.n.

[16] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 71h.

Come accennato in precedenza, il trasporto di questo frammento d'affresco è particolarmente interessante per tracciare le competenze della Deputazione quando si trovava ad operare in contesti ecclesiastici, facendo emergere in maniera evidente una situazione in cui l'ufficialità dell'istituzione senese doveva comunque sottostare alle decisioni degli organi amministrativi dell'ordine conventuale. L'intenso rapporto epistolare che si instaurò tra Alessandro Saracini e il priore del convento francescano, Giacinto Corsetto, ha permesso inoltre di meglio definire il ruolo del soprintendente all'interno della Deputazione, che evidentemente consisteva anche nel fare da intermediario tra i conservatori e le istituzioni a cui competevano le singole opere d'arte, con il preciso compito di occuparsi di tutte quelle questioni, per così dire burocratiche, connesse a un intervento di restauro. Nel caso del trasporto del *Cristo alla colonna* sono conservate presso l'Archivio dell'Istituto d'Arte solo le lettere inviate dal priore di San Francesco, di conseguenza le risposte di Alessandro Saracini possono solo essere intuite, non inficiando comunque la possibilità di ripercorrere in maniera coerente le vicende del trasporto di questo affresco.

Nel settembre del 1841 il soprintendente Saracini ricevette una lettera del priore francescano con cui questi avvisava i conservatori senesi di aver ricevuto dal Vicario Generale della Congregazione l'autorizzazione a esaudire la richiesta di trasportare la pittura del Sodoma all'interno dell'Istituto d'Arte.[17] La Deputazione aveva evidentemente manifestato la necessità di salvaguardare un capolavoro dell'arte senese che rischiava il totale deperimento, maturando di conseguenza la proposta di trasportarlo in altro luogo per garantirne la conservazione. Ciò presuppone che la Deputazione non potesse agire autonomamente nel suo compito di tutela del patrimonio artistico ecclesiastico, ma che, soprattutto per gli interventi di estrazione delle pitture murali, il suo operato fosse necessariamente condizionato dalle decisioni dai proprietari delle opere interessate. Va inoltre segnalato che l'autorizzazione a eseguire l'intervento venne concessa dal Vicario Generale solo dopo la presentazione

[17] Lettera inviata dal priore Giacinto Corsetto al soprintendente Saracini in data 18 settembre 1841, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari* Generali, filza 3, c. 71g. (trascritta qui in Appendice, **36**).

della perizia e del preventivo proposto da Lorenzo Doveri, inquadrando quindi la situazione come un progetto di restauro suggerito dalla Deputazione, che non avrebbe però potuto commissionarne l'esecuzione senza il vaglio ecclesiastico, nonostante le precarie condizioni dell'affresco richiedessero un intervento di estrema urgenza. Per accelerare la procedura e aumentare le possibilità di ottenere l'approvazione del convento, la Deputazione aveva già anche predisposto che l'operazione di stacco e trasporto nei locali dell'Istituto d'Arte non sarebbe stata a carico della comunità francescana, ma finanziata tramite fondi pubblici trasferiti dalle casse granducali a quelle del Patrimonio dei Resti Ecclesiastici di Siena.[18] Le numerose difficoltà economiche riscontrate in quasi tutti i casi di restauro diretti dalla Deputazione che, non avendo fondi a disposizione, doveva di volta in volta prodigarsi per trovare un modo per sovvenzionare i restauri, in questa specifica situazione sembra siano state facilmente risolte grazie all'intervento delle istituzioni, probabilmente in virtù sia della notorietà che della destinazione civica dell'opera. Un caso simile, fra quelli trattati finora, è quello relativo all'estrazione delle pitture dell'ex Compagnia di Santa Croce, dove la medesima finalità conservativa, assolta attraverso la musealizzazione degli affreschi, rischiò di non essere conseguita perché la Deputazione non fu in grado di far comprendere alle istituzioni pubbliche l'urgenza di quell'intervento e la necessità di acquistare i dipinti per impedirne l'alienazione; i conservatori si ritrovarono quindi nella necessità di concordare il finanziamento con un privato, che ovviamente volle dettare le sue condizioni.

Pochi giorni dopo questa prima lettera, sempre Giacinto Corsetto ne inviò un'altra, ancora indirizzata al soprintendete Saracini, in cui rettificava quanto affermato in precedenza in merito all'approvazione del progetto, poiché era emersa la necessità di ottenere l'autorizzazione ufficiale direttamente da Roma:

> «Esistono decreti Pontifici da me riscontrati appunto in questa mattina nel Ferraris che proibiscono sotto severissime pene l'alienare, vendere, o dare alcun oggetto prezioso mobile o immobile senza il beneplacito Apostolico, quando anche vi fosse il consenso del Definitorio, o del Capitolo generale, che si dichiara nullo. Ella vede dunque che io sono

[18] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 53v (seduta del 2 settembre 1841).

obbligato a revocare una licenza, che non stava nelle mie facoltà né in quelle del Vicario Generale l'accordare, e pregarla a riguardare quell'atto come fin qui non avvenuto».[19]

I decreti pontifici a cui faceva riferimento il priore erano quelli raccolti dal teologo Lucio Ferraris nella sua celebre *Prompta Bibliotheca canonica*, una ricchissima raccolta di dottrina giuridica, morale e teologica, legislazione e prassi amministrativa pubblicata in otto volumi nel 1746: un'enciclopedia dello scibile ecclesiastico con materiali estratti dalle costituzioni pontificie, dai concili, dai decreti delle Congregazioni, dalle decisioni della Sacra Rota e dalle opere di oltre settecento autori.[20] Ferraris raccolse gli argomenti in ordine alfabetico e, come correttamente indicato dal rappresentante dei francescani senesi, nel primo tomo della *Prompta Bibliotheca,* all'interno della sezione *Alienatio,* sono riportate tutte le norme di diritto canonico che proibivano per l'appunto l'alienazione dei beni ecclesiastici «sine beneplacito apostolico».[21] La notizia che l'autorità del convento facesse appello a delle norme giuridiche formulate dalla Chiesa Cattolica è alquanto interessante, considerando che nel Granducato di Toscana vigeva una legislazione piuttosto rigida, di antica tradizione medicea, sul divieto di alienare quadri, opere e beni artistici in generale.[22] Sin dalla metà del XVIII secolo, con l'editto sovrano del 26 dicembre 1754, si era deciso di vietare l'esportazione senza licenza anche per «manoscritti, iscrizioni, medaglie statue, urne , bassorilievi, dorsi, teste, frammenti, pili, piedistalli, quadri e pitture antiche ed altre opere e cose rare»; ma soprattutto nel 1818 il Granducato volle notificare che le vigenti leggi sull'inalienabilità si applicavano anche «alle Chiese e loro annessi, qualunque ne sia il patronato, alle

[19] Lettera inviata dal priore di San Francesco Giacinto Corsetto al Soprintendente Alessandro Saracini il 23 settembre 1841, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 71f.
[20] Lucio Ferraris (Alessandria 1687-1763), teologo e canonista, dal 1704 vestì l'abito francescano. Insegnò per molto tempo teologia e diritto canonico nel convento di San Bernardino ad Alessandria; rivestì cariche importanti all'interno dell'Ordine e a Roma fu consultore del Santo Uffizio e di varie altre Congregazioni. È noto soprattutto per la *Prompta bibliotheca canonica, iuridica, moralis, theologica*, pubblicata a Bologna nel 1746, ma aggiornata ed edita più volte fino alla codificazione del diritto canonico nel 1917 (Codice Piano Benedettino). Le scarse informazioni biografiche su Ferraris sono state raccolte da Zaccaria da San Mauro in *Enciclopedia Cattolica* 1950, vol. V, col. 1195.
[21] FERRARIS 1746, ed. 1860, vol. I, pp. 362-390.
[22] Si fa qui riferimento alle note leggi del 1602 e 1603 emanate dal Granduca Ferdinando I per impedire la dispersione del patrimonio artistico cittadino. Si veda EMILIANI 1978 pp. 32-43.

Corporazioni religiose di ambedue i sessi, ai Conservatori, alle Opere, alle Compagnie e Confraternite, agli Spedali, e in genere a tutti gli Stabilimenti ecclesiastici».[23] Stando a questa normativa, almeno in teoria il *Cristo alla colonna* non avrebbe potuto varcare i confini dello Stato, tantomeno quelli cittadini, ma le norme di diritto canonico raccolte da Ferraris facevano riferimento alla necessità di autorizzazione apostolica anche solo per l'alienazione di un qualsiasi bene fuori dalle mura di un edificio ecclesiastico.

Nel contesto senese è la prima volta che si fa riferimento a tali prescrizioni, da interpretare come un ulteriore limite alle competenze delle istituzioni pubbliche nella conservazione delle opere d'arte in contesti ecclesiastici, lasciando spazio a qualche riflessione su tutti quei casi in cui, al contrario, erano proprio i rappresentanti delle comunità religiose cittadine a manifestare ai conservatori la volontà di alienare le opere d'arte in loro possesso.

Il priore di San Francesco dimostrò però di voler sostenere in tutti i modi l'intento conservativo che giustificava il trasporto dell'affresco del Sodoma e si rese infatti disponibile a scrivere direttamente a Roma, «con impegno e con lusinga», per richiedere l'autorizzazione apostolica al fine di procedere con l'intervento suggerito dalla Deputazione. Giacinto Corsetto diede prova di una particolare sensibilità e una rara consapevolezza del rischio che correva il frammento con *Cristo alla colonna*, che «quantunque prezioso in sé stesso, cessa di essere tale non togliendolo dall'umidità che ne cagionerebbe il totale deperimento», insistendo sulla necessità che il trasporto della pittura dovesse essere eseguito «prima che sopraggiungano le stagioni cattive che difficolterebbero l'esito dell'operazione».[24]

Le argomentazioni che il priore portò in sede apostolica a sostegno della sua richiesta ottennero il risultato sperato e nell'ottobre del 1841 poté comunicare al soprintendente senese di aver ricevuto da Roma, «con reciproca soddisfazione»,

[23] L'editto del 26 dicembre 1754 e la notifica del 1818 sono trascritti ivi, pp. 48-49, 57-58.

[24] Con questa lettera, datata 29 settembre 1841, il priore di San Francesco confermò ad Alessandro Saracini di aver richiesto l'autorizzazione apostolica, sottolineando le ragioni conservative che stavano alla base del progetto di restauro: ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 71e (trascritta qui in Appendice, **37**).

l'autorizzazione a procedere tramite Rescritto Pontificio, accompagnato da un Decreto esecutoriale della Curia Arcivescovile che sanciva l'immediato inizio dei lavori.[25] Una volta ottenuto il beneplacito apostolico, la Deputazione dovette però attendere anche l'autorizzazione del Dipartimento di Stato, e soltanto nel corso di una seduta del novembre del 1841 fu reso noto che finalmente sarebbe stato possibile «far segare e trasportare nell'Istituto di Belle Arti un a-fresco del celebre Sodoma».[26] L'unica condizione che sin dall'inizio era stata posta dal capitolo senese dei francescani, e ulteriormente ribadita anche dal rescritto pontificio, al fine di autorizzare lo stacco era che la Deputazione senese avrebbe dovuto impegnarsi a fornire al convento una copia su tela del *Cristo alla colonna,* da collocare in sostituzione del dipinto prelevato, in modo che restasse memoria dell'originale e che se ne potesse perpetuare il culto:

> «Debbo per altro, per uniformarmi ai voti di questa mia Comunità, supplicare Vostra Signoria Illustrissima a fornirci di una copia comunque in tela ad oggetto di situarla, il giorno del Perdono di Assisi (2 agosto), nel luogo dove esiste attualmente la Pittura, essendo quella una delle stazioni solite a farsi dai fedeli per l'acquisto delle indulgenze adorando l'immagine del Nazareno a tale effetto esposta in quel giorno alla pubblica venerazione».[27]

La richiesta aveva quindi motivazioni principalmente devozionali, ma gli stessi frati erano comunque consapevoli del valore artistico dell'opera e dell'impatto che avrebbe avuto sul 'pubblico' lo scoprire che uno dei più noti esempi di pittura senese del Cinquecento era stato rimosso dalla sua collocazione originaria. Predisposero quindi che fosse apposta una targa nella quale specificare che il trasporto della pittura si era reso necessario per ragioni squisitamente conservative.[28] A quella data l'estrazione delle pitture murali era ormai una pratica piuttosto comune, sarebbe

[25] Lettera inviata da Giacinto Corsetto ad Alessandro Saracini il 10 ottobre 1841, per avvisarlo di aver ricevuto l'autorizzazione da Roma, in ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 71d (Trascritta qui in Appendice, **38**).
[26] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 57 (seduta del 19 novembre 1841).
[27] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 71(g).
[28] «ultimato il lavoro, far apporre nel muro una memoria che giustifichi presso il pubblico la nostra condotta», *ibidem*

quindi ingenuo pensare che il dibattito sull'opportunità di tale intervento rimanesse circoscritto all'ambito degli addetti ai lavori; una parte della società civile era sicuramente conscia del rischio di alienazione che accompagnava tale operazione, e l'esigenza dei frati di giustificare la loro scelta è da interpretare anche come un modo per tutelarsi da eventuali critiche.

Per il raggiungimento di una «desiderabile economia» i conservatori senesi decisero di far realizzare la tela con il *Cristo alla colonna* da uno degli allievi della scuola di pittura dell'Istituto d'Arte:

> «Il Signor Conservatore Direttore Nenci si proponeva procurare che la prescritta copia in tela potesse gratuitamente eseguita da alunno dei Giovani Scolari dell'Istituto, combinando così l'esatta esecuzione di quanto veniva progettato ed ingiunto colla desiderabile economia».[29]

Nel 1842 l'affresco del Sodoma, da poco staccato dal chiostro di San Francesco, fu oggetto della prova di 'seconda classe' per il concorso annuale di pittura dell'Accademia senese.[30] Il giovane pittore Giovanni Rocchi venne premiato per aver realizzato una pittura «molto accostante all'originale»,[31] che nel marzo dell'anno seguente la Deputazione consegnò al convento francescano «a norma de' patti».[32] La tela realizzata da Rocchi è da identificare con quella che, prima di essere trafugata, fino alla fine degli anni Novanta era conservata nei locali del Seminario Arcivescovile "Pio XII" a Montarioso, poco fuori Siena, subentrato alla comunità francescana nella

[29] ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 57 (seduta del 19 novembre 1841).
[30] «In luogo del bozzetto d'invenzione dipinto, fu data la copia del *Cristo alla colonna* del Sodoma fatta a olio, donandola l'Istituto al convento di San Francesco, come dai patti per la traslazione dell'originale» (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Elenco dei giovani che hanno ottenuto un premio dal 1818 al 1931*, concorso di pittura 1842). La prova di 'seconda classe' prevedeva la realizzazione di una copia dal vero o da disegno, distinguendosi da quella di 'prima classe', che consisteva in un quadro d'invenzione.
[31] Nonostante fosse stata scelta la copia di Giovanni Rocchi, nel giudizio degli esaminatori si legge anche che «sarebbe stato nostro desiderio una condotta generale più finita e più leggermente trattate le mezze tinte» (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 84).
[32] Il 3 marzo 1843, Giacinto Corsetto, Priore del convento di San Francesco, conferma l'avvenuta ricezione della copia dell'affresco: «Io sottoscritto ricevo dal Signor Francesco Brogi custode dell'Accademia delle Belle Arti di questa città, e per commissione dell'Illustrissimo Signor Cavaliere Alessandro Saracini Soprintendente delle medesime, la copia del Nazareno alla Colonna tratta dall'affresco tolto dal chiostro di questo convento di San Francesco nel dicembre del 1841» (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 4, c. 11).

proprietà del Convento di San Francesco dalla metà dell'Ottocento (fig. 95).[33] Sia il frammento originale che la copia furono subito dotati di una cornice, a testimonianza del preciso intento museografico correlato con il trasporto dell'affresco. Nell'archivio dell'Istituto d'Arte ho potuto rintracciare una relazione con cui Francesco Nenci riferiva al soprintendente della conclusione dei lavori e, riepilogando le spese sostenute, segnalava appunto la commissione di due cornici, «una per il dipinto, l'altra per la copia», entrambe eseguite da Giulio Rossi.[34] Si tratta di uno di quei documenti che riscattano dall'anonimato gli artigiani incaricati di eseguire operazioni collaterali a un restauro e che permettono di riconoscere le diverse maestranze coinvolte, come in questo caso, in un intervento di stacco a massello dove era prevista necessariamente la presenza di un muratore ma anche di un falegname, che doveva occuparsi di inserire in un telaio ligneo la porzione di muro estratta dalla parete, a cui si affiancavano le competenze di ben più noti architetti e ingegneri.

Come previsto, il frammento d'affresco venne esposto nella Galleria dell'Istituto d'Arte: risulta già documentato nel *Catalogo* del 1842 dove il direttore, nonostante segnalasse la necessità di farlo restaurare, specificava anche che l'intervento si sarebbe dovuto limitare a «levare ciò che disturba la vista di chi lo riguarda».[35] Non si trattò quindi di un drastico intervento di reintegro pittorico della figurazione, che avrebbe rischiato di compromettere l'originaria composizione, ma piuttosto di una più discreta operazione in cui si cercò di ricostruire le parti divenute poco leggibili, mantenendo comunque visibile e riconoscibile lo stato frammentario dell'affresco. In

[33] Nel volume *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, la copia del *Cristo alla Colonna* di cui si pubblica la foto è riferita a Cesare Maffei (SISI-SPALLETTI 1994, p. 254), basandosi su un'indicazione fornita in una guida novecentesca di Siena: «nella sala [del Seminario] detta del Rettore si trova il *Cristo alla colonna*, del Sodoma, è una buona copia, moderna, del Maffei» (BRIGIDI 1900, p. 150). In realtà è corretto identificare l'opera che si conservava a Montarioso con la copia realizzata da Giovanni Rocchi e attribuire a Cesare Maffei un'altra tela di identico soggetto che si trova tuttora nel Palazzo Arcivescovile di Siena. La presenza di più copie è evidentemente giustificata dal fatto che, essendo stato l'affresco del Sodoma oggetto di concorso, ne esista più d'una versione eseguita dagli allievi partecipanti alla competizione.

[34] Il riepilogo delle spese occorse per lo stacco è datato 5 dicembre 1841: ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, cc. 71ab (trascritta qui in Appendice, **39**). La foto in cui è visibile la copia di Giovanni Rocchi ancora provvista della cornice di Giulio Rossi è pubblicata in SISI, SPALLETTI 1994, p. 255).

[35] ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 71.

questo caso il cauto approccio di Nenci è probabilmente da ricondurre alla destinazione del dipinto: se nei contesti privati era imprescindibile la completezza estetica della figurazione, è plausibile pensare che la finalità didattica della Galleria dell'Istituto portasse a prediligere un'opera il più possibile vicina al suo aspetto originario. In un momento successivo, il dipinto subì un ulteriore restauro, purtroppo non databile ma eseguito entro il secondo decennio del Novecento, a cui sono da imputare le ben più significative integrazioni pittoriche, concentratesi soprattutto nella zona inferiore, in corrispondenza del perizoma di Cristo e di quello che rimaneva delle braccia di due sicari (fig. 97). L'*Inventario della Regia Pinacoteca* redatto nel 1929 è una testimonianza importante per capire come si presentasse l'opera a quella data e tentare di comprendere in cosa consistette il restauro precedente:

> «Tre scalfitture scoperte ed altra male riparata guastano l'armonia e la freschezza del colore che rendono veramente meravigliosa la pittura. Scorgesi inoltre due ammaccature sferiche, una nel petto, l'altra nello sfondo della figura del Nazareno. In epoca posteriore fu dipinta a guazzo la fascia che avvolge le anche del Signore. Molto guasto da cattiva ridipintura è la parte inferiore dell'affresco, dove, alla destra e alla sinistra di Gesù scorgesi a mala pena due robuste braccia di sicari. Varie scalfitture restaurate male vedesi nel braccio destro del Cristo e nello sfondo dell'affresco. Nel mezzo della parte sinistra, una leggerissima fenditura attraverso il braccio e si dirama nel petto del Salvatore».[36]

Nel 1975 l'opera fu nuovamente restaurata e in quell'occasione furono rimosse le numerose stuccature e le vecchie ridipinture menzionate nell'*Inventario* del 1929 che, come testimoniato dalle foto precedenti all'intervento, si erano scurite risultando di particolare disturbo. Si cercò inoltre di rendere più comprensibile l'intera figurazione con delle velature nelle zone in cui il colore era caduto maggiormente, soprattutto nelle braccia dei due flagellatori, che in questo modo acquistarono un aspetto più definito.
Il frammento si presenta ora in uno stato di conservazione piuttosto compromesso, derivato soprattutto dalla sua originaria collocazione all'interno del chiostro di San Francesco. Sono infatti tuttora visibili, soprattutto nella zona della testa e del braccio destro, i danni causati dalle infiltrazioni d'acqua e d'umidità all'interno della struttura

[36] L'unica copia dattiloscritta dell'*Inventario della Regia Pinacoteca* del 1929 è conservata presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo.

muraria che hanno provocato la formazione di sali (solfato di calcio) la cui fuoriuscita ha dato luogo a microsollevamenti della pellicola pittorica; inoltre, sempre a causa della solfatazione si notano dei forti cambiamenti di granulometria nella zona inferiore del frammento, dove si interrompe la figurazione, per la maggiore prossimità con il pozzo.

Il *Cristo alla colonna* è attualmente conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena, racchiuso entro un'imponente cornice in legno di noce che però non corrisponde a quella commissionata nel 1842 in funzione dell'esposizione dell'affresco in Galleria (fig. 98). Sicuramente entro il 1933 venne infatti sostituita da un'altra, realizzata con alcuni frammenti della residenza lignea intagliata da Antonio Barili per la *Camera Bella* di Pandolfo Petrucci, di cui si è già detto nel paragrafo dedicato al Palazzo del Magnifico, acquistati dalla Deputazione nel 1842 e da quel momento conservati nei locali dell'Istituto d'Arte.[37] La nuova presentazione museografica del *Cristo alla Colonna* risulta piuttosto incongrua, poiché volle unire due manufatti artistici provenienti da contesti diversi e snaturò completamente l'opera di Barili, facendo perdere la memoria della originaria funzione di quegli intagli. Non si può escludere che la nuova cornice fosse stata concepita in previsione del trasferimento della Galleria di Belle Arti di Siena nella nuova sede in Via San Pietro, dove nel 1933 si inaugurò la Pinacoteca Nazionale.[38]

[37] Nel catalogo della Pinacoteca del 1933 l'affresco è già provvisto della nuova cornice (BRANDI 1933, p. 286). Sul modo in cui l'opera di Barili giunse alla Galleria dell'Istituto d'Arte in seguito alla spoliazione ottocentesca della *Camera Bella* nel Palazzo del Magnifico si veda *supra* pp. 132-134.

[38] Il *Cristo alla colonna* del Sodoma venne trasportato nella nuova sede il 26 giugno 1931, come indicato nell'*Elenco degli oggetti trasportati il giorno 26 giugno 1931 dalla Pinacoteca Provinciale a Palazzo Buonsignori-Brigidi*, conservato in un'unica copia presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo.

V.2 Uno scampato pericolo per la Libreria Piccolomini

Nel 1843 la Deputazione Conservatrice si riunì per discutere in merito alla possibilità di sostituire il gruppo scultoreo con le *Tre Grazie*, che occupava – e che fortunatamente occupa tuttora - il centro della Libreria Piccolomini nel Duomo (figg. 99-100), con una scultura in marmo rappresentante papa Pio II, da commissionare allo scultore senese Giovanni Duprè. In seguito a una prima approvazione del progetto, poco tempo dopo il dibattito si spostò sull'opportunità di portarlo a termine, poiché le considerevoli dimensioni della nuova opera ne impedivano il passaggio dalla piccola porta d'ingresso della Libreria, e le varie soluzioni per ovviare a questo problema avrebbero rischiato di compromettere l'integrità degli affreschi di Pinturicchio che meravigliosamente ne decorano le pareti. La vicenda si risolse, dopo ben nove anni, con un nulla di fatto e il *Pio II* di Duprè fu infelicemente collocato in un andito nella chiesa di Sant'Agostino.

Nonostante non sia stato realizzato alcun intervento, questo episodio – molto ben documentato, ma mai attentamente ricostruito – restituisce molte informazioni sul modo di operare della Deputazione e fa emergere, più che negli altri casi indagati finora, quanto pesasse l'assenza di membri dalle specifiche competenze tecniche utili ad affrontare casi di restauro che esulassero dalla conservazione delle pitture. Non può quindi essere interpretata come una mera coincidenza la nomina a conservatore dell'ingegnere Baldassarre Marchi nel 1851, quando, in concomitanza con la conclusione della vicenda che interessò la Libreria nel Duomo, emerse in maniera evidente la necessità di affiancare alle conoscenze artistiche del direttore dell'Istituto d'Arte un esperto in grado di valutare le strutture murarie.[39]

[39] «L'ingegnere Baldassarre Marchi fu nominato interinalmente Deputato Conservatore con Sovrano Decreto il 20 giugno 1851»: ASSi, Archivio del Governo di Siena, *Libro delle Deliberazioni*, c. 137r.

V.2.1 La proposta di un nuovo allestimento

Le vicende relative a una possibile variazione dell'allestimento della Libreria Piccolomini iniziarono il 14 agosto 1843, con una lettera presentata ai membri della Deputazione dal Soprintendente Alessandro Saracini, per chiedere l'autorizzazione a procedere con l'operazione promossa da un gruppo ristretto di nobili cittadini senesi – Augusto Gori Pannilini, il conte Alessandro Bichi Borghesi, il conte Scipione Bichi e lo stesso Saracini – che intendevano commissionare allo scultore Giovanni Duprè una scultura raffigurante Papa Pio II, da collocare al centro della Libreria.[40] Quello stesso giorno i conservatori si sarebbero riuniti proprio per discutere la proposta, che venne approvata all'unanimità con grande «plauso al nobile progetto».[41] Una volta ottenuto il beneplacito dell'istituzione e della consorteria della famiglia Piccolomini, i promotori aprirono una sottoscrizione pubblica per finanziare l'opera con cui chiedevano ai «Sanesi!» - come si legge nell'enfatica esortazione iniziale – di farsi partecipi di un'operazione volta a celebrare gli antichi fasti cittadini, di cui il passato pontefice poteva essere considerato uno degli esempi più rappresentativi.[42] L'operazione di finanziamento sortì l'effetto sperato in poco tempo, se già al 9 settembre 1843 risale il contratto con cui si commissionava allo scultore il simulacro di Pio II, stabilendone dimensioni, prezzo, termini per la consegna e collocazione.[43]
Il modello in creta del *Pio II*, che secondo le condizioni contrattuali doveva essere già realizzato rispettando le proporzioni finali, venne terminato solamente nel dicembre del 1844, poco prima del soggiorno romano di Giovanni Duprè, e fu in quel momento

[40] Lettera inviata il 14 agosto 1843 da Alessandro Saracini agli altri membri della Deputazione: ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta n° 17, c. 63.
[41] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c.76rv (seduta del 14 agosto 1843).
[42] Nel fondo della Deputazione Conservatrice si è conservata una copia della richiesta di sottoscrizione: si tratta di un documento a stampa, datato 16 agosto 1843, in cui si specificavano le modalità di pagamento (ASSi, Governo di Siena, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 31, c.n.n.).
[43] Il contratto, tramite scrittura privata, fu stipulato fra Giovanni Duprè e i quattro cittadini promotori del progetto il 9 settembre 1843: ACSi, Archivio postunitario, Comune di Siena, cat. XVII, *Onoreficenze, pubbliche offerte, conservazione di opere d'arte*, Tit. 1, n° 23, "Filza di lettere e documenti relativi alla Statua di Pio II scolpita in marmo dal Prof. Giovanni Duprè", c.n.n. (trascritto qui in Appendice, **40**). Il documento era segnalato in LUSINI 1917, p. 80; cfr. anche SPALLETTI 2002, p. 36.

che probabilmente i committenti si resero conto delle considerevoli dimensioni che avrebbe avuto la scultura nella sua versione definitiva.[44] Risale infatti al 31 gennaio 1845 una lettera inviata alla Deputazione in cui si preannunciava che nel caso in cui non fosse stato possibile introdurre la statua dalla porta della Libreria, perché troppo piccola, sarebbe stato compito dell'istituzione trovare un modo alternativo per ottenere l'obbiettivo desiderato.[45]

Pochi giorni dopo i conservatori si riunirono per deliberare sul sopraggiunto problema e il Rettore del Duomo, Pietro Bambagini, fu l'unico che si disse categoricamente contrario all'eventualità di introdurre la statua non utilizzando l'ingresso della sala, appellandosi al rischio di danneggiare le pitture:

> «Essere la missione della Deputazione l'escludere quanto fosse possibile, che i monumenti d'arte venissero quanto minimamente danneggiati; doversi aver riguardo alla pubblica opinione la quale si sarebbe altamente pronunziata contro il passaggio della statua nella Libreria, per qualunque altro posto, fuori che quello della porta attuale, e perciò doversi replicare ai prelodati signori, che oltre la porta esistente non si conosce altro compenso per l'introduzione della statua; e quando pure tutti i periti dell'arte fossero d'unanime sentimento che il detto passaggio potesse per altrove aver luogo senza pericolo alcuno per le preziose dipinture delle pareti della citata insigne Libreria, pur nonostante Esso persisterebbe nel non ammettere che tale operazione potesse eseguirsi fuorché per la porta attualmente esistente, per un rispetto ben giusto a quel santuario artistico, e al bisogno di allontanare da quei tesori dell'arte pittorica anche il rischio più remoto».[46]

In questo preciso frangente Bambagini ricopriva una posizione piuttosto scomoda: il ruolo di rettore della Metropolitana senese e al contempo quello di membro della Deputazione Conservatrice ne facevano la personalità più direttamente coinvolta nella vicenda. Questo evidente senso di responsabilità lo spinse a richiedere un consulto all'architetto Agostino Fantastici, che si dimostrò assolutamente contrario all'eventualità di introdurre la scultura se non per la porta d'ingresso della Libreria, poiché qualsiasi altro procedimento avrebbe compromesso la conservazione degli

[44] Le fasi di realizzazione della scultura, dalla creazione del bozzetto all'esecuzione nel marmo, sono state ricostruite da Ettore Spalletti grazie alle informazioni emerse dal carteggio fra Giovanni Duprè e Alessandro Saracini (SPALLETTI 2002, pp. 36-37, nota 135).

[45] La lettera inviata alla Deputazione è datata 31 gennaio 1845 e sottoscritta dai committenti (Augusto de' Gori, Scipione Borghesi, Alessandro Bichi Ruspoli) con l'esclusione di Alessandro Saracini, in ASSi, Governo di Siena, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 31, c.n.n.

[46] ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 89rv (seduta del 13 febbraio 1845).

affreschi.[47] Il netto rifiuto del Rettore è quindi da interpretarsi come un'opinione che si avvalorava anche grazie a un fondamento tecnico decisamente autorevole, e in quanto tale non poteva essere trascurato.

Nonostante Bambagini avesse tentato di far presa sul principio di conservazione e tutela su cui si doveva basare il lavoro della Deputazione, tutti gli altri membri si dichiararono favorevoli a tentare di trovare un'alternativa per il posizionamento del *Pio II* ma, non potendo ignorare la contrarietà manifestata dal Rettore, optarono per una soluzione di compromesso, deliberando che la *Commissione dei signori Promotori* – in questo modo vennero nominati i quattro cittadini fautori del progetto – si sarebbe dovuta impegnare a presentare un'ulteriore richiesta ufficiale, questa volta però corredata da una relazione tecnica, che sarebbe stata poi anch'essa oggetto di valutazione.[48] Come dichiarato dagli stessi conservatori, le competenze dell'istituzione si limitavano a «vigilare alla conservazione e al restauro dei monumenti d'arte», appellandosi a quanto si dichiarava nel documento fondativo ed evidenziando che – come del resto sarebbe accaduto dopo pochi anni per lo stacco a massello degli affreschi dei fratelli Lorenzetti a San Francesco – non rientrava nei loro compiti proporre una precisa metodologia d'intervento, ma semplicemente valutarne

[47] La perizia di Agostino Fantastici è datata 30 gennaio 1845 e fu redatta in seguito alla richiesta (23 gennaio 1845) del Rettore Pietro Bambagini (AOMS, 132(12), "Ordini e Rescritti", 1847-1852, fasc. 108, c.n.n.). Il documento è segnalato in SISI, SPALLETTI 1994, p. 278, nota 219.

[48] Lettera inviata dal presidente della Deputazione ai quattro promotori del progetto in data 13 febbraio 1845: «Ha dovuto la Deputazione dei conservatori convincersi che essa, venendo chiamata dalla Sovrana Istituzione del 18 settembre 1829 unicamente a vigilare alla conservazione e restauro dei monumenti d'arte, non può trovarsi in caso di dare replica alcuna al ricevuto quesito, spettando alle Signorie Loro Illustrissime indicare e tracciare il preciso e più opportuno metodo, col quale ravviserebbero pertanto introdurre nella Sala la Statua in discorso, in seguito delle più accurate ricerche, e quella non ultima della dimensione di spazio occorrente, dopo conosciuta la misura dell'opera da eseguirsi. In seguito della discussione, cui ha dato luogo il prelodato loro foglio, e dietro la determinazione della Deputazione dei Conservatori, mi affretto a invitare le Loro Signorie Illustrissime a voler presentare nuova domanda in cui dettagliatamente si espongono e colla maggiore precisione possibile il posto, i modi e i compensi con cui opinassero potersi la citata scultura più facilmente introdurre nella Libreria di questa Metropolitana, onde così porre in grado la Deputazione di prenderla in esame»: ACSi, *Archivio postunitario*, Comune di Siena, cat. XVII, *Onoreficenze, pubbliche offerte, conservazione di opere d'arte*, Tit. 1, n° 23, *Filza di lettere e documenti relativi alla Statua di Pio II scolpita in marmo dal Prof. Giovanni Duprè* (d'ora in avanti *Filza di lettere*), c.n.n.

l'opportunità nel caso in cui si fosse presentato il rischio di compromettere la conservazione delle pitture.

V.2.2 Due relazioni a confronto

Il 17 marzo 1845 i nobili promotori ripresentarono alla Deputazione la richiesta di introdurre il *Pio II* nella sala, e come concordato presentarono anche una dettagliata perizia, redatta dall'ingegnere Maurizio Zanetti, con cui si proponevano due soluzioni alternative per ovviare al problema connaturato alle dimensioni della scultura:

> «Sul fianco sinistro della rammentata Libreria, e con ingresso dall'andito, che comunica con il Palazzo Arcivescovile, con la chiesa e con le stanze dei Cappellani, esiste una stanza oggi destinata alla conservazione delle seggiole per comodo della chiesa […] è da questa divisa per mezzo di un muro grosso oltre a braccia due, tutto il solida costruzione laterizia, e nel quale vedesi praticato un vano […] il quale per quanto sembra, è stato una volta totalmente aperto, ed oggi soltanto vedesi per la parte della Libreria richiuso con parete di quarto. Questo vano, che con la di lui sommità rimane inferiore braccia 3 ½ dal principio dei quadri contenenti li affreschi superiormente discorsi, si appalesa opportunissimo, di lieve dispendio, e di esito felicissimo a renderlo servibile al passo della statua, poiché corrispondendo esso dietro il Pancone, e Leggio, in cui conservansi li antichi Libri Corali, e subito a sinistra del cenotafio del fu Governatore Bianchi, non richiede altro lavoro che il discostamento del Pancone, e Leggio dal muro cui appoggia, ed il disfacimento del citato muro».[49]

L'ingegnere Zanetti aveva quindi individuato nella parete sinistra della Libreria un'area corrispondente a quello che in origine era il passaggio che metteva in comunicazione l'ambiente con alcuni locali della canonica, successivamente richiuso con un muro abbastanza sottile da essere facilmente abbattuto. Si sarebbe quindi potuta riproporre quell'apertura che, trovandosi ben al di sotto del livello degli affreschi, non li avrebbe minimamente danneggiati. In alternativa, si proponeva di introdurre l'opera sfruttando una delle due alte finestre che illuminano la Libreria, facilmente apribili ma «con maggior difficoltà e più ingente spesa riguardo alla

[49] Relazione dell'ingegnere Massimo Zannetti, 17 marzo 1845: ACSi, *Filza di lettere*, c.n.n. (Trascritta qui per intero in Appendice, **41**).

preparazione meccanica, di quello richiedersi per salire la statua medesima al livello della finestra e fino ad essa condurla».[50]

L'architetto Agostino Fantastici, venuto a conoscenza delle proposte suggerite da Zannetti e considerandole entrambe molto rischiose, decise di redigere un'ulteriore relazione destinata ai conservatori, rendendo ancor più ufficiale quanto aveva già in precedenza comunicato al rettore della Metropolitana: ribadì che l'apertura del vano avrebbe potuto compromettere la stabilità di tutta la parete e che le sollecitazioni meccaniche connesse con l'abbattimento del muro avrebbero causato delle lesioni capillari sulle pitture; in aggiunta a questi rischi, si doveva inoltre considerare l'umidità che si sarebbe diffusa sull'intera parete in seguito alla ricostruzione del muro.[51]

I membri della Deputazione si trovarono quindi di fronte a una situazione di stallo che non si era mai presentata prima e, consapevoli della loro inadeguatezza a propendere per una parte o per l'altra, deliberarono ragionevolmente di affidarsi all'esperienza e alle competenze di cinque periti: l'ingegnere al servizio della Magistratura Civica Giuseppe Pianigiani, Corrado Puccioni ingegnere per il *Circondario di Acque e Strade*[52] di Siena di competenza granducale e i tre capomastri Luigi Cecchini, Vincenzo Gani e Vincenzo Cambi.[53] Ci si sarebbe probabilmente aspettato un approccio più cauto da parte dei tecnici, che al contrario approvarono all'unanimità la relazione di Zannetti, «senza tema di danno alcuno per parte di queste pitture possa trarsi profitto da quel vuoto», a condizione che il varco dell'originario passaggio non fosse in alcun modo alterato, né in verticale tantomeno nelle zone laterali, e ponendo «ogni possibile

---

[50] *Ibidem.*

[51] La seconda relazione di Agostino Fantastici è datata 14 marzo 1845: AOMS, 132(12), "Ordini e Rescritti", 1847-1852, fasc. 108, c.n.n.) e trascritta in stralcio nel verbale della seduta (5 aprile 1845) della Deputazione (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 94r).

[52] Allo scopo di riorganizzare il settore dei lavori pubblici, in particolare per quanto concernente acque e strade regie, il 1° novembre 1825 venne costituito, con sede a Firenze, un corpo di ingegneri ispettori che agivano con funzioni di controllo negli ambiti compartimentali di Firenze, Siena, Pisa, Arezzo e Grosseto (CATONI, MOSCADELLI 1998, p. 221).

[53] La decisione di incaricare questi periti di valutare le due relazioni di Maurizio Zannetti e Agostino Fantastici fu deliberata durante la seduta della Deputazione del 5 aprile 1845 (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 92-93-94).

riguardo senza rintronare le muraglie con i colpi e scalzare le fondamenta, ed un riguardo simile debba praticarsi nel richiudere con muramento uguale a quello che ora si trova il vuoto in questione, sia nell'accompagnatura del vecchio col nuovo muro, sia nella propagazione dell'umidità, del cemento, dello scialbo».[54]

Non essendo stato riscontrato alcun impedimento tecnico all'abbattimento di quella porzione di muro e con la garanzia che, se fossero state adottate le doverose precauzioni, le pitture non avrebbero subito alcun danno, la Deputazione si dichiarò questa volta favorevole alla richiesta inoltrata dal comitato dei promotori.[55] Di conseguenza, proseguì il lavoro per la realizzazione della scultura e Giovanni Duprè, rientrato da Roma nel marzo del 1845, per meglio studiare la fisionomia del pontefice chiese di poter far eseguire dei lucidi dei ritratti del papa presenti negli affreschi della Libreria Piccolomini.[56] La richiesta venne accolta, e a questo proposito vale la pena di riportare l'opinione di Francesco Nenci che, evidentemente poco pratico delle tecniche murarie, rappresentava però una voce autorevole per la conservazione delle superfici pittoriche:

> «Io penso, che quando sia fatta prima una diligente ispezione sullo stato della dipintura e dell'intonaco e che il resultato di quella faccia certi non aver sofferto alterazione la prima, ed essersi conservato bene aderente alla parete il secondo, fatto che sia il lucido richiesto da persona capace e colle necessarie diligenze, cioè col non attaccare sul dipinto il necessario foglio ove deve essere trasportato il disegno, né con cera, né con punte di sorta alcuna benché sottilissima, né in qualunque altra guisa, perché ciò porterebbe al dipinto una qualche indispensabile lesione, sono persuasissimo che non può soffrire danno di sorta alcuna».[57]

---

[54] Una copia della relazione dei cinque periti, datata 19 aprile 1845 e indirizzata all'Auditore del Governo di Siena Tommaso Bucci, è conservata nell'Archivio storico del Comune di Siena (ACSi, *Filza di lettere*, c.n.n.).

[55] «Si delibera non restare impedito alle Signorie Loro Illustrissime, per quanto dipendeva dalla Commissione dei Conservatori, di fare a suo tempo introdurre nella Libreria annessa alla Metropolitana la statua del Sommo Pontefice Pio II per la porta stata in parte chiusa e corrispondete alla parete sinistra di detta sala, al modo e alle regole tracciate e prescritte nella relazione dei detti signori periti»: ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 95v (seduta del 26 aprile 1845). La sola notizia dell'approvazione del progetto da parte della Deputazione era segnalata in LUSINI 1917, p. 85.

[56] La richiesta fu formalmente inoltrata dai nobili promotori ai membri della Deputazione il 25 giugno 1845 (ACSi, *Filza di lettere*, c.n.n.). Il documento è segnalato in SPALLETTI 2002, p. 37, nota 135.

[57] Lettera inviata da Francesco Nenci all'Auditore del Governo di Siena Tommaso Bucci in data 30 giugno 1845 (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 31, c.n.n.); trascritta per intero anche nel verbale della seduta della Deputazione (3 luglio 1845), in ASSi, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 98rv-99r.

Il direttore dell'Istituto d'Arte sottolineò quindi la necessità di procedere con estrema cautela in questo tipo di operazione, che prevedeva il contatto diretto con la superficie pittorica; inoltre, non trascurò di specificare che l'autorizzazione per quel singolo caso doveva essere interpretata come un fatto «straordinario», non come un precedente da prendere ad esempio, «perché quelli mali che adesso sono evitabili, potrebbe darsi la sventura che in altro tempo non lo fossero».[58]

Nel febbraio del 1846 Giovanni Duprè aveva concluso il modello in gesso, ma il blocco di marmo per l'esecuzione finale dell'opera arrivò nello studio dell'artista non prima del giugno del 1847, e la statua fu terminata soltanto nell'estate del 1849, quando lo scultore iniziò ad occuparsi dei rilievi che ne avrebbero decorato la base.[59] Quando tutto sembrava ormai pronto e predisposto per sostituire il gruppo delle *Tre Grazie* con l'imponente simulacro di Pio II, un avvenimento assolutamente non previsto portò all'immediata interruzione dei lavori e costrinse la Deputazione a riconsiderare ancora una volta la sua iniziale decisione. Il 26 luglio 1850 venne infatti convocata una seduta in cui il Gonfaloniere rese noto agli altri conservatori che era stata presentata alla Magistratura Civica una petizione, sottoscritta da 160 cittadini, volta a impedire il collocamento della nuova scultura e qualsiasi cambiamento all'interno della Libreria Piccolomini. Non potendo ignorare la volontà popolare, le istituzioni pubbliche decisero di riprendere in considerazione l'opportunità di trasferire in quel luogo il *Pio II* di Dupré e la Deputazione autorizzò il rettore del Duomo a «rifiutarsi in caso di richiesta, alla esecuzione di qualunque lavoro in qual si voglia senso e per qualunque effetto».[60] Lo stesso giorno, certamente con non poca soddisfazione, il rettore

[58] *Ibidem*. I lucidi furono dunque eseguiti, come testimonia un documento che ho potuto rintracciare: pur non datato, esso riporta un pagamento di venti lire effettuato da Alessandro Saracini a Francesco Brogi, proprio per la realizzazione dei lucidi (ACSi, *Filza di lettere*, Ricevute, c. 5).

[59] Le fasi dell'esecuzione della scultura sono state ricostruite da Ettore Spalletti (SPALLETTI 2002, pp. 36-37) grazie alla corrispondenza epistolare fra Giovanni Duprè e Alessandro Saracini pubblicata in DUPRÈ 1885, pp. 137-142.

[60] «Il signor Gonfaloniere depositò sul Banco della Presidenza varie istanze contenenti circa 160 firme presentate alla Magistratura Comunale, e dirette tutte allo scopo di ottenere che venga sospeso ogni lavoro relativa al collocamento di detta statua nella così detta Libreria del Duomo esprimendo il voto che la Libreria rimanga nello stato in cui attualmente si trova, e senza punto alterare il sito dei Monumenti che vi esistono procurando in cambio altro locale più adatto, e conveniente per la collocazione della statua dell'anzidetto Pontefice»: ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle*

Bambagini inviò una lettera ai membri del *Comitato dei promotori* per avvisarli della decisione presa dai deputati conservatori in accordo con la Magistratura Civica.[61]

La presa di posizione dei cittadini senesi è un bellissimo esempio di partecipazione attiva alla tutela del patrimonio artistico inteso come bene pubblico, e acquista un valore anche maggiore se si pensa che la petizione riuscì a ottenere il risultato sperato più di quanto poterono fare le autorevoli perizie degli addetti ai lavori.

Spinti probabilmente dall'efficacia dell'istanza popolare, Lorenzo Doveri – recentemente (1848) nominato architetto dell'Opera del Duomo – e l'intagliatore Antonio Manetti - già impegnato dal 1831 nel restauro del pavimento della cattedrale senese a fianco di Francesco Nenci e in seguito incaricato del rifacimento di alcuni ornati della facciata –[62] si unirono al malcontento generale sottolineando ulteriormente la pericolosità tecnica dell'intervento ed evidenziandone l'incongruenza espositiva; a tal proposito, assumono particolare significato le parole dell'architetto Doveri, che in modo piuttosto lapidario appoggiò l'opinione dei cittadini, «che io credo valutabilissima poiché difficilmente ingannasi il pubblico in giudicare del Bello».[63]

Le perizie dei due artisti furono accolte dai conservatori senesi che nell'estate del 1850, dovendo riunirsi ancora una volta per riesaminare tutti gli aspetti della questione, elaborarono un interessantissimo documento in cui vennero riassunte tutte le argomentazioni, sia favorevoli che contrarie, esposte dai vari soggetti coinvolti nella vicenda, a partire dalla commissione della scultura a Duprè nel 1843. Si tratta di una lunga relazione divisa in due parti, nella prima delle quali si ripropongono tutti i pareri tecnici su come introdurre il *Pio II* garantendo l'incolumità delle pitture, mentre nella seconda sezione sono esposte tutte le istanze 'teoriche' in merito all'opportunità di

Deliberazioni, c. 128rv (seduta del 26 luglio 1850). La notizia della petizione popolare era riportata già in LUSINI 1917, pp. 87-88.

[61] La lettera, datata 26 luglio 1850, fu inviata da Pietro Bambagini ai nobili promotori: «Io non posso, né debbo prestarmi a qualunque lavoro, nemmeno in linea di deposito, che si volesse fare nei locali dell'Opera Metropolitana, relativa alla introduzione, e collocazione della statua di Pio II» (ACSi, *Filza di lettere*, c.n.n.).

[62] Su Antonio Manetti si veda Ettore Romagnoli e SPALLETTI 1994, pp. 235, 237.

[63] La perizia di Lorenzo Doveri, datata 8 agosto 1850, è indirizzata al Rettore della Metropolitana di Siena (AOMS, 132(12), "Ordini e Rescritti", 1847-1852, fasc. 108, c.n.n.).

modificare l'allestimento della Libreria Piccolomini «indipendentemente dal mezzo meccanico».[64] Per quanto concerneva i danni che avrebbero potuto subire gli affreschi in seguito alla riapertura dell'accesso alla sala sul lato sinistro, ai pareri precedentemente espressi si aggiunse appunto il rapporto di Lorenzo Doveri che, allineandosi con quanto dichiarato dall'architetto Fantastici, esponeva il rischio di lesioni capillari su tutta la parete, di cui peraltro era stata già individuata una consistente traccia proprio nell'area dove si voleva demolire il muro, oltre a paventare che il cemento utilizzato per richiudere il vano avrebbe sicuramente creato dell'umidità in prossimità degli affreschi. La Deputazione ritenne le argomentazioni tecniche non sufficienti per interrompere il progetto, sostenendo che le problematicità segnalate potevano essere facilmente risolte: la crepa individuata da Doveri non rischiava di espandersi e la minaccia che l'umidità del cemento fresco potesse penetrare nello strato d'intonaco sottostante le pitture avrebbe potuto essere ovviata utilizzando pietre o marmo per richiudere l'apertura. Al contrario, le istanze volte a sottolineare le incongruenze espositive del nuovo allestimento della Libreria indussero i conservatori a una riflessione ben più articolata sulle implicazioni teoriche connesse alla modifica dell'assetto originario della sala. Lorenzo Doveri e Antonio Manetti concordavano nel segnalare che una scultura di così grandi dimensioni non solo creava difficoltà di natura pratica, ma avrebbe anche ostacolato la piena fruizione delle pitture, ponendosi come elemento di ingombro eccessivo in uno spazio limitato: «E chi potrebbe negare una statua di grandi dimensioni per quanto bellissima e di raro pregio non ingombrare d'assai quella quanto preziosa, altrettanto piccola Sala?».

Ancor più suggestiva l'opinione esposta dalla Magistratura Civica che, appellandosi a un coerente principio di storicità – tuttora valido e imprescindibile per una corretta interpretazione dei contesti artistici – riteneva assolutamente inopportuno rimuovere

[64] Il documento, datato agosto 1850, è conservato nel fondo della Deputazione Conservatrice (ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 31, c.n.n.) e si presenta diviso in due sezioni distinte, provviste di titolazione: *A riguardo della incolumità delle pitture celebri che si osservano nelle pareti della Sala o Libreria del Duomo qualora vi venga introdotta la Statua di Pio II scolpita da Giovanni Duprè* e di seguito *Sulla convenienza di collocare nella Libreria del Duomo la statua di Pio II scolpita da Giovanni Duprè indipendentemente dal mezzo meccanico per introdurvela* (la trascrizione integrale è riportata qui in Appendice, **42**).

l'antico gruppo scultoreo delle *Tre Grazie*, collocato nella Libreria per volontà dell'arcivescovo Francesco Piccolomini Todeschini (poi Pio III) contestualmente alla commissione del ciclo pittorico, e quindi da considerarsi come elemento rappresentativo dell'allestimento originario, ormai cristallizzatosi nell'immaginario cittadino.[65] Inoltre, la collocazione del *Pio II* avrebbe «moltiplicato l'Arte senza necessità», creando un'inutile ridondanza iconografica in un contesto in cui le gesta del pontefice erano già state ampiamente celebrate, sicché poteva «dirsi che quella Sala sia la sua biografia in pittura, poiché la di lui memoria è ampiamente e più efficacemente che con la Statua ricordata».[66] Di parere ovviamente contrario era lo stesso Duprè, che affermò di aver concepito l'opera proprio per essere ammirata da vicino e valorizzata dalla luce delle due grandi finestre, scevro dalla presunzione di voler anteporre «la scultura moderna all'antica».

La Deputazione, dopo aver esaminato tutte i pareri, si pronunciò su ogni singolo aspetto, giungendo alla saggia conclusione di «doversi dichiarare remissivamente per la non ammissione nella medesima [Libreria Piccolomini] della statua del Sommo Pontefice Pio Secondo, alla quale sembra non poter mancare in Siena altro collocamento che soddisfaceria i desideri del benemerito Autore, e alla dignità del soggetto».[67] Ciò che fece propendere per questa decisione fu sicuramente il rischio che la grande scultura avrebbe ostacolato la visibilità degli affreschi e che chiunque avrebbe trovato «sensibilissimo l'aumento di questo ingombro tanto reale che apparente, e ne sarebbe stato disgustato». In conclusione, vale la pena segnalare che la Deputazione non trascurò anche un piccolo ma significativo dettaglio espositivo, facendo presente che la statua sarebbe stata coerentemente collocata in posizione

[65] Il trasporto nella Libreria Piccolomini della scultura delle *Tre Grazie*, con relativo basamento marmoreo, avvenne nel 1502, perfettamente in linea con la tendenza rinascimentale di entusiasmo per il mondo antico e per i modelli di bellezza ideale da esso proposti. Per un approfondimento sulle vicende di questa scultura e sulla fortuna artistica del tema iconografico delle *Tre Grazie* si veda SETTIS, TORACCA 1998, pp. 396-402.

[66] Il parere della Magistratura Civica è del 9 agosto 1850 ed è sottoscritto dal Gonfaloniere Emilio Clementini e dal Cancelliere Antonio Brugi: AOMS, 132 (12), "Ordini e Rescritti", 1847-1852, fasc. 12, c.n.n.

[67] ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 148r (seduta del 24 luglio 1851).

frontale rispetto all'ingresso ma che la fonte luminosa alle sue spalle avrebbe creato un «riprovevole» effetto di controluce, e «tale inconveniente non sarebbe del tutto rimosso quantanche la statua si ponesse girevole sopra una piattaforma».

Esclusa quindi la possibilità di trasportare il *Pio II* all'interno della Libreria, spettava alla Deputazione Conservatrice – in accordo con il *Comitato dei Promotori*, il Consiglio Comunale e «per quanto convenga, coll'artefice Duprè» – suggerire una collocazione alternativa, che eventualmente sarebbe poi stata approvata dal Ministero dell'Interno del Granducato di Toscana.[68] Già nel 1850, infatti, l'opera ormai terminata era stata portata a Siena, ma a causa dell'interruzione dei lavori fu depositata in un magazzino di proprietà del Soprintendente Saracini, dove rimase fino all'agosto dell'anno seguente, quando venne trasferita all'Istituto d'Arte per essere presentata all'esposizione annuale.[69]

Si trattava però di una soluzione momentanea, in attesa che gli organi incaricati di individuare il luogo più adatto dove collocare il *Pio II* prendessero una decisione. Nel maggio del 1852 il *Comitato dei promotori*, deluso per il fallimento del progetto, suggerì che la Cappella del Sacramento nella chiesa di Sant'Agostino, essendo di competenza della consorteria Piccolomini per diritto di giuspatronato, avrebbe potuto ospitare la scultura, proprio per un principio di coerenza con le origini famigliari dell'effigiato.[70] Nel settembre dello stesso anno venne quindi trasportata all'interno di quel locale, ma l'infelice sorte che accompagnò la statua nelle sue vicende ottocentesche tuttora si manifesta nella sua collocazione attuale, un piccolo atrio seminascosto che funge da zona di passaggio tra la chiesa e la cappella Piccolomini (fig. 101).

[68] La comunicazione fu inviata il 19 agosto 1851 dal Ministero dell'Interno, la cui sede si trovava a Firenze, alla Prefettura di Siena (ACSi, *Filza di Lettere*, c.n.n.).

[69] Come indicato dalle ricevute di pagamento, fu il muratore Vincenzo Cambi a occuparsi dei vari spostamenti della scultura (ACSi, *Filza di lettere*, Ricevute, c.n.n.); cfr. anche SPALLETTI 2002, p. 37.

[70] Lettera inviata dal comitato promotore alla Prefettura per avvisare della proposta per la nuova collocazione di *Pio II* (17 maggio 1856): ACSi, *Filza di lettere*, c.n.n.

V.3 Gli affreschi dei fratelli Lorenzetti nella sala capitolare del convento di San Francesco

Il trasporto di alcuni frammenti dell'esteso ciclo pittorico attribuito ai fratelli Lorenzetti che un tempo decorava la sala capitolare del convento di San Francesco a Siena può essere forse considerato come il più emblematico caso di stacco di pitture murali eseguito a Siena a metà dell'Ottocento. La ricchezza della documentazione conservata in merito all'intervento ha permesso non solo di ricostruirne nei dettagli le varie fasi e le modalità d'esecuzione, ma ha anche fornito informazioni significative per tracciare le competenze della Deputazione Conservatrice quando essa si trovava ad interagire con gli enti ecclesiastici e con le altre istituzioni cittadine.

Le testimonianze più rilevanti del ciclo sono rappresentate dai tre grandi affreschi esulati dal loro contesto d'origine nel 1855 e che ora decorano due cappelle del transetto della chiesa di San Francesco: la *Crocifissione* di Pietro Lorenzetti (fig. 102), mutila nella parte inferiore a causa dell'apertura di una finestra quando ancora si trovava nel Capitolo, è ora collocata sulla parete sinistra della Cappella Piccolomini d'Aragona Todeschini, la prima a sinistra dell'abside, mentre il *Martirio di sei francescani* (fig. 103) e la *Professione pubblica di San Ludovico di Tolosa* (fig. 104) di Ambrogio si trovano entrambi, uno di fronte all'altro, nella terza cappella, già di patronato della famiglia Bandini Piccolomini.[71] A questo ciclo apparteneva anche il *Cristo Risorto* eseguito da Pietro (fig. 105), frammento di una più estesa rappresentazione della *Resurrezione*, che a differenza degli altri tre affreschi non fu trasportato in chiesa, ma si trova ora nel Museo Diocesano di Siena, e di cui si ripercorreranno le vicende conservative più avanti, contestualmente a quelle degli altri frammenti del ciclo che subirono una sorte diversa rispetto alle tre grandi figurazioni ora presenti in chiesa.

[71] Spetta a Cavalcaselle e Crowe l'aver individuato la presenza di entrambi i fratelli Lorenzetti nel ciclo pittorico della sala capitolare, suggerendo le attribuzioni delle singole scene, poi accettate dalla critica successiva (CAVALCASELLE, CROWE 1893-1908, vol. III, pp. 171-173, 202-204). Per il riconoscimento iconografico delle scene rappresentate si veda SIENA 2017, pp. 138-142 (con bibliografia di riferimento).

Ignorati dalle fonti storiche – non esiste infatti alcuna descrizione di queste pitture prima della loro scoperta nei primi anni Cinquanta del XIX secolo –, gli affreschi dei fratelli Lorenzetti nel capitolo di San Francesco sono comunque da considerare il massimo esempio della capacità, soprattutto di Ambrogio, di cimentarsi in questa tecnica pittorica. Il motivo della loro totale assenza nella letteratura artistica è presumibilmente da imputare, in epoche antiche, all'impossibilità di accedere alle sale capitolari per coloro che non appartenevano alla comunità dei religiosi, e in tempi più recenti al fatto che, probabilmente già a partire dalla seconda metà del Seicento, essi fossero stati ricoperti da un intonaco che ne impediva la visione. Fino a tempi piuttosto recenti, inoltre, il *Martirio di frati francescani* dell'aula capitolare è stato confuso con quello che Lorenzo Ghiberti descrisse nei *Commentari*, in realtà corrispondente alla narrazione pittorica del martirio di Pietro da Siena e di altri francescani in India, il più celebrato fra i cicli dipinti da Ambrogio, che correva su tutto il lato orientale del primo chiostro e di cui non è rimasto che qualche frammento.[72] Entrambi accomunati dalla presenza di un martirio di alcuni missionari, i due cicli sono stati correttamente messi in relazione da Max Seidel, che ha interpretato gli affreschi del chiostro come un prolungamento e un ampliamento delle idee sviluppate nella sala capitolare, così da accompagnare la processione dei frati durante il loro percorso verso la chiesa.[73] Questa concezione unitaria, valida da un punto di vista iconografico generale, aveva portato lo studioso a ricondurre la realizzazione dei due cicli di affreschi al medesimo momento, mentre gli studi recenti hanno sì accettato la datazione della decorazione del chiostro tra il 1336 e il 1340, avvicinandola però al 1336, ma hanno confermato la

[72] GHIBERTI 1447-1455, ed. 1998, pp. 87-88. In merito alla confusione fra i due cicli si segnala che Gaetano Milanesi nel 1855 scrisse che nell'antico capitolo «si scopersero alcune pitture che con ragione si congetturò essere avanzi di quelle fatte in quel luogo da Ambrogio e già descritte dal Ghiberti. E questa congettura divenne ben presto certezza; perché esse rappresentavano parte dei soggetti descritti dal Ghiberti» (MILANESI 1855, ed. 1873, p. 360). La più recente descrizione del ciclo del chiostro è di Roberto Bartalini, in SIENA 2017, pp. 268-277

[73] SEIDEL 1979, p. 19.

proposta di collocare gli affreschi del capitolo nella fase giovanile di Ambrogio Lorenzetti, fissandola fra il 1320 e il 1325.[74]

V.3.1 Scoperta e vicende conservative ottocentesche

Nel 1852 la caduta accidentale di una porzione d'intonaco dalle pareti, in occasione di alcuni lavori di ripulitura, rivelò la presenza di pitture all'interno dell'ex aula capitolare del convento, in quegli anni allogata a un fabbro e adibita a officina. La Deputazione Conservatrice fu messa immediatamente al corrente della situazione e si mobilitò in tempi brevi per appurare l'effettivo valore di quanto era stato fortuitamente scoperto e per eventualmente occuparsi della sua conservazione. Durante una seduta dei conservatori senesi Luigi Mussini, il nuovo direttore dell'Istituto d'Arte subentrato a Francesco Nenci nel 1850, riferì che erano stati scoperti degli affreschi «in stato di bel colorito e di buona conservazione» e che sembravano di «Buona Scuola».[75] Venne quindi incaricato, previa autorizzazione dell'amministrazione del convento che avrebbe dovuto sostenerne le spese, di fare dei saggi sulle pitture per poterne giudicare l'effettivo valore artistico. Mussini le ritenne di «moltissimo pregio», probabili opere dei Lorenzetti, e per tale motivo manifestò l'urgenza di liberarle interamente dall'intonaco che le ricopriva.[76] Il direttore aveva inoltre fatto «gustare la necessità» ai religiosi di annullare il contratto di locazione della sala al fabbro che la occupava, in modo che non si perpetrassero ulteriori danni alle

[74] La datazione fra il 1336 e il 1340 è stata proposta da Max Seidel in base all'iscrizione (SEPULCRUM NICCHOLACCII DE PETRONIBUS ET HEREDEM ANNO DOMINI MCCCXXXVI) esistente nell'intradosso del timpano del portale che si inserisce fra le scene del ciclo del chiostro come elemento di separazione fra gli episodi avvenuti in Italia e quelli successivamente in India (SEIDEL 1979, pp. 13-14). Sono stati avvicinati al 1336 da Roberto Bartalini in SIENA 2017, pp. 273-274. Le proposte cronologiche per gli affreschi del capitolo sono state ripercorse da Francesca Interguglielmi in SIENA 2017, pp. 144-145.

[75] La relazione di Mussini è conservata in ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 178r (seduta del 5 aprile 1852) e trascritta qui in Appendice, **43**.

[76] Luigi Mussini suggerì di riconoscere negli affreschi appena scoperti quelli descritti da Lorenzo Ghiberti, a ulteriore conferma che a quella data era ancora accettata la scorretta interpretazione della fonte quattrocentesca: ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 181-182r (seduta del 15 maggio 1852).

pareti affrescate: l'utilizzo di quella espressione esclude che si fosse trattato di un'imposizione diretta, presupponendo che il potere dei conservatori sulle decisioni relative ai beni di proprietà della Chiesa si limitasse a consigliare le più opportune modalità di intervento. Emerse evidentemente la premura di conservare nel miglior modo possibile gli affreschi riscoperti, anche se l'aver specificato l'alto valore artistico delle pitture suggerisce l'idea di quanto il gusto dell'epoca potesse in un certo modo condizionare le scelte conservative della stessa Deputazione e la selettività degli interventi. Si insinua infatti il dubbio che se non fossero state immediatamente riconosciute di «Buona Scuola», probabilmente i conservatori sarebbero giunti alla conclusione che non sarebbe valsa la pena investire nel loro totale scoprimento; al contrario, l'aver ritrovato un notevole esempio di pittura senese del Trecento incrementava notevolmente la loro attenzione, considerato il primario interesse per la riscoperta dei primitivi, ormai divenuto una sorta di principio guida, che si aggiungeva al desiderio di celebrare l'arte cittadina.

I lavori nell'aula capitolare rimasero in sospeso per quasi due anni, molto probabilmente a causa dell'impossibilità di trovare un modo per finanziarli, supponendo che né l'istituzione conventuale, tantomeno la Deputazione, fossero in grado di elargire la somma necessaria. Solamente nel 1854 il rinvenimento degli affreschi ritornò a essere oggetto di attenzione, quando durante una seduta della Deputazione si accolse la proposta che la spesa di quaranta francesconi, preventivata per l'intervento di descialbo, sarebbe stata sostenuta dalle «volontarie oblazioni dei amatori interessati alla conservazione dei monumenti meritevoli».[77] Una sorta di sottoscrizione volontaria da parte di venti membri di abbienti famiglie senesi, dal chiaro intento filantropico e che mai prima d'ora era stata adottata dalle istituzioni cittadine come soluzione per ovviare alle difficoltà economiche connesse ai restauri.

[77] La Deputazione accettò di finanziare il descialbo con sottoscrizioni di singoli cittadini durante la seduta del 4 febbraio 1854: ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 201v-202r (qui trascritto in Appendice, **44**). La raccolta della somma necessaria venne ufficializzata nell'adunanza del 18 marzo 1854: ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 206r.

L'incarico di liberare gli affreschi dall'intonaco fu affidato a Francesco Brogi, la cui abilità in tale tipo di intervento – come ho già avuto modo di rilevare nel medaglione biografico a lui dedicato – era piuttosto nota, e già a quelle date egli godeva della fiducia del nuovo direttore dell'Istituto d'Arte Mussini, che insieme al soprintendente Alessandro Saracini avrebbe dovuto supervisionare i lavori e fare da intermediario tra la Deputazione e i membri del convento.[78] L'operazione meccanica di descialbo, eseguita con spatole metalliche di cui sono ancora visibili alcune lievi tracce sulla superficie pittorica, venne portata a termine in pochi mesi, ma causò la perdita delle numerose e delicate finiture cromatiche dipinte a secco, lasciando a vista in alcune zone lo strato preparatorio sottostante.

È esattamente in questo momento che si inserisce l'unica descrizione, come tale di cruciale importanza, di ciò che si era conservato del ciclo pittorico ancora *in situ*, e di cui è ora possibile comprendere la composizione grazie all'erudito senese Gaetano Milanesi che, nel gennaio 1855, pubblicò su «Monitore Toscano» un articolo intitolato *Gli avanzi delle pitture di Ambrogio Lorenzetti nel Capitolo di S. Francesco di Siena*:[79]

> «In due pareti adunque della detta stanza, le sole che ancora conservino di quelle pitture, sono state scoperte quattro storie. Le due che sono nella parete di fondo rappresentano la Crocifissione e la Resurrezione, tagliate in basso da due finestre apertevi posteriormente: e nelle altre, della parete a destra di chi entra, è figurato, secondo la leggenda che correva a quei tempi, quando S. Lodovico, che poi fu vescovo di Tolosa, andato a Roma in compagnia del padre suo, Carlo lo Zoppo re di Napoli, riceve da Bonifacio VIII i primi ordini del chiericato. Dove si vede il Santo inginocchiato dinanzi al Pontefice seduto in trono, ai lati del quale, oltre lo stesso Re, seggono su certe cassapanche alcuni cardinali, e stanno molte persone spettatrici del fatto
> E nell'altra che segue, è il Soldano parimente in trono, in mezzo ai suoi ministri, e molta gente tratta colà a vedere il supplizio di certi poveri fraticelli; de' quali alcuni giacciono in terra, col capo già spiccato dal busto, e altri inginocchiati con le mani legate alle reni, aspettando il colpo del carnefice».[80]

Le figurazioni superstiti erano quindi distribuite su due pareti: la *Crocifissione* e la *Resurrezione* su quella di fronte all'ingresso dell'aula capitolare, mentre il *Martirio di*

[78] L'attività di Francesco Brogi come restauratore è qui trattata in *supra* pp. 81-88. Brogi viene indicato come esecutore del descialbo da Gaetano Milanesi in MILANESI 1855, ed. 1873, p. 360.
[79] Su Gaetano Milanesi cfr. PETRIOLI 2004, pp. 75-157.
[80] MILANESI 1855, ed. 1873, p. 357.

francescani e la *Professione pubblica di San Ludovico da Tolosa* si trovavano uno accanto all'altro su quella immediatamente a destra.

La scoperta di queste importanti pitture creò grosse difficoltà alla comunità dei religiosi, che in quegli anni avevano iniziato le pratiche per trasformare l'istituzione conventuale in Seminario arcivescovile, con la conseguente necessità di sviluppare un progetto di ristrutturazione architettonica che avrebbe previsto la ridefinizione d'uso di alcuni locali dell'antico cenobio, compresa la sala capitolare. Al 1852 risalgono tre diversi progetti, tuttora conservati nell'Archivio del Seminario Arcivescovile di Siena, volti a proporre le più svariate soluzioni per assecondare le esigenze dei monaci, e fra di essi venne approvato quello dell'ingegnere Giuseppe Cantucci. Per l'ex capitolo era prevista la costruzione di un soffitto con volte a vela sorrette da quattro colonne che avrebbe diviso il locale su due livelli: il piano inferiore sarebbe diventato il nuovo refettorio, mentre quello superiore avrebbe ospitato un dormitorio per i futuri seminaristi. Inoltre, sempre secondo il progetto di riadattamento approvato, era prevista l'apertura di un vano porta nella parete con il *Martirio* e la *Professione Pubblica* e la costruzione di tre finestre sul lato in cui furono rinvenuti la *Crocifissione* e la *Resurrezione*.[81] Come è facile immaginare, e come chiaramente scrisse l'ingegnere Cantucci al rettore del seminario arcivescovile Carlo Porri, «i lavori occorrenti per la costruzione del refettorio, cucina e cameroni soprastanti dipendono dal traslocamento delle pitture».[82] Si deve quindi immaginare l'aula capitolare, nella sua conformazione originaria, come un ampio unico vano che si sviluppava in altezza, con gli affreschi del ciclo pittorico che correvano sulle pareti a una quota considerevole, o comunque

[81] I tre progetti di ristrutturazione sono conservati nella filza dal titolo *Adattamento dell'ex convento di San Francesco a sede del Seminario arcivescovile di* Siena, in Archivio del Seminario Arcivescovile di Siena (d'ora in poi ASAS), Seminario Arcivescovile di San Giorgio (poi San Francesco), 1.9 Sede del Seminario, filza 2) e sono divisi per fascicoli: *Progetto di riduzione di una parte del già Convento di San Francesco a Seminario Arcivescovile di Siena* dell'ingegnere Angiolo Falorni (fasc. 1), *Ragguaglio sommariamente estimativo dei lavori necessari per la riduzione di una porzione del Convento di San Francesco di Siena a uso del Seminario Arcivescovile* dell'architetto Lorenzo Doveri (fasc. 2) e infine quello che risultò vincitore, *Progetto di riduzione di una parte del già Convento di San Francesco a Seminario Arcivescovile di Siena* dell'ingegnere Giuseppe Cantucci (fasc. 3).

[82] La lettera fu inviata il 20 aprile 1855 dall'ingegnere Giuseppe Cantucci a Carlo Porri, confermando il suo ruolo come responsabile del progetto architettonico: ASAS, Seminario Arcivescovile di San Giorgio (poi San Francesco), 1.9 Sede del Seminario, filza 2, fasc. 3, c.n.n.

abbastanza in alto da rischiare di essere tagliati dall'eventuale costruzione di un controsoffitto.[83] L'unica possibilità per conservare le pitture e allo stesso tempo proseguire i lavori di ristrutturazione del locale era quindi quella di spostare gli affreschi in un altro luogo, in quanto la comunità religiosa non si era dimostrata in alcun modo disponibile ad accettare la proposta della Deputazione di lasciare gli affreschi nel loro contesto originario, rinunciando al progetto di smantellamento della sala.

Appare quindi evidente che, nonostante fosse compito dei conservatori evitare che si perdessero o danneggiassero quelle importanti testimonianze dell'arte senese, ai membri del seminario spettava la decisione su come procedere, confermando dunque che le competenze dell'istituzione senese erano di fatto fortemente vincolate dal proprietario del bene artistico interessato.

Che la discussione si alimentasse all'interno del consiglio dei religiosi, e che quindi la Deputazione fosse relegata a un ruolo consultivo, è testimoniato da un rapido ma emblematico scambio epistolare che coinvolse le più alte cariche dei francescani. Nel luglio del 1855 il Gonfaloniere, in quanto presidente onorario della Deputazione, ricevette una lettera dal Rettore del seminario Carlo Porri che, oltre a rappresentare una voce anomala all'interno dell'ente religioso, dimostrò una sensibilità rara, perfettamente allineata con quanto avevano sostenuto i conservatori sino a quel momento:

> «Il trasporto degli affreschi a me sembra estremamente pericoloso, tanto per la loro conservazione, quanto pel guasto di diverse muraglie, che sarebbe necessario a condurli in Chiesa. La spessezza delle pareti dipinte, l'altezza degli affreschi, le grandi dimensioni di essi, e principalmente la condizione non sana di quei muri, attestata dai cretti, che vi si scorgono, sono i motivi, che mi fanno riputare il trasporto estremamente pericoloso alla conservazione delle pitture. E poiché sì fatta conservazione è lo scopo di tutto questo progetto, l'esporla a qualunque pericolo non sarebbe prudente.
> Ora tutti i rischi accennati si eviterebbero, se si lasciassero gli affreschi al loro posto, destinando la sala, che li contiene, nella sua ampiezza attuale, ad uso di refettorio. Che se le luci, che ora illuminano quella sala, non paressero sufficienti a mettere gli affreschi sotto il loro più opportuno punto di vista, si potrebbe in mezzo al soffitto aprire una lanterna che provvedesse al bisogno. In questa ipotesi per altro sarebbe indispensabile costruire

[83] Nel contesto senese un esempio simile a quello di San Francesco lo si ritrova nel convento agostiniano di Montalcino, nella cui sala capitolare una grande *Crocifissione* di età tardogotica occupa la zona superiore, a contatto con la copertura del locale. Anche in questo ambiente lo spazio venne in seguito diviso, con la costruzione di un piano che oscurò l'affresco (BAGNOLI 1997, pp. 44-45).

> altrove quel camerone, che era stato ideato nella parte superiore della sala degli affreschi. E ciò non sarebbe difficile a eseguirsi, quando l'Illustrissima Deputazione del Monte tenesse fermo il sussidio già stanziato, permettendo che non fosse altrimenti destinato a sopperire alla spesa del trasporto, ma bensì a quello della restaurazione della sala, in cui sono gli affreschi, e della Costruzione del Camerone in un altro punto dell'edifizio, per lasciare intatta la sala.
> Avendo la Deputazione del Monte concesso il detto sussidio per la conservazione degli affreschi, stimerei che non dovesse incontrare alcuna difficoltà nel consumarlo secondo il disegno che io propongo, il quale assicurerebbe tanto meglio quella conservazione».[84]

Con questa lucida riflessione, il rettore non solo espose correttamente tutti i rischi impliciti in un'operazione di estrazione delle pitture murali, che tra l'altro si era già trovato il modo di finanziare tramite una sovvenzione del Monte dei Paschi, ma si fece anche portavoce di una soluzione alternativa arricchita da una proposta – che si sarebbe tentati di definire quasi espositiva – che avrebbe favorito la fruizione e il godimento di quelle opere d'arte. L'idea propugnata da Carlo Porri dovette però sottostare alle gerarchie ecclesiastiche: pochi giorni dopo la lettera del rettore, infatti, la Deputazione riferì di aver ricevuto dal Vicario Generale del seminario di San Francesco una comunicazione in cui dichiarava di «non aver dato ad alcuna commissione di adoperarsi presso la Deputazione nel senso che gli affreschi medesimi non vengano remossi» e che per i lavori da intraprendere per il nuovo seminario era indispensabile «trasportarli altrove».[85]

Un grande fermento si creò attorno al dibattito su come proteggere quelle importanti pitture, coinvolgendo non solo i conservatori e i membri del convento, ma anche parte della società civile, dimostratasi particolarmente interessata alla tutela del patrimonio artistico cittadino, come aveva già palesato finanziando l'intervento di descialbo.

Fra le carte manoscritte di Gaetano Milanesi conservate nella Biblioteca Comunale di Siena ho rintracciato la bozza dell'articolo citato in precedenza, pubblicato nel gennaio del 1855 sul «Monitore Toscano» e dedicato agli affreschi dei fratelli Lorenzetti.[86] Il confronto fra la prima stesura e la versione finale ha rivelato delle incongruenze –

[84] Minuta di una lettera inviata il 2 luglio 1855 da Carlo Porri al Gonfaloniere di Siena, in ASAS, Seminario Arcivescovile di San Giorgio, poi San Francesco, 1.9 Sede del Seminario, fasc. 4, c.n.n.
[85] La Deputazione si riunì per discutere sulla protesta del Vicario Generale il 12 luglio 1855: ASSi, Archivio del Governo di Siena, *Libro delle Deliberazioni*, c. 218r.
[86] BCS, *Affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel chiostro di San Francesco*, ms. P.III.45.

forse, per meglio dire, delle omissioni – sugli aspetti connessi con il personale giudizio che l'erudito aveva sviluppato in merito alla questione. L'attacco è dei più critici verso una cultura che nei due secoli precedenti aveva scelto di nascondere i migliori esempi dell'arte del XIV e del XV secolo:

> «Le opere de' vecchi maestri delle arti risorte non ebbero più inesorabili nemici dei due secoli trascorsi: alle pure e devote creazioni de' nostri pittori del Trecento e del Quattrocento, il pennello dell'imbianchino o il martello del muratore portarono maggiore offesa che non i guasti lenti del tempo. […] Un furore cieco invase le menti, alle quali pareva lurido e sconveniente l'aspetto di quelle pareti ove il lungo andar dei secoli aveva deturpato le poetiche e devote creazioni dell'arte. Parve che più belle apparissero le nostre chiese perché più candide e pulite il bianco di calce le ricoprisse».[87]

Trasferendo poi questo pensiero al più circoscritto caso del capitolo francescano senese, Milanesi sottolineava l'urgenza di spostare le pitture a causa del nuovo uso previsto per quel locale, «che se avesse effetto, sarebbe stata dunque invano le spesa per scoprire quelle pitture se appena ritornate alla luce il martello del muratore, e il pennello dell'imbiancatore guastassele o cancellassele per sempre».[88] Queste parole non lasciano adito a dubbi su quale sarebbe stata la migliore soluzione da adottare, ma ciò che più vale la pena riportare è la chiosa di questo testo, da interpretare come una testimonianza di insoddisfazione nei confronti dell'operato di un organo pubblico quale era la Deputazione, e forse proprio per questo motivo mai pubblicato: «È in Siena una Deputazione per la conservazione delle cose di Belle Arti: perché non leva la voce contro questi tentativi vandalici: perché come è suo ufficio non provvede efficacemente per salvare così preziosa opera?».[89]

V.3.2 L'intervento di stacco: alcune precisazioni metodologiche

Di fronte all'intransigenza manifestata dalla più alta carica conventuale sull'ipotesi di interrompere i lavori di ristrutturazione previsti per l'aula capitolare, l'unica

[87] *Ibidem*.
[88] *Ibidem*.
[89] *Ibidem*.

possibilità per conservare le importanti pitture risultò quindi quella di trasportarle all'interno della chiesa nel modo più sicuro – e sicuramente più economico – possibile. Se il cauto atteggiamento dell'ex direttore Nenci nei confronti dell'estrazione degli affreschi determinò l'assenza di interventi di strappo durante tutto il periodo del suo mandato, al contrario Luigi Mussini non escludeva la possibilità di utilizzare quella pratica per ottenere soddisfacenti risultati. Narciso Mengozzi, segretario generale del Monte dei Paschi a partire dal 1871 e appassionato cultore di storia locale, si occupò di raccogliere in un volume tutti i restauri finanziati dall'istituto bancario nel corso dell'Ottocento, e a proposito dei frammenti del ciclo lorenzettiano in San Francesco fornì una significativa indicazione per meglio indagare l'approccio conservativo del nuovo direttore dell'Istituto d'Arte, riportando la notizia che Mussini aveva «gentilmente» indicato che «per mezzo dei Signori Rizzoli e Succi, romani, poteva ottenersi il distaccamento del muro e trasporto sulla tela degli affreschi».[90] La poca familiarità dell'ambiente artistico senese con questa tecnica indusse lo stesso direttore a chiedere l'opinione di Ulisse Forni, restauratore delle Regie Gallerie fiorentine dal 1845, comunque sempre legato alla sua città natale, e più che autorevole voce in materia.[91] Risale al 21 ottobre 1854 la lucida e determinata relazione di Forni in cui, dopo aver esaminato *in loco* le pitture si dichiarò favorevole al loro trasporto in chiesa, escludendo però la possibilità di un intervento di strappo, a favore di un più ragionevole stacco a massello:

> «L'operazione di trasportare questi affreschi sulla tela non sembrerebbe al sottoscritto praticabile, poiché pitture così grandi male si sosterrebbero su vaste tele, oltre di che essendovi molte parti dipinte a secco, queste nell'operazione del trasporto si verrebbero a perdere totalmente. Infine, se il sottoscritto dovesse dare anche su questo il suo parere, direbbe essere meglio rimuovere gli affreschi ed insieme le pareti da quel sito poco luminoso e murargli altrove, per esempio nelle pareti della prossima Chiesa di San

[90] Narciso Mengozzi riporta fra virgolette questa dichiarazione di Luigi Mussini, senza alcuna indicazione della fonte da cui l'aveva tratta (MENGOZZI 1905, p. 116).
[91] Per le competenze di Ulisse Forni in materia di restauro delle pitture murali si veda la riedizione del *Manuale del pittore restauratore* a cura di Giorgio Bonsanti e Marco Ciatti (FORNI 1866, ed. 2004, pp. 15-17).

Francesco; con ciò si otterrebbe il doppio vantaggio, e di meglio goderli e di meglio restaurargli».[92]

Il trasferimento in altro luogo era dunque anche funzionale al favorirne la visibilità, rivelando in tal modo un approccio disposto a sacrificare il principio di storicità implicito nel contesto originario in funzione di una collocazione considerata più adeguata da un punto di vista espositivo. Sempre per raggiungere il migliore risultato possibile, il restauratore fiorentino suggeriva di rifare interamente le fasce decorative che incorniciavano le scene, lasciando quelle originali sulle pareti dell'ex capitolo, in modo da ridurre la superficie interessata dallo stacco e quindi non compromettere la buona riuscita del trasporto, già di per sé molto complicato. La decisione di sacrificare le cornici si fondava evidentemente su presupposti tecnici, ma non può sfuggire come essi poterono affermarsi anche grazie all'opinione che gli ornati di una figurazione potessero essere facilmente imitati e riprodotti da un abile ornatista.

Sconsigliata quindi la procedura dello strappo, spettava ai membri del seminario scegliere il muratore a cui commissionare l'intervento di stacco a massello, che essi ritennero opportuno affidare al capomastro Vincenzo Cambi, senza la necessità di una previa consultazione con i membri della Deputazione.[93] Non rientrava infatti fra le competenze dei conservatori l'occuparsi delle fasi organizzative del restauro, tanto meno della scelta di chi l'avrebbe eseguito, questione questa che si premurarono di sottolineare, dichiarando che:

«l'oggetto del proprio istituto si limitava alla Conservazione dei Monumenti d'Arte, e che perciò l'unica attribuzione che le spettasse intorno al progettato distacco dei surriferiti affreschi si residuava ad emettere il proprio voto nel pericolo che potesse o no esservi di guastarli nel porre ad esecuzione tale progetto».[94]

---

[92] AABAFI (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze), F. 44a, 1855, *Pitture antiche di Siena nel soppresso convento di San Francesco da staccarsi dalla muraglia e trasportarsi altrove*, n° 58, 21 ottobre 1854. Il documento è segnalato anche in FORNI 1866, ed. 2004, p. 241, in cui però si fa confusione fra la relazione di Forni e l'articolo di Gaetano Milanesi. La relazione è qui trascritta in Appendice, **45**.

[93] Il 27 marzo 1855 i rappresentanti del seminario Arcivescovile inviarono alla Deputazione una lettera con la quale comunicavano di aver commissionato il lavoro a Vincenzo Cambi (ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta n°34, c.59).

[94] ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 214r (seduta del 3 aprile 1855).

Per attendere nel migliore dei modi al compito di vigilare sull'intervento, la Deputazione incaricò il direttore Luigi Mussini e l'ingegnere Baldassarre Marchi – nominato conservatore nel 1851, probabilmente proprio per ovviare alla lacunosità di competenze tecniche che caratterizzava l'organico – di soprintendere ai lavori, ponendosi come intermediari tra i membri del seminario e le istituzioni civiche.[95]

I problemi non tardarono a presentarsi, e al momento di cominciare i lavori il capomastro Cambi manifestò delle perplessità in merito allo stacco dell'affresco con il *Martirio*: non sarebbe stato possibile estrarlo nella sua interezza, e nel caso in cui il mantenimento dell'integrità del dipinto fosse considerata imprescindibile, la spesa per l'intervento sarebbe aumenta.[96] Non è dato sapere perché questa scena, più delle altre, creò delle difficoltà, ma opporsi a tale mutilazione rientrava a pieno titolo fra le competenze dei conservatori, che imposero l'interruzione dei lavori, creando non poco risentimento all'interno della comunità di religiosi. L'insofferenza nei confronti di un'istituzione percepita come eccessivamente scrupolosa nella conservazione delle opere d'arte, a discapito delle impellenti necessità del seminario, portò Monsignore Manichetti a scrivere al Prefetto di Siena una lettera dai toni decisamente accesi:

> «Tutto era pronto e l'accollatario che ne assumeva l'impresa e la invocata assistenza per parte della Deputazione Conservatrice di Belle Arti […] quando poi per nuove difficoltà, a quanto mi si dice, insorte specialmente per parte del Direttore Mussini, che reclamava il trasporto di uno dei detti quadri in dimensioni più alte, l'accollatario era obbligato a ritirarsi. Così l'operazione che ormai doveva essere condotta al suo termine, ed è tuttora paralizzata, ed intanto, come sopra le accennavo, siamo quasi al punto di veder cessare i lavori. […] Avverta, signor Prefetto, che persone intendenti, e di buon senso che per parte dei semplici accessori che potrebbero venire a mancare da uno solo dei detti quadri, non vi è il merito dei sacrifici sopra accennati, ed io nel mio particolare sono di parere che neppure si possano pretendere, trattandosi d'oggetti di proprietà privata».[97]

---

[95] *Ibidem*. Lo stesso giorno, 3 aprile 1855, la Deputazione inviò una lettera a Monsignore Manichetti per avvisarlo di aver incaricato Mussini e Marchi di «praticare le opportune indagini per assicurarsi se possa o no senza pericolo di guastarli eseguirne l'asportazione»: ASAS, Seminario Arcivescovile di San Giorgio, poi San Francesco, 1.9 Sede del Seminario, filza 4, c.n.n (qui trascritta in Appendice, **46**).

[96] La questione fu oggetto di discussione durante la seduta della Deputazione del 5 maggio 1855: ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 215v.

[97] Lettera scritta da Monsignor Machetti e inviata al Prefetto di Siena in data 31 maggio 1855 (ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 6, c. 59)

Appare emblematico il tentativo di Manichetti di appellarsi a una questione di diritto per cui, in quanto proprietario degli affreschi, il seminario non avrebbe dovuto sottostare al parere e alle condizioni dei conservatori, senza considerare che – nonostante la Deputazione non avesse, sia in contesto privato, che in quello ecclesiastico, un ruolo attivo nella pianificazione di un restauro – essa era stata comunque istituita per garantire la tutela del patrimonio artistico cittadino, impedendo che ne fosse messa a rischio la conservazione. In risposta alle lamentele del seminario, infatti, i conservatori dichiararono di non aver ignorato la condizione di «proprietà privata» degli affreschi, e che anzi per questa ragione avevano acconsentito al trasporto, nonostante ritenessero che la migliore soluzione sarebbe stata quella di mantenerli *in situ*, ma nello stesso tempo non avrebbero potuto autorizzare un intervento che ne avrebbe compromesso l'integrità.[98]

La vicenda si risolse definitivamente nell'agosto del 1855, quando Monsignor Manichetti, insieme ai deputati del Governo economico del Seminario, stipulò un contratto con i muratori Giovanni Vestri e Alessandro Parri, che si impegnarono a estrarre dall'ex capitolo i tre affreschi, per poi trasportarli all'interno della chiesa di San Francesco, rispettando le condizioni concordate tramite scrittura privata:

> «1. I detti Signori Vestri, e Parri insieme, si promettono, e si obbligano di eseguire ogni lavoro necessario a tutte loro spese, e di qualunque genere possa essere, e che riguardi la professione di muratore, fabbro, legnaiolo, e scalpellino per segare, e tagliare dal muro i detti tre affreschi, che esistono in una Sala a pianterreno nell'ex-convento di S. Francesco, a trasportarli e collocarli nelle pareti delle due Cappelle a destra dell'altare maggiore del Tempio di S. Francesco di Siena, per il prezzo di Lire quattromilacinquecento fiorentine da pagarglisi subito quando i detti affreschi saranno stati collocati al posto, e previo il certificato da rilasciarsi dalla deputazione per la Conservazione degli oggetti di Belle Arti, che tutto è stato effettuato con regolarità, e sia di piena soddisfazione.
> 2. I cottimanti saranno tenuti lasciare ai suddetti affreschi, quanto ai primi due, che esistono nella parete destra, una uguale altezza, e larghezza di braccia sette, e tre soldi, e quanto al terzo è nell'altra parete braccia cinque, e mezzo in altezza, e braccia sette e soldi tre in larghezza, ed inoltre si obbligano rimettere a tutte loro spese nel primiero stato i nuovi, dai quali saranno stati tolti i detti affreschi, e la volta che occorresse tagliare.
> 3. Che in riguardo a tutto quanto il lavoro, e per l'esecuzione del medesimo debbano gl'Impresari Vestri, e Parri andare di concerto con la Deputazione per la conservazione degli oggetti d'arte, e suoi delegati, e con essi combinare i modi, e gli arnesi necessari per

[98] ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 217r (seduta del 5 giugno 1855). Qui trascritto in Appendice, **47**.

il trasporto degli affreschi, ed in generale per l'esecuzione del lavoro, onde l'effetto sia che vengano preservati da ogni danno, e deteriorazione.
4. Che ogni lavoro necessario per il trasporto dei rammentatati affreschi, come pure se si rendesse indispensabile la demolizione di qualche muro, e volta, e l'abbassamento del pavimento per passarli, e collocarli al posto, tutto sarà a carico dei cottimanti, i quali dovranno a proprie spese riedificare senza alcun rimborso, e rimettere nel primiero stato.
5. Qualora l'operazione non riuscisse per qualunque siasi causa anche indipendente dal fatto degli Impresari, quali hanno dichiarato di aver presa esatta cognizione dello Stato degli affreschi, e muri ove si trovano, questi non avranno diritto ad ottenere alcuna somma anche a titolo di rifusione di spese commesse, e se riuscisse in parte, in questo caso si farà luogo ad una adeguata proporzione in rapporto per altro a quella parte, che è stata portata ad effetto, e ciò a patto appresso».[99]

La Deputazione non compariva tra le parti coinvolte nella sottoscrizione del contratto, a ulteriore conferma del fatto che essa non aveva alcuna responsabilità nella scelta di chi sarebbe stato incaricato dell'intervento, se non forse con un marginale ruolo consultivo. Il lavoro venne interamente finanziato dal Monte dei Paschi, secondo gli accordi che erano stati sin dall'inizio presi fra la dirigenza dell'istituto bancario e il seminario.[100]

Già nel novembre dello stesso anno Luigi Mussini e Baldassarre Marchi, incaricati dalla Deputazione di sorvegliare l'intervento, riferirono in sede di adunanza che gli affreschi non avevano «minimamente sofferto» nello stacco, dichiarando la loro «piena soddisfazione per essere stato effettuato tale trasporto in modo da non aver prodotto alcun detrimento alle pitture».[101] Nonostante questo intervento sia da considerare come una scelta di compromesso funzionale ai lavori di ristrutturazione architettonica

[99] Stralcio del contratto stipulato il 3 agosto 1855 tra i muratori Vestri e Parri da una parte, e Monsignor Domenico Manichetti, Francesco Bindi Sergardi, Federigo Bonelli dall'altra (ASAS, Seminario Arcivescovile di San Giorgio, poi San Francesco, 1.9 Sede del Seminario, fasc. 4, c.n.n.). I nomi dei due muratori che eseguirono il trasporto degli affreschi di San Francesco sono indicati da Ulisse Forni nel suo *Manuale del Pittore Restauratore* (FORNI 1866, p. 45).

[100] «Il Seminario Arcivescovile di San Giorgio, e per medesimo il signor Giacomo Merli, cassiere del Seminario medesimo, ha ritirato le lire quattromilacinquecento stanziate sopra gli avanzi di questo Monte per l'oggetto di eseguire, conforme e ora avvenuto, il trasporto degli affreschi della Fabbrica dell'ex convento di San Francesco»: Archivio del Monte dei Paschi di Siena (d'ora in poi AMPS), Documenti Amministrativi, *Deliberazioni del Magistrato e Deputazione*, 553, 6 dicembre 1855, cc. 414v-415r.

[101] I conservatori riferirono sulla buona riuscita dell'intervento durante la seduta del 24 novembre 1855 (ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 218v) e quello stesso giorno il Governatore Compagni inviò una lettera a Monsignor Manichetti per renderlo partecipe della notizia (AMPS, Documenti Ufficiali, *Ordini e Rescritti*, 17, 24 novembre 1855, c. 434, qui trascritta in Appendice, **48**).

predisposti dal Seminario, non si può non rilevare che i conservatori non si appellarono mai, neppure in linea esclusivamente teorica, al principio per cui un'opera d'arte, oltre tutto immobile per destinazione e conformazione fisica, una volta spostata dal luogo per il quale era stata creata, perde quei caratteri fondamentali che permettono di comprenderne il significato iconografico e la specifica funzione di sacra rappresentazione.

In seguito al trasferimento in chiesa i tre affreschi non subirono ulteriori restauri pittorici, ma per rendere il più mimetico possibile l'intervento di ricontestualizzazione furono tutti provvisti di una nuova cornice dipinta in stile, in quanto quelle originali rimasero sulle pareti del capitolo, come del resto aveva suggerito Ulisse Forni. Non esiste documentazione su quest'ultima operazione, ma è plausibile supporre che questa aggiunta sia stata eseguita da Giorgio Bandini, docente dell'Istituto d'Arte e uno dei più stimati ornatisti senesi, la cui presenza a San Francesco è attestata nella seconda metà dell'Ottocento, impegnato nel restauro di ripristino della chiesa.[102]

V.3.3 I frammenti superstiti per una ricostruzione del ciclo

All'interno del ciclo d'affreschi trasferiti nella sala capitolare di San Francesco, il frammento con il *Cristo risorto* di Pietro Lorenzetti subì un percorso conservativo completamente diverso rispetto alle altre tre scene superstiti: non fu trasportato in chiesa, ma rimase visibile all'interno del locale fino al momento della sua musealizzazione, avvenuta in occasione di un restauro eseguito nel 1970.

Lo confermano le parole di Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe, che nel loro fondamentale lavoro per ricostruire la storia della pittura italiana descrissero il convento senese puntualizzando che, dell'importante ciclo pittorico realizzato dai fratelli Lorenzetti per l'aula capitolare, in quello che era l'attuale Refettorio era rimasto «l'affresco del Salvatore rappresentato dritto in piedi, che con la sinistra raccoglie sul

[102] Sull'attività come ornatista di Giorgio Bandini si veda COMANDUCCI 1962, p. 106. La notizia relativa alla sua presenza in San Francesco è segnalata in LUSINI 1894, pp. 283, 286.

fianco il largo mantello, mentre colla destra abbassata tiene l'asta della bandiera».[103] Ciò che i due studiosi videro corrispondeva quindi all'immagine del *Cristo risorto* come si conserva tuttora, e che al momento della rimozione dell'intonaco si presentava probabilmente come l'unico frammento leggibile dell'intera *Resurrezione*. Da un punto di vista strettamente iconografico, la rappresentazione di un Cristo stante già fuori dal sarcofago e sulla soglia del sepolcro costituisce un inedito schema compositivo, e fu sicuramente percepita come una suggestiva novità.[104] Per tentare di ricostruire come Pietro Lorenzetti avesse concepito l'intera scena è necessario quindi fare riferimento alle attestazioni di ambito senese in cui venne preso a modello lo stesso tipo iconografico, dove l'immagine del Cristo risorto è completata dalla presenza delle guardie addormentate.[105]

La campagna fotografica realizzata in occasione dell'intervento che interessò questa pittura negli anni Settanta del Novecento riproduce nei dettagli la singola immagine, senza però documentare il contesto in cui era inserita, impedendo quindi di sollevare alcun dubbio sul fatto che la collocazione corrispondesse a quella indicata da Gaetano Milanesi, che nel 1855 vide la maestosa figura del *Cristo Risorto* sulla parete frontale rispetto all'ingresso del capitolo, accanto alla *Crocifissione*.[106]

Il ritrovamento di una foto storica dell'interno del locale già adibito a refettorio, databile tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, ha rivelato in maniera inequivoca che l'immagine stante del Cristo era invece posizionata, contrariamente a quanto ci si sarebbe aspettato, sul lato destro dell'aula capitolare (fig. 106).[107] L'unica interpretazione possibile è quindi che il frammento fosse rimasto nel suo contesto d'origine, e che contemporaneamente al trasporto in chiesa degli altri tre dipinti fu

[103] CAVALCASELLE, CROWE 1893-1908, vol. III, p. 175.
[104] Sui modelli iconografici della *Risurrezione* diffusi a Siena nel XIV e XV secolo si veda CORSI 2009, pp. 218-229.
[105] Fu Enzo Carli a proporre la presenza dei tre soldati fuori dal sepolcro a completamento del frammento con il *Cristo Risorto* (CARLI 1990, pp. 5-17); cfr. anche SIENA 2017, p. 138.
[106] MILANESI 1855, ed. 1873, p. 361.
[107] La foto che documenta la nuova collocazione del *Cristo Risorto* è conservata nell'archivio del Seminario: ASAS, Seminario Arcivescovile di San Giorgio, poi San Francesco, 1.9 Sede del Seminario, filza 6 (*Conservazione, restauri del seminario e della chiesa di S. Francesco*).

anch'esso staccato a massello e, in seguito alla realizzazione del nuovo soffitto e dell'apertura di una nuova porta sul lato meridionale, fu spostato proprio sulla parete che in precedenza ospitava la scena del *Martirio* e la *Professione pubblica di San Ludovico*. Questa scoperta ha indotto a guardare le riproduzioni fotografiche novecentesche con un occhio diverso, consentendo di notare che i margini della figurazione presentavano effettivamente un profondo solco, riconoscibile come traccia del taglio del muro funzionale al trasporto (fig. 107).

L'affresco, così collocato sopra la porta d'ingresso e dotato di una leggera incorniciatura a stucco, ebbe indubbiamente lo scopo di conferire alla maestosa e luminosa figura del Cristo il ruolo di un'immagine sacra autonoma. Nel 1970 si rese necessario un intervento di consolidamento e pulitura della superficie pittorica, a causa della «grave fatiscenza dell'intonaco», e in quell'occasione venne restaurato anche un altro piccolo frammento, raffigurante una figura maschile, emerso grazie al descialbo eseguito da Francesco Brogi e anch'esso risparmiato dal trasporto ottocentesco.[108] L'iconografia di tale soggetto, rappresentato con la barba e i capelli lunghi, in atto di reggere nella mano destra uno scettro e nella sinistra un libro, è sempre stata indentificata come l'immagine generica di un santo, ma studi recenti ne hanno ricondotto gli attributi alla rappresentazione di *Re Salomone* (fig. 108).[109] Cavalcaselle e Crowe lo descrissero come «una formella con la mezza figura d'un profeta»:[110] non si presentava infatti con i margini irregolari, propri di una figurazione frammentaria, ma tramite l'apposizione di ulteriore intonaco gli era stata fatta assumere una netta forma esagonale. Attribuito ad Ambrogio Lorenzetti, è stato possibile conoscerne l'esatta collocazione all'interno dell'aula capitolare grazie alla relazione di restauro degli anni Settanta del Novecento, che lo descriveva «di fronte al *Cristo Risorto*», posizionando quindi il frammento con il *Re Salomone* sulla parete

[108] Sulle modalità dell'intervento del 1970 si vedano le schede di Max Seidel, accompagnate dalla relazione tecniche del restauratore Giuseppe Rosi (SIENA 1979, pp. 55-57, 66-67).
[109] Genericamente indicato come un *Santo con libro e scettro* (ivi, p. 66), è indicato correttamente come *Re Salomone* in SIENA 2017, p. 132.
[110] CAVALCASELLE, CROWE 1893-1908, vol. III, p. 175.

opposta, corrispondente al lato sinistro del locale rispetto all'ingresso.[111] La rimozione dello scialbo ai margini della formella esagonale rivelò ulteriori brani della decorazione originale, che permisero di riconoscerla come porzione della cornice dipinta, popolata di polilobi figurati, che l'abile pittore aveva concepito per racchiudere le scene, completamente perdute, di quella parete.

Nel 1970 i frammenti con il *Cristo Risorto* e il *Re Salomone* furono entrambi strappati sotto la direzione del restauratore Giuseppe Rosi e ricoverati nel Museo Diocesano di Siena, proprio accanto all'ex convento di San Francesco, dove sono tuttora conservati.

Nell'articolo del 1855 Gaetano Milanesi, oltre a specificare come erano distribuiti gli affreschi superstiti nell'aula capitolare, segnalò la presenza, sulla «parete di sinistra di una seconda stanza, che in antico era parte dello stesso Capitolo», di «qualche altro avanzo di pittura», a questo punto identificabile con il *Re Salomone*, in maniera congruente con la ricostruzione proposta in precedenza, e con il *Gruppo delle Clarisse* attribuito ad Ambrogio e attualmente conservato alla National Gallery di Londra (fig. 111).[112] Per meglio comprendere a cosa si riferisse Milanesi con l'espressione «una stanza attigua al capitolo» è stato necessario il confronto fra la pianta attuale del convento (fig. 110), dove la planimetria dell'ex aula capitolare corrisponde a quella che aveva in origine quel locale, con una pianta seicentesca, resa nota da Max Seidel, che mostra come la costruzione di un tramezzo, probabilmente nella seconda metà del XVI secolo, avesse creato all'interno del capitolo due ambienti separati, il più ampio dei quali aveva assunto la nuova funzione di cappella privata (fig. 109).[113]

Al momento del restauro ottocentesco, il bellissimo frammento con le teste di quattro clarisse si trovava quindi isolato, insieme al *Re Salomone*, rispetto alle tre grandi scene,

---

[111] SIENA 1979, p. 66

[112] La segnalazione di ulteriori frammenti in un locale attiguo al capitolo si trova in MILANESI 1855, ed. 1873, p. 361. Fu Martin Davies, nel catalogo della National Gallery, che propose correttamente di identificare il *Gruppo delle Clarisse* con i brani pittorici accennati da Milanesi (DAVIES 1961, p. 299; si veda anche GORDON 2011, p. 284)

[113] Il confronto fra le due piante, che Seidel utilizza per dimostrare la continuità iconografica tra i due cicli pittorici del convento (SEIDEL 1979, p. 16), è qui funzionale all'individuazione del locale indicato da Milanesi; si noti inoltre come nella planimetria seicentesca lo spazio un tempo occupato dall'aula capitolare è indicato come "Cappella Piccolomini" (SIENA 2017, p. 132).

e forse proprio per questa posizione defilata, a cui si aggiungeva un cattivo stato di conservazione, sfuggì alle attenzioni della Deputazione Conservatrice e fu presto sottratto da Giacomo Merli, "maestro di casa" del convento francescano, che lo destinò alla sua camera privata.[114] La National Gallery di Londra acquistò il frammento nel 1878 grazie all'intermediazione di Charles Fairfax Murray, per conto del museo inglese, e del «Cav. P. Lombardi», identificabile con il noto fotografo senese Paolo Lombardi, attivo in città fin dal 1849, che si inserì nella trattativa di compravendita facendo probabilmente le veci del meno esperto frate.[115] In una una foto storica (*ante* 1878), probabilmente scattata dallo stesso Lombardi, si nota che il *Gruppo delle Clarisse*, dopo essere stato estratto dalla parete, subì un intervento di copertura dei margini con dell'intonaco che circoscriveva le teste in un tondo, trasformando il frammento in un più 'presentabile' quadretto da esposizione museale (fig. 112). Tale amatoriale sistemazione è stata smantellata e la rimozione dell'intonaco ne ha reso immediatamente riconoscibile lo stato frammentario, nonché l'originaria appartenenza a una scena più ampia, che è stata riconosciuta come *San Francesco in atto di consegnare la regola agli ordini maschili e femminili.* Inizialmente identificata da Martin Davies come una rappresentazione del compianto sul corpo di San Francesco, si deve a Dieter Blume l'aver suggerito una più convincente proposta iconografica, che trova felice riscontro nel confronto con un affresco nella sala capitolare del convento francescano di San Lorenzo a Napoli, dove si può appunto osservare il santo assisiate stante, con alla sua destra un gruppo di frati e alla sua sinistra alcune clarisse.[116] Studi recenti hanno tentato di ricostruire come si sviluppava la decorazione all'interno del

[114] Per la notizia del trasferimento del frammento d'affresco si veda SINIBALDI 1933, p. 197.
[115] Il pittore inglese Charles Fairfax Murray fu incoraggiato da Ruskin a recarsi in Italia per copiare le opere degli 'antichi maestri'. Sposò un'italiana e acquistò casa a Firenze, continuando mantenere i rapporti con gli amici inglesi e diventando un prezioso contatto in Italia per artisti e collezionisti inglesi (ROBINSON 1975, pp. 348-351). Il coinvolgimento di Murray e del «Cav. P. Lombardi» nella compravendita del *Gruppo delle Clarisse* è segnalato da Martin Davies (DAVIES 1961, p. 299).
[116] Per la proposta iconografica di Martin Davies si veda DAVIES 1961, p. 299. L'ipotesi suggerita da Blume e il confronto con il capitolo francescano di Napoli (BLUME 1989, p. 170, nota 66) è stata poi ripresa nella più recente edizione del catalogo della National Gallery (GORDON 2011, p. 286). Recenti studi ne hanno confermato la validità anche sulla base di confronti con iconografie simili presenti nel contesto senese (SIENA 2017, pp. 140-142).

locale, ipotizzando che l'episodio in cui il santo titolare distribuisce la regola dell'Ordine si trovasse esattamente di fronte alla *Professione pubblica di San Ludovico,* secondo un principio di concordanza iconografica che mette in evidenza le tangenze fra gli episodi biografici di San Ludovico e gli aspetti cardine del francescanesimo.[117]

Al ciclo pittorico dell'ex sala capitolare appartenevano altri due piccoli frammenti attribuiti a Pietro Lorenzetti, anch'essi attualmente conservati alla National Gallery di Londra, ma che, diversamente dal *Gruppo delle Clarisse,* vennero acquistati da Austen Henry Layard «from a man who had cut them out the wall» e rimasero nella collezione dell'archeologo fino al 1896, per poi giungere al museo inglese nel 1916.[118] Il primo rappresenta una figura femminile coronata con un abito bruno e l'attributo della macina, che ha permesso di identificarla con *Santa Elisabetta d'Ungheria* (fig. 113), mentre l'altro è stato interpretato come la rappresentazione della *Vergine dolente* (fig. 115).[119] Come era avvenuto per il brano pittorico con le clarisse, anche queste due piccole figurazioni furono incorniciate entro un bordo fittizio che adattò lo stato frammentario dei margini in funzione di un contesto espositivo museale.[120] Entrambe erano in origine racchiuse entro un'appena percettibile cornice, di forma esagonale per la *Santa Elisabetta* (fig. 114) e mistilinea per la *Vergine dolente* (fig. 116), permettendo di riconoscerne la comune appartenenza al bordo decorativo delle scene attribuite a Pietro Lorenzetti e quindi collocabili, all'interno dell'aula capitolare, sulla parete che ospitava la *Crocifissione* e la *Resurrezione.*

Per concludere la rassegna di tutti i frammenti finora noti, un tempo esistenti nell'ex capitolo di San Francesco, va segnalata la presenza nel Museum and Art Gallery di Birmingham di un lacerto d'affresco raffigurante una testa di francescano: individuato

---

[117] Per la ricostruzione dell'intero ciclo è stato anche ipotizzato che di fronte all'episodio con il *Martirio di sei francescani* fossero rappresentate le *Stimmate di San Francesco,* di cui però non è rimasta alcuna traccia (SIENA 2017, pp. 138-148)

[118] DAVIES 1961, p. 302.

[119] Tale proposta è formulata nell'ultima edizione del catalogo dei primitivi della National Gallery, anche se il frammento è ancora indicato come «A crowned female figure» (GORDON 2011, p. 299). Cfr. anche SIENA 2017, p. 135.

[120] Nelle fotografie di questi due frammenti pubblicate nel catalogo della National Gallery di Londra del 1933 è ancora visibile la presenza di un netto bordo ottagonale (*Illustrations* 1933, p. 127)

da Max Seidel, che lo collegava al ciclo del chiostro con l'attribuzione ad Ambrogio Lorenzetti, di recente è stato riconosciuto come opera del fratello Pietro, forse proveniente proprio dall'aula capitolare.[121] Non sono però note le vicende relative all'alienazione di questo pezzo, che risultava di proprietà del famoso archeologo Sir Leonard Wooley fino al 1960, quando passò alla collezione permanente del museo inglese.[122]

È ormai evidente che nella seconda metà dell'Ottocento il convento di San Francesco intraprese un fervido e illecito commercio di frammenti d'affresco, soprattutto con l'Inghilterra, e la speranza di rintracciare altri brani di figurazione che possano ricomporre l'importante ciclo pittorico meravigliosamente composto dai fratelli Lorenzetti per il capitolo francescano è tenuta in vita da un'annotazione di Cavalcaselle e Crowe, che segnalavano di aver visto a Roma, nella casa del signor Corvisieri, un «pezzo d'affresco con una mezza figura allegorica, ed un Santo Vescovo col pastorale nella sinistra e in atto di benedire colla destra. Proviene il dipinto da Siena ed ha tutti i caratteri d'una pittura dei Lorenzetti, come infatti affermavasi che avesse fatto parte dei dipinti da essi eseguiti nel Capitolo di San Francesco, ora refettorio del seminario».[123]

V.4 L'Oratorio della Contrada dell'Oca

La chiesa di Santa Caterina in Fontebranda, officiata come oratorio dalla Contrada dell'Oca a partire dal 1475, è l'unico caso fra tutti gli edifici di culto amministrati dalle contrade in cui, verso la fine degli anni Trenta dell'Ottocento, è documentato l'intervento della Deputazione Conservatrice; proprio per questo motivo merita di

[121] Spetta a Max Seidel l'aver individuato questo frammento d'affresco (SEIDEL 1979, p. 19). Per la nuova proposta attributiva a Pietro Lorenzetti e la probabile provenienza dal ciclo pittorico dell'ex capitolo si veda SIENA 2017, p. 135.

[122] Esposta in occasione della mostra *Exhibition of Italian Art from the 13th century to the 17th century*, organizzata dal museo nel 1955, a quella data l'opera risultava ancora di proprietà del collezionista inglese (BIRMINGHAM 1955, p. 29, nr. 67).

[123] CAVALCASELLE, CROWE 1893-1908, vol. III, p. 173, nota 2.

essere segnalato come ulteriore variabile nel ventaglio di competenze che caratterizzavano l'attività dei conservatori. A Siena le contrade hanno sempre svolto un ruolo importante all'interno dell'amministrazione territoriale, e in questo preciso contesto è necessario tentare di inquadrare questi enti da un punto di vista giuridico, per tracciarne il ruolo nella gestione dei beni artistici di loro competenza.

Dopo la metà del Cinquecento, in seguito al fervore spirituale rinvigorito dalla Controriforma, le contrade cominciarono a impegnarsi più attivamente nella celebrazione delle ricorrenze religiose, facendo emergere la necessità, almeno periodicamente, di un luogo di culto da officiare, che molto spesso corrispondeva alla sede occupata in antico da una compagnia laicale. Tutte le contrade possiedono – o hanno in uso – una chiesa da considerarsi come un 'oratorio pubblico' perché, nonostante corrisponda propriamente all'edificio religioso di competenza dei contradaioli, rimane comunque nel diritto di tutti i fedeli accedervi durante le sacre funzioni.[124]

Nel contesto senese, quindi, oltre alla tradizionale dicotomia tra pubblico e privato nella tutela del patrimonio artistico, dove la gestione delle proprietà ecclesiastiche, almeno per quanto riguardava le competenze della Deputazione, rientrava nello *status* di privato, gli oratori sono da considerare come beni la cui amministrazione spettava alle contrade, ma sui quali i conservatori avevano un ben più ampio potere decisionale. A questo proposito, l'unico caso da portare a esempio per tentare di comprendere questa particolare condizione giuridica è rappresentato proprio dalla chiesa di Santa Caterina.

L'Oca fu la prima contrada a disporre di un proprio oratorio, e la chiesa intitolata alla santa patrona della città è la più antica fra le diciassette chiese delle contrade di Siena. Nota anche con il nome di *Oratorio della tintoria*, sorse in seguito alla richiesta degli abitanti del quartiere di Fontebranda, inoltrata nel 1464, di poter trasformare la casa natale della santa in oratorio, per celebrarne la canonizzazione portata a termine da Papa Pio II nel 1461. I lavori di trasformazione dell'ex tintoria dei Benincasa, la famiglia

[124] Sui caratteri propri degli oratori di contrada si veda CECCHERINI 2015, pp. 7-11.

di provenienza di Caterina, iniziarono nel 1465 e si protrassero fino al 1474, e già a partire dall'anno successivo divenne il luogo di culto della contrada.

L'oratorio è costituito da un locale a navata unica diviso in due campate coperte da volte a costoloni, e gli studi hanno rilevato che la scelta di una forma semplice, che rinunciava all'aggiunta del coro, era funzionale a evocare l'aspetto di un edificio profano: da un lato, per ricordare la casa natale della Santa, dall'altro per cogliere al meglio la doppia componente laico-religiosa che caratterizzava le funzioni celebrate dalla contrada, soprattutto durante il periodo paliesco.[125] Le pareti sono decorate con affreschi di artisti senesi del Cinque e Seicento: il ciclo pittorico venne ideato dal Sodoma, che però vi dipinse solo un gruppo di cinque angeli che distendono un drappeggio rosso al di sopra dell'altare maggiore, mentre gli episodi della vita di Santa Caterina sulle pareti laterali furono realizzati da Girolamo del Pacchia, Vincenzo Tamagni e Ventura Salimbeni (fig. 117).[126]

Nel 1601, a ottant'anni dalla stesura dei primi affreschi, i membri della contrada decisero di portare a termine il programma decorativo, che evidentemente si presentava ancora privo di alcune scene, e di intervenire su alcune delle pitture esistenti, deteriorate a causa dell'umidità, affidandone il restauro al pittore senese Sebastiano Folli.[127] Pochi anni dopo, nel 1607, allo stesso artista furono commissionati i tre affreschi sulla parete d'ingresso: nella zona inferiore a sinistra dipinse *Santa Caterina torna a Firenze da Avignone*, a destra l'episodio con *Santa Caterina porta ai fiorentini il messaggio di riconciliazione,* e nella grande lunetta superiore *Santa Caterina chiede a Gregorio XI in Avignone di revocare l'interdetto contro i fiorentini.*[128] L'indicazione puntuale dei dipinti che decorano la controfacciata è funzionale al fatto che proprio questa zona dell'oratorio fu oggetto di un intervento dei conservatori senesi, quando

[125] STEIZ-KECKS 1990, p. 9

[126] Per una completa e dettagliata descrizione delle singole scene del ciclo si rimanda a RIEDL 1990, pp. 45-88.

[127] Le notizie relative a questo restauro, corredate dei riferimenti archivistici per i documenti storici, sono riportate in CECCHERINI 2015, p. 161.

[128] Per l'attività di Sebastiano Folli nell'Oratorio di Santa Caterina si veda la scheda biografica dedicata all'artista, con bibliografia di riferimento, in CIAMPOLINI 2010, vol. I, pp. 157-177, in particolare pp. 168-169.

nel 1837 i deputati della contrada dell'Oca inviarono al Gonfaloniere, presidente della Deputazione, una lettera con cui richiedevano l'autorizzazione a costruire sulla parete di controfacciata una cantoria che avrebbe dovuto alloggiare un organo recentemente acquistato, poiché «le chiese di quasi tutte le contrade di questa città sono corredate d'Orchestra e d'Organo».[129] Per facilitare e accelerare la realizzazione del progetto, nella comunicazione ai conservatori i contradaioli specificarono di aver già consultato il direttore Francesco Nenci che, dopo aver osservato il disegno del nuovo elemento architettonico e aver compiuto un sopralluogo nel locale, si era dichiarato favorevole alla costruzione della cantoria, a patto che si rispettassero alcune precise indicazioni: l'orchestra avrebbe dovuto essere costruita a livello dell'architrave della porta d'ingresso, individuata come zona libera da pitture, specificando che non si sarebbero dovuti minimamente danneggiare gli affreschi laterali e che «il quadro superiore alla porta verrebbe in piccola parte ingombrato»; era inoltre indispensabile che l'organo fosse amovibile, mai accostato alle pareti e che lo si collocasse sulla cantoria solo in occasione delle celebrazioni.

Inoltre i membri della contrada, riprendendo quando affermato da Nenci durante il suo sopralluogo, e forse anche per giustificare il fatto che in futuro non sarebbero più state agevolmente visibili, riferirono che le pitture «nell'opuscolo di recente pubblicato dal Sig. Ettore Romagnoli intitolato *Notizie Istoriche e Artistiche della città di Siena*, sono considerate di terza classe».[130] Il volume di Romagnoli a cui essi si riferivano è quello pubblicato nel 1836 con il titolo *Cenni storico artistici di Siena e de' suoi suburbi*, in cui accanto a ogni opera d'arte menzionata l'autore indicava il valore, rappresentato da un numero, da 1 a 3, a seconda che la ritenesse di prima, seconda o terza classe.[131] Per quanto riguarda le pitture conservate all'interno dell'oratorio, Romagnoli riteneva di ottima qualità le scene dipinte da Girolamo del Pacchia e da Ventura Salimbeni, mentre non valutò il *Gruppo di Putti* del Sodoma posto sopra l'altare maggiore come

[129] La lettera, datata 19 gennaio 1837, è indirizzata al Gonfaloniere di Siena «dalle stanze della Contrada dell'Oca»: ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta n° 9, c. 43. (Qui trascritta in Appendice, **49**).
[130] *Ibidem*.
[131] ROMAGNOLI 1836, p. 52.

una delle migliori opera dell'artista, probabilmente anche a causa del cattivo stato di conservazione; i dipinti di Sebastiano Folli, poi, venivano appunto definiti di «terza classe», e quindi l'eventualità che potessero essere in parte coperti dalla costruzione della cantoria – come effettivamente avvenne per quasi un quarto della loro superficie pittorica – poteva non essere considerato un ostacolo alla fruizione delle migliori opere d'arte cittadine. I conservatori si adunarono di lì a poco e – dopo aver rilevato l'opportunità della richiesta inviata dalla contrada, poiché proprio alla Deputazione «spettava la conservazione delle pitture esistenti in detta Chiesa» – ne approvarono l'istanza, ribadendo che si sarebbero dovute comunque rispettare le condizioni dettate dal direttore dell'Istituto d'Arte, alle quali aggiunsero la necessità di predisporre una balaustra, tuttora esistente, che avrebbe impedito il passaggio nello spazio vuoto fra l'organo e le pareti dipinte (fig. 118).[132]

Nonostante non sia possibile ignorare che le condizioni poste da Francesco Nenci dimostrano un'attenzione particolare alla conservazione delle opere d'arte, è però importante riflettere su quanto le decisioni della Deputazione fossero condizionate da un giudizio di natura estetica. Garantire la migliore fruizione possibile delle opere d'arte cittadine diventava una questione prioritaria solo nel caso in cui si trattava di pitture dall'alto valore artistico – basti pensare al progetto per il nuovo allestimento della Libreria Piccolomini, che come si è visto venne rifiutato, non soltanto per le evidenti difficoltà tecniche, ma soprattutto perché avrebbe ostacolato la piena visibilità degli affreschi di Pinturicchio. Nel caso dei dipinti di Sebastiano Folli nell'*Oratorio della tintoria*, al contrario, il giudicarli di minore importanza giustificava che essi potessero essere in parte coperti alla vista. Il concetto di gerarchizzazione delle opere d'arte non si esplicitava quindi solo nel considerarle più o meno meritevoli di essere restaurate e quindi conservate, ma anche nel garantirne un'adeguata fruizione.

[132] La Deputazione si riunì per prendere una decisione sulla cantoria per la chiesa di Santa Caterina il 21 gennaio 1837 (ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 31). Nell'archivio della Deputazione è conservata anche la minuta, con la stessa data, della lettera inviata dalla alla contrada dell'Oca, con cui si autorizzava l'intervento: ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta n° 9, c. 43 (2).

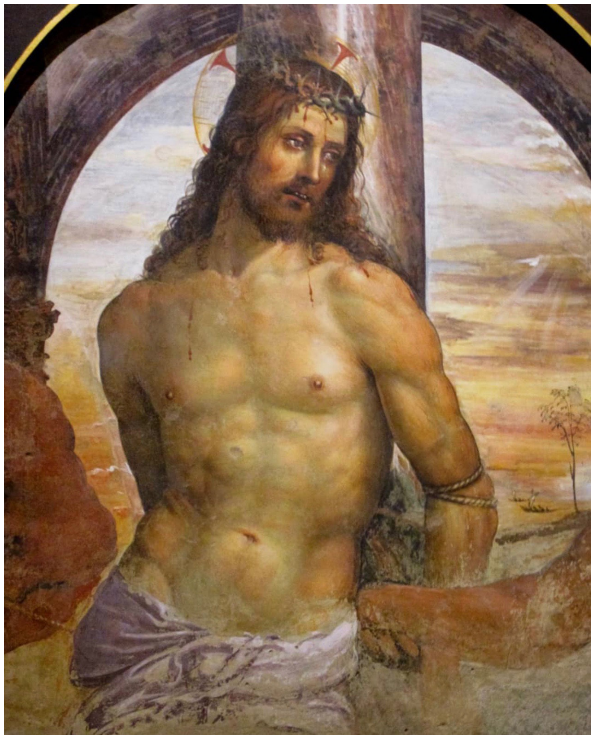


Fig. 94
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Cristo alla colonna*, Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 95
Giovanni Rocchi, copia dal *Cristo alla colonna* del Sodoma, (trafugata), già nel Seminario Pio XII, Siena, Monteriggioni

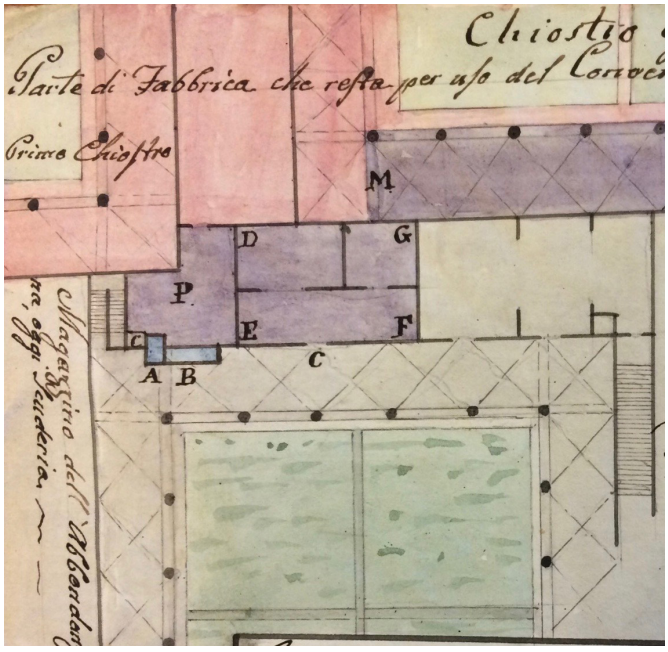


Fig. 96
Pianta ottocentesca del chiostro di San Francesco, particolare

Fig. 97
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Cristo alla colonna* (*ante* 1892), Siena, Pinacoteca Nazionale

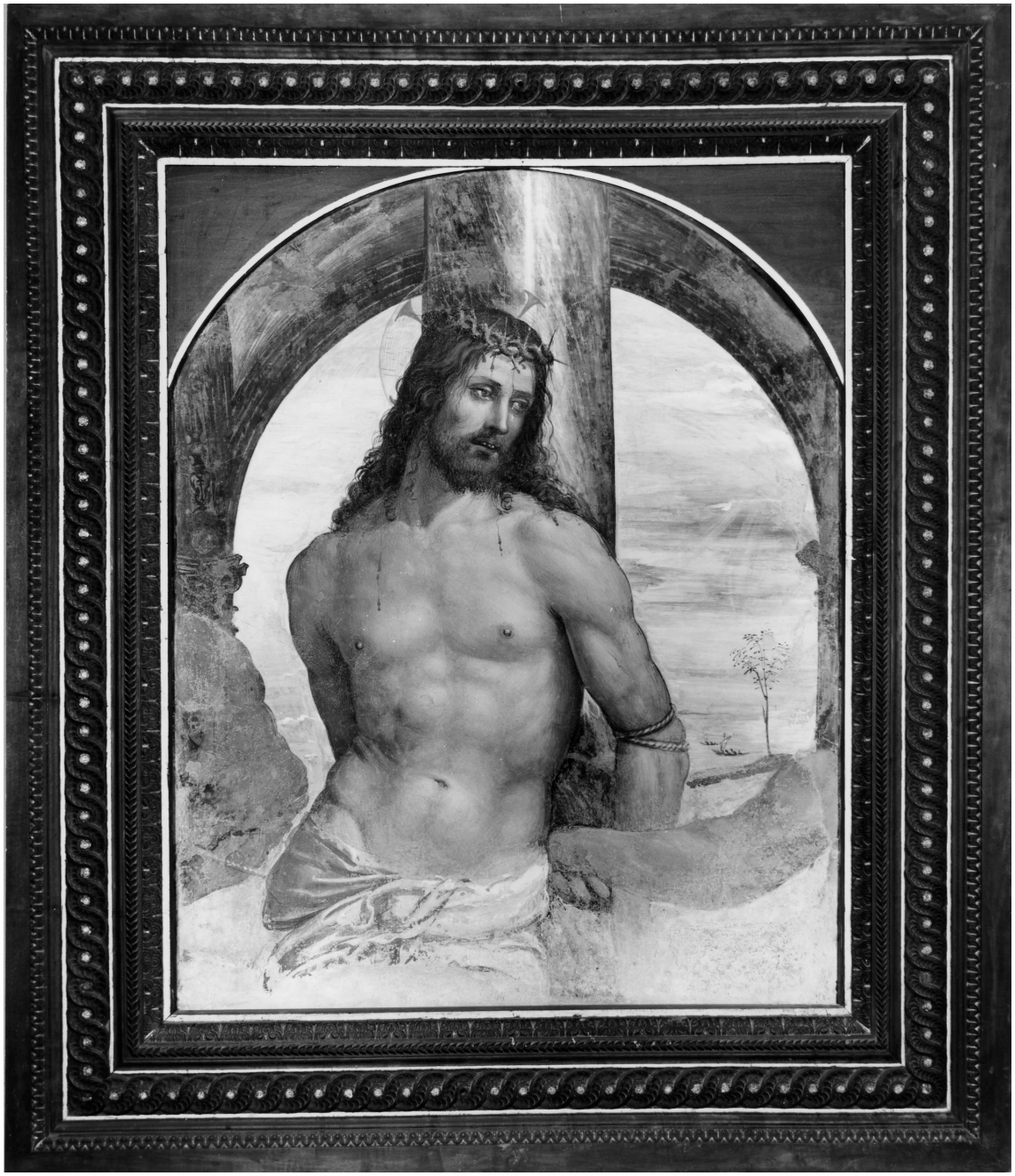


Fig. 98
Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Cristo alla colonna* (*post* 1975), Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 99
Libreria Piccolomini, Siena, Duomo

Fig. 100
Libreria Piccolomini, Siena, Duomo

Fig. 101
Giovanni Dupré, *Pio II*, Siena, chiesa di Sant'Agostino

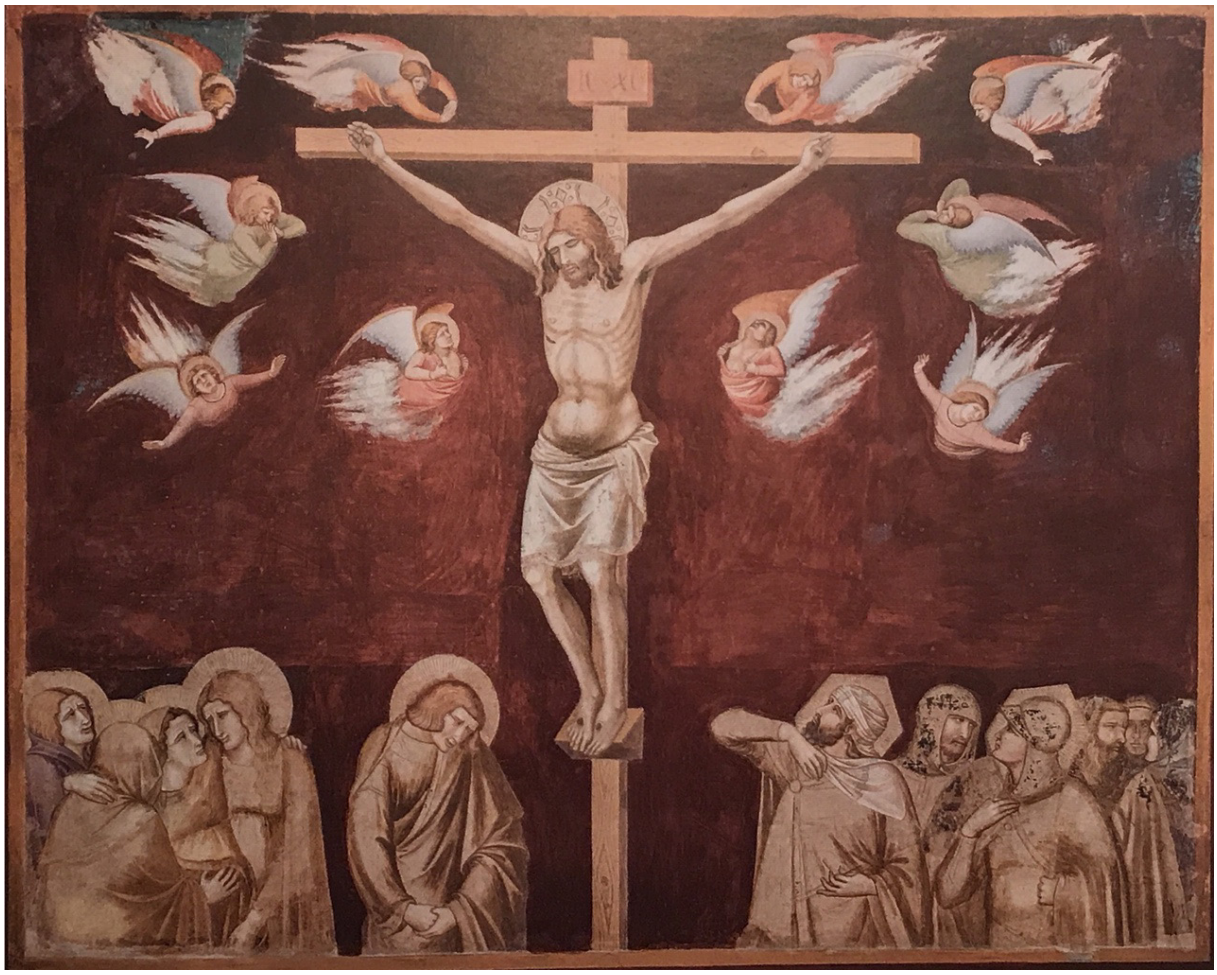


Fig. 102
Pietro Lorenzetti, *Crocifissione*, Siena, chiesa di San Francesco

Fig. 103
Ambrogio Lorenzetti, *Martirio di sei francescani*, Siena, chiesa di San Francesco

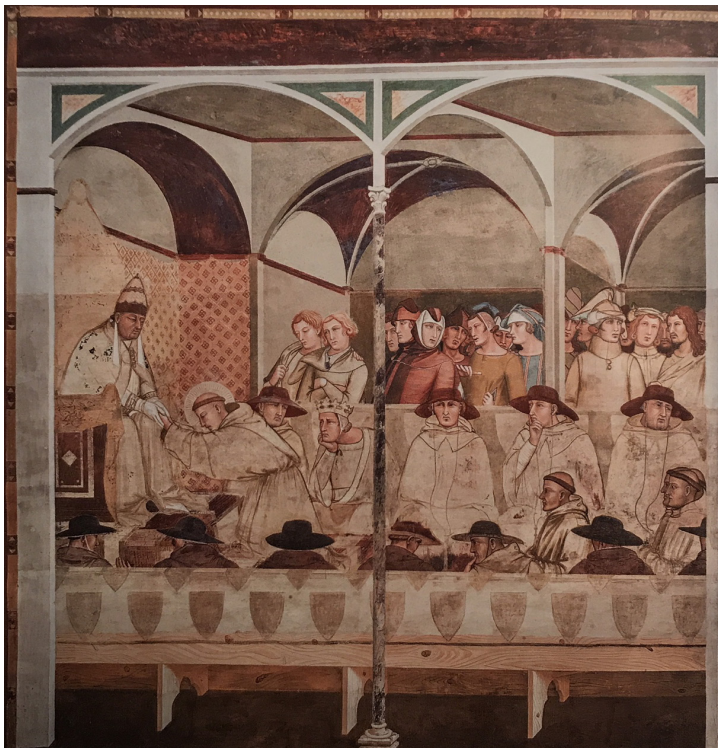


Fig. 104
Ambrogio Lorenzetti,*Professione pubblica di San Ludovico di Tolosa*, Siena, chiesa di San Francesco

Fig. 105
Pietro Lorenzetti, *Cristo risorto*, Siena, Museo Diocesano

Fig. 106
Siena, convento di San Francesco, ex aula capitolare (*ante* 1970)

Fig. 107
Pietro Lorenzetti, *Cristo risorto*, Siena, Museo Diocesano

Fig. 108
Ambrogio Lorenzetti, *Re Salomone*, Siena, Museo Diocesano

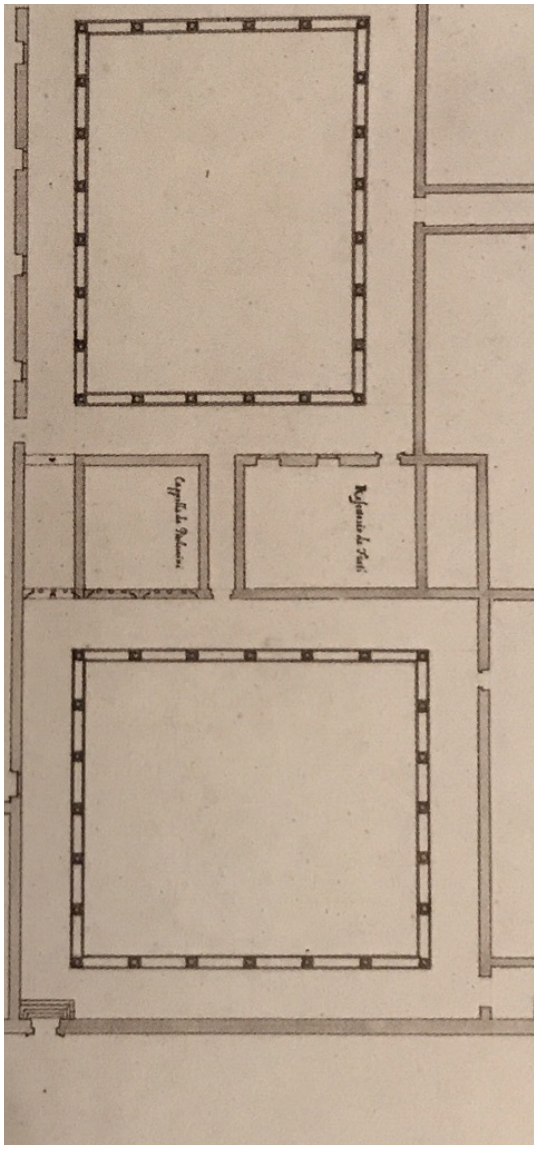


Fig. 109
Pianta seicentesca del convento di San Francesco a Siena

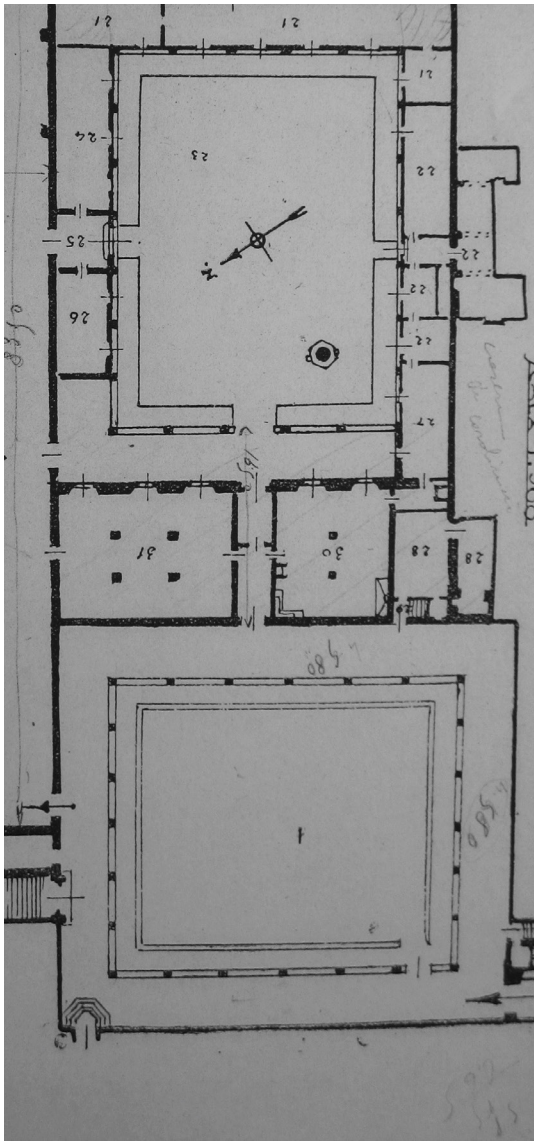


Fig. 110
Pianta novecentesca del convento di San Francesco a Siena

Fig. 111
Ambrogio Lorenzetti, *Gruppo di clarisse*, Londra, The National Gallery

Fig. 112
Ambrogio Lorenzetti, *Gruppo di clarisse* (*ante* 1878), Londra, The National Gallery

Fig. 113
Ambrogio Lorenzetti, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, Londra, The National Gallery

Fig. 114
Ambrogio Lorenzetti, *Santa Elisabetta d'Ungheria (ante* 1933*)*, Londra, The National Gallery

Fig. 115
Ambrogio Lorenzetti, *Vergine dolente*, The Londra, National Gallery

Fig. 116
Ambrogio Lorenzetti, *Vergine dolente* (ante 1933), Londra, The National Gallery

Fig. 117
Siena, chiesa di Santa Caterina a Fontebranda

Fig. 118
Siena, chiesa di Santa Caterina a Fontebranda, particolare della controfacciata

Appendice documentaria[1]

Abbreviazioni

AABAFI = Archivio Accademia Belle Arti di Firenze
ACS = Archivio Chigi Saracini
ACSi = Archivio del Comune di Siena
AMPS = Archivio Monte dei Paschi
AOMS = Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena
ASAP = Archivio Storico dell'Accademia Petrarca
ASAS = Archivio Seminario Arcivescovile di Siena
ASEB = Archivio Storico Eredità Bardini
ASSi = Archivio di Stato di Siena
BCS = Biblioteca Comunale di Siena

1.
23 dicembre 1815
Rescritto Granducale che autorizza l'apertura dell'Istituto d'Arte di Siena
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 12rv

Sua Altezza Imperiale e Reale volendo che abbia effetto per il prossimo anno 1816 lo stabilimento in Siena della Scuola di Pittura, Disegno, Architettura, ed Ornato coerentemente alle benefiche disposizioni contenute nel biglietto dell'Imperiale e Reale Segreteria di Gabinetto del 22 febbraio 1815 diretta a promuovere lo studio delle Arti Liberali e favorirne i progressi, approva che la detta Scuola sia composta come appresso.
Un Soprintendente, che con questo titolo d'onore dovrà presiedere gratuitamente alle Scuole.
Un Maestro di Pittura, che riunirà le qualità, e le incombenze di Direttore Generale della Scuola.
Un Maestro di Disegno
Un Maestro d'Architettura
Un Maestro d'Ornato
Un Custode Servente
Elegge al posto di Soprintendente il Cavaliere Antonio Bellanti Piccolomini.
A quello di Maestro di Pittura e Direttore delle Scuole Giuseppe Colignon, con l'annua provvigione di Lire duemila quattrocento cinquanta con più l'abitazione compatibilmente alla capacità dello stabile.
La Scuola comincerà ad essere in attività per il dì primo del prossimo gennaio 1816 e le provvigioni, ed assegnazioni come sopra stabilito, cominceranno a decorrere da detto giorno a favore dei soggetti eletti ai rispettivi posti.
Le dette provvigioni ed assegnazioni saranno pagate dalla Cassa Comunitativa di Siena, alle quali verrà passata altrettanta somma per questo effetto dalla Cassa Comunitativa di Siena,

[1] Nella trascrizione dei documenti è stato seguito il criterio di conservare il più possibile la lezione originale, sciogliendo tutte le abbreviazioni, ma intervenendo su punteggiatura, accentazione, apostrofazione e grafia delle parole solo se indispensabile per la comprensione del testo.

alla quale verrà passata altrettanta somma per questo effetto dalla Cassa dell'Ufficio Generale delle Comunità sugli assegnamenti destinati alla Scuola di cui si tratta.
L'Amministrazione della Scuola apparterrà alla Magistratura Civica di Siena alla quale il Soprintendente sarà tenuto di rendere conto di tutto ciò che possa interessare l'andamento e lo stato della Scuola medesima, tanto in rapporto all'economia che al miglior servizio, e la stessa Magistratura per il canale del Governatore, e sentito il Soprintendente, proporrà tutti quei provvedimenti che di tempo in tempo si giudicassero opportuni.
La scuola sarà regolata e diretta secondo le Istruzioni contemporaneamente approvate.
23 dicembre 1815
Ferdinando III

2.
23 dicembre 1815
Regolamento dell'Istituto d'Arte di Siena
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 14

Istruzioni e Regolamenti per la Scuola Senese di Pittura, Disegno, Architettura, e Ornato

Articolo Primo: Il Soprintendente sarà sempre un Gentiluomo istruito nelle Belle Arti che gratuitamente eserciterà le infrascritte onorevoli incombenze:
Invigilerà al buon ordine in tutte le Scuole
Approverà col suo visto le piccole spese, che potranno occorrere per il buon servizio delle Scuole.
Avrà facoltà di sospendere dall'intervento alle Scuole quelli scolari, che si rendessero meritevoli di così fatta punizione col mal costume, con l'insubordinazione, e con la loro irregolare condotta, dovendone per altro render conto immediatamente all'Imperiale e Reale Governo.

Articolo Secondo: Il Maestro di Pittura, e Direttore delle Scuole sarà il Depositario, e il Conservatore di tutte le Opere, e Monumenti di Belle Arti, che si conserveranno nella Sala, e Stanza della Scuola. Terrà il registro di tutti gli scolari, e procurerà il maggior lustro, e decoro delle classi, che costituiscono la Scuola. Avrà la soprintendenza diretta della Scuola di nudo, che si terrà tre, o al più quattro giorni di ogni settimana per lo spazio di due ore dalle 14 nell'Inverno, e dalle ore 6 della mattina nell'estate, e sceglierà egli stesso i modelli più adatti a questo studio. Finalmente procurerà che proceda in buona regola la istruzione degli scolari nelle ore delle rispettive Scuole.

Articolo Terzo: Il Maestro di Disegno dovrà indefessamente prestarsi alla buona istruzione dei suoi Scolari, e parteciperà al Direttore tutto ciò che crederà conveniente per il miglior servizio.

Articolo Quarto: Il Maestro di Architettura ammaestrerà i suoi scolari nell'Architettura Civile nei giorni di lezione e due volte la settimana nella Geometria pratica descrittiva, nella prospettiva e nella Geodesia, e con il Maestro di disegno parteciperà al Direttore quanto sia conveniente per il miglior servizio.

Articolo Quinto: Il Maestro di Ornata istruirà nella sua Professione gli Scolari con ogni diligenza ed assiduità, partecipando quanto occorre al Direttore come sopra.

Articolo Sesto: Qualora qualche Maestro o Scolaro fosse nel caso di doversi istruire in qualche articolo di Storia, o di Mitologia potrà esserne consultato il Bibliotecario Comunitativo, il quale, compatibilmente con le altre sue incombenze, si presterà agl'insegnamenti opportuni in questa materia.

Articolo Settimo: Il Custode riceverà gli ordini rispettivi dal Soprintendente, dal Direttore e dai Maestri. Sarà al suo posto in tutte le ore e tempi della Scuola. Prenderà in consegna tutti gli Oggetti dello Stabilimento con Inventario, Ricevuta e Fidejussione da approvarsi dal Soprintendente. Sarà sua cura di spazzare, e mantenere con nettezza, e pulizia tutte le stanze e gli annessi delle Scuole.

Articolo Ottavo: Tutti quei giovani che vorranno approfittare delle Scuola dovranno con precedente loro Istanza essere ammessi dal Soprintendente. Non potranno i Maestri dar lezioni a pago dentro il recinto delle Scuole. Nel caso di malattia di alcuno dei Maestri, il Presidente destinerà uno fra i giovani più abili, che senza mercede veruna, dovrà supplire alla temporaria mancanza del Maestro. Niuna persona di sesso diverso potrà essere ammessa allo studio del Nudo. Tutte le Scuola saranno accessibili al Soprintendente, e al Direttore, escluso per altro il Gabinetto particolare dei Maestri. Non potranno i Maestri sotto qualunque pretesto rimuovere gli oggetti di Arte spettanti allo stabilimento. L'anno scolastico incomincerà il 12 novembre di ogni anno, e terminerà il 15 settembre.

Articolo Nono: A titolo di Onorificenza saranno assegnati tre premi annuali, che uno alla Scuola di Pittura, l'altro alla Scuola di Disegno, e il terzo a quella di Architettura. I detti premi saranno assegnati alla migliore Opera di ciascuna delle tre classi, e rimessi dal Magistrato Civico a Sua Eccellenza il Signor Governatore pro tempore, per la distribuzione.

Articolo Decimo: Ciascun concorrente dovrà rimettere la sua opera al Soprintendente.

Articolo Undicesimo: Le Opere presentate al Concorso saranno spedite a Firenze dal Soprintendente e sottoposte all'esame dei Professori della Imperiale e Reale Accademia di Belle Arti.

Articolo Dodicesimo: Tutte le opere dei concorrenti saranno esposte al Pubblico per otto giorni, e di poi le premiate resteranno nella Sala, e nella rispettiva Scuola distinte col nome dell'autore.

Articolo Tredicesimo: All'occasione della distribuzione dei premi, e in qualunque altro tempo dell'anno sarà permesso ai Professori e Studenti tanto nazionali, che esteri di esporre le loro opere nella sala dello stabilimento al Giudizio Pubblico.

Lì, 23 dicembre 1815.

3.
[1810]
Istruzioni sul modo di inventariare e selezionare gli oggetti d'arte nei luoghi religiosi soppressi
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. IV

Istruzioni della Commissione ai Delegati nella Prefettura dell'Ombrone, e nominatamente nella città di Siena, e suo circondario

1°. I Delegati si trasferiranno ai rispettivi luoghi religiosi soppressi, e se taluno di Essi fosse talora impedito, potrà delegare altra persona di sua fiducia.

2°. Dalle biblioteche, dall'interno di detti luoghi si toglieranno tutti i codici, tutte le pergamene, i libri rari, e specialmente quelli stampati nel secolo XV, i testi di lingua, l'edizioni dei più celebri stampatori, i corpi più rispettabili di Arti, e di Scienze e specialmente quelli attinenti alla Giurisprudenza per servire alla formazione di una Biblioteca per la corte di appello, di cui la Commissione fu incaricata per un decreto a parte che comprenda tutti i conventi.

3°. Essendo note le intenzioni del Governo di procedere sollecitamente alla vendita degli oggetti non compresi nella scelta dovranno perciò i due Delegati eseguire la loro Commissione con la possibile sollecitudine, e rimettere i loro processi verbali al Prefetto, ed al Ricevitore del Demanio, a misura che procederanno le loro operazioni.

4°. Si trasporteranno gli oggetti scelti in un luogo di Deposito, che domanderanno alle rispettive autorità costituite.

5°. Si apporrà a ciascuno dei medesimi, o ai molti uniti in fascio, un segno indicante la loro provenienza.

6°. Non si rimuoveranno dalle Chiese aperte al culto né quadri né statue, ma si contrassegneranno con un sigillo quelle che saranno giudicate degne di conservazione.

7°. Le spese di accesso, recesso, ammagliatura, e trasporti saranno pagate dalla Commissione di contro alla giustificazione delle medesime.

Firmato Tommaso Puccini Presidente

4.
22 gennaio 1815
Giuseppe Colignon a Luigi De Angelis, lettera in merito alla sua nomina come Maestro di pittura dell'Istituto d'Arte di Siena
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 7

Pregiatissimo Signore
Sono veramente soddisfatto dell'invito, che Vostra Signoria anche per parte di Sua Eccellenza il Signore Governatore mi ha comunicato con una sua gentilissima del 13 corrente. Un giusto entusiasmo si è destato nel mio petto al sentire che allo sfolgorar di sicura aura di pace generale siasi anche risvegliato nei cuori senesi un genio propizio tendente a far rivivere e promuovere le Arti Belle fino ad erigere per ora in abbozzo un'Accademia, che fu l'onore e il decoro della

mia Patria, che posso vantarmi esser mia per origine, e così rendere un novello lustro all'antica e pregevole Scuola Senese.
Ma a che profitto, se questo genio secondato non fosse da potenti amatori delle Belle Arti? Felice Patria! Mentre nutri ancora in seno, a fronte di tanti papali disastri dei mecenati, che le Scienze e le Arti coltivano, e proteggono.
Qualunque elogio per ciò che tesser si potesse a Sua Eccellenza cotesto Signore Governatore sarà sempre minor del vero, quale riunisce oltre alla saviezza ed attività ancora il trasporto per l'istruzione pubblica, che può dirsi la sostanza della felicità della nostra Patria.
Se il di lei invito per Maestro di cotesta Accademia mi confonde, mi anima per altro la stima che ha per me, che è mero effetto di sua bontà, onde con maggiore impegno prosegua i miei studi, e mi interessi ancora per la gloria dei miei concittadini. Di nulla poi parlo, e promuovo rapporto a stipendio, perché non deve essere l'interesse il primario fine, per chi professa un'arte per genio, ma bensì secondario e limitato a tal segno da somministrarli un sostentamento, onde viva con decoro e secondo la sua condizione. Mi giova per altro rammentare che attualmente vivo con i miei genitori, e non parco dei comodi della vita, in una Capitale che somministra mille risorse non solo per l'arte.
Ho diverse commissioni da eseguire, e fra queste sono destinato a dipingere a fresco, nel Palazzo Pitti, e finalmente sto facendo un quadro rappresentante la Morte di Sofonisba di egual grandezza a quello del Geta.
Questo è ciò che posso dirle in risposta della di Lei pregiatissima in aggiunta della quale gradirei sapere quale sia il sistema e la montatura di questa nascente Accademia, giacché prevedo che sarebbe meglio informarsi personalmente, e vocalmente abboccarsi, ma in qualunque caso sarei sempre pronto ad un di lei cenno.
Nell'esser grato alla memoria che conserva di me aggiungo anche il piacere di rassegnarmi.
Firenze 22 gennaio 1815
Giuseppe Colignon

5.
13 giugno 1825
La Segreteria granducale al Governatore di Siena, lettera a difesa di un restauro di Giuseppe Colignon
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 1, c. 51r

Al Signor Governatore di Siena

Sua Altezza Imperiale e Reale cui è stato fatto presente il ricorso avanzato al Regio Trono da Sebastiano Stiatti, e da pochi altri abitanti di cotesta Città in conseguenza del restauro eseguito dal Professore Colignon Direttore di cotesta Reale Accademia di Belle Arti del quadro del Sodoma esprimente la Deposizione dalla Croce, e che esiste nella Chiesa di San Francesco di cotesta medesima città, non ha nella sua saviezza trovato conveniente di annuire alla domandata ulteriore verificazione del lavoro eseguito al quadro del quale si tratta.
Quindi ferme stanti le disposizioni già date col rescritto del 2 Gennaio all'oggetto che niun simile restauro possa alle antiche pitture esistenti nei pubblici stabilimenti di Siena farsi eseguire senza una speciale sovrana sanzione, l'Imperiale e Reale Altezza Sovrana ha comandato che l'Eccellenza Vostra commetta di avere a sé il ricorrente Stiatti, e di autorevolmente imporgli silenzio sopra questo articolo, nella di cui discussione non ha egli

veste, o carattere d'ingerirli, ordinandogli di cessare da delle inopportune quanto inutili dicerie contro la fama di un professore già conosciuto, e addetto al suo servizio.
Comunico a Vostra Eccellenza queste Supreme Determinazioni espresse con dispaccio di questo giorno onde ne procuri l'adempimento non senza farne prevenire per il canale del provveditore di cotesto uffizio generale la Magistratura Civica di Siena.
E con maggiore ossequio ho l'onore di confermarmi
13 giugno 1825
Dall'Imperiale e Reale Segreteria di Finanze

6.
3 ottobre 1829
Rescritto granducale con cui si istituisce la Deputazione Conservatrice di Belle Arti di Siena
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, c. 102

Ai Signori Gonfaloniere e Priori
Residenti nella Comunità Civica di Siena

In seguito alle istanze avanzate a questo Regio Governo dal Signore Cavaliere Mario Nerucci nella sua qualità di Deputato dei restauri della Facciata di questo Duomo dirette ad eccitare la nomina di un con-deputato a dette ingerenze in luogo di Niccolò Guerrini ultimamente defunto, onde potere dividere con esso il peso della necessaria vigilanza, ed in seguito delle proposizioni avanzate su questo proposito da cotesta Civica Magistratura, la quale dietro le tracce di una simile Deputazione già istituita nella Capitale, comporta di un Gentiluomo, del Gonfaloniere, e del Direttore pro tempore di quell'Accademia di Belle Arti, stimò proprio di proporre primieramente la Conferma di detto posto del riferito Signore Cavaliere Nerucci, e quindi il completamento di detta Deputazione mediante l'aggregazione al medesimo dei dei Signori Gonfaloniere, e Direttore di questo Istituto di Belle Arti.
Reso conto a Sua Altezza Imperiale e Reale per la debita approvazione dell'anzidetto affare diretto a riunire nei deputati, di che si tratta, una più estesa vigilanza ai pubblici Oggetti di Architettura, Scultura, Pittura, Ornato di cui tanto abbonda questa Città, e che si vedono in oggi ridotti in una spiacevole decadenza, come per esempio il pavimento di questa celebre Metropolitana e di tanti altri insigni Monumenti.
La prefata Imperiale e Reale Altezza Sovrana si è già degnata ordinare, che sia a detto oggetto creata la Deputazione, che sopra comporta dei rammentati tre Soggetti, affidando alla provvidenza dei medesimi oltre alla presidenza ai restauri della facciata di detto Duomo, la vigilanza a tutti questi pubblici Oggetti di Arte, fregiando i Deputati stessi del Nome onorevole di Conservatori dei Monumenti di Belle Arti della Città di Siena, ai quali apparterrà non tanto una premurosa vigilanza agli oggetti riferiti, ma pure la cura di promuovere a seconda dell'opportunità il restauro con umiliare al R. Trono quelle proposizioni che da loro saranno ravvisate utili a tale interessantissimo scopo.
Nel partecipare pertanto alla Signorie Loro Illustrissime le suddivisate clementissime Sovrane disposizioni onde ne sia procurate l'esatto relativo adempimento, mi è grato ripetermi con tutta la stima e distinto ossequio.
Dalla Segreteria dell'Imperiale e Reale Governo
Lì 3 ottobre 1829

7.
30 dicembre 1833
Il Governatore di Siena Angelo Chigi richiede al Consigliere di Stato di Firenze di ammettere il Rettore della Metropolitana fra i membri della Deputazione Conservatrice
ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 6, c. 37

Al Signor Cavaliere Gran Croce Neri dei Principi Corsini
Consigliere di Stato e Direttore Generale
Del Dipartimento di Stato
Firenze

Eccellenza
Fino dal 1829, con veneratissimo Rescritto del 18 settembre, si compiacque l'Augusto Sovrano, in seguito di una rappresentanza umiliatagli dal mio antecessore in impiego, diretta a provvedere alla conservazione dei tanti preziosi monumenti d'arte, esistenti in più parti di questa città, e specialmente in questa Chiesa, a creare una Deputazione intitolandola = dei Conservatori dei Monumenti di Belle Arti = e composta dal Gonfaloniere pro-tempore, dal Direttore di questo Istituto di Belle Arti, e dal Cavaliere Nerucci come uno degli intendenti in tal materia, sotto la vigilanza del Governatore.
Questa Deputazione si rese perciò utilmente complessiva la cura di tali oggetti d'arte di questa Chiesa Metropolitana, ed anche dei restauri di quella insigne facciata, per cui in tutte le sedute di detta Deputazione si è reso, direi, indispensabile l'invitarvi anche il Rettore di detta Chiesa, lo che per verità ho trovato molto utile, in specie per la parte economica e per la sua non inferiore intelligenza.
Or siccome detto Rettore non forma a norma di detto Sovrano Rescritto, parte della rammentata Deputazione, sarei a pregare l'Eccellenza Vostra a volersi compiacere di impetrarmi dal Regio Sovrano, che anche il Rettore di detta Chiesa fosse chiamato a comporre l'integrità di detto consesso, e che in ragione d'uffizio, prestasse all'oggetto indicato i suoi utili lumi e premure.
Dall'Imperiale e Reale Governo di Siena
Lì, 30 dicembre 1833
Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Angelo Chigi

8.
[1829]
La Deputazione Conservatrice a Niccolò Tolomei, minuta non datata di lettera con la richiesta di far restaurare un dipinto
ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti di Siena*, busta 4, c. 22

Al Signor conte Niccolò Tolomei

Il visibile deperimento in che erano caduti tanti capi d'opera delle arti in questa città, lavori per la maggior parte di artisti senesi ha animato il nostro Sovrano ad istituire una deputazione di conservatori dei monumenti stessi, che si desse cura con gli opportuni restauri di impedirne la minacciata perdita totale.

Per corrispondere alle sovrane vedute la Deputazione valendosi dell'opera dell'abile restauratore di quadri fiorentino signor Giovanni Gagliardi ha già fatto riparare e restituire quasi all'antico lustro diversi bei quadri che esistono in questo regio istituto di belle arti, e adesso alla medesima è affidato il restauro di due belle pitture del Rustichino e di Rutilio Manetti che si eseguisse dal nominato artista.
Vedrebbe la deputazione stessa con dolore che quel Restauratore si partisse da questa città senza che in tante pregevoli opere fossero fatte le riparazioni di cui abbisognano, fra le quali insigne è il Pacchiarotto che esiste nella chiesa parrocchiale di San Cristoforo e che spetta alla illustre famiglia di cui Vostra Signoria illustrissima è rappresentante; né può perciò mancare d'esprimerle il suo desiderio che Ella e i di Lei signori fratelli si inducessero a commettere al Gagliardi i restauri che occorrono in quel bel quadro che già molto ha sofferto, e impedire la perdita d'un pregevole monumento del cui possesso si vanta la Loro famiglia, dando così un nobile esempio di amore per le arti e di attaccamento al decoro della città.
Lusingati gli infrascritti deputati che Ella vorrà portare un nuovo fregio alla sua famiglia con promuovere e concorrere alle indicate riparazioni godono segnarsi con distinto ossequio.

9.
5 maggio 1833
Conferma dell'avvenuto restauro dell'Adorazione dei Magi di Pietro Sorri
AOMS, 2645 II, c. 40

Commissione

Il Rettore della Metropolitana richiamando la commissione data già dalla Deputazione al Direttore dell'Imperiale e Reale Istituto di Belle Arti di sorvegliare il restauro di un quadro di Pietro Sorri rappresentante l'Adorazione dei Re Magi esistente nella Metropolitana, dichiara che essendo stato eseguito il lavoro, egli ne ha pagato l'importare, e propone che la Deputazione esprima la propria soddisfazione al Direttore per l'assidua ed efficace sorveglianza portata su la esecuzione del lavoro.
La Deputazione collauda l'operato del Rettore, ed esprime al Direttore il proprio gradimento secondo la enunciata proposta.

10.
18 aprile 1834
Da Pietro Bambagini a Francesco Nenci, richiesta di restauro di una tela
ASAP, Fondo Nenci 3, c. 790rv

Gentilissimo Direttore,

Ogni giorno si aspetta come il Messia, e questo giorno chi sa quando verrà! Prendo dunque il partito di scriverle per domandare il suo savio parere sopra un progetto, che mi sarebbe venuto in testa. Vorrei che il Monti dopo aver restaurato il quadro di Pietro Sorri, restaurasse ancora quella tela del Sodoma, che serve di coperta all'organo. La Chiesa del Duomo è così scarsa di buoni quadri, che mi sembra dover tenere gran conto di quelli, che vi sono. Ma ad onta del restauro, se la tela continuerà a ricevere l'attrito di essere alzata, ed abbassata a beneplacito dell'organista, l'opera del Sodoma andrà un giorno a finire. Per conservarla vorrei

far aggiungere una tela pitturata al cilindro, dove si avvolge quella del Sodoma in modo che quando si volesse tirar giù il detto Sodoma per le maggiori solennità, o alla richiesta dei forestieri si avvolgesse al cilindro la tela pitturata. Dall'uso poi giornaliero questa tela dovrebbe tenere sempre coperto l'organo, e così la pittura del Sodoma restare quasi continuamente avvolta al cilindro, dove non soffrirebbe né polvere, né attrito.
Mi dica dunque cosa ne pensa. Siccome si tratta di una spesa straordinaria non tanto leggiera così ho bisogno di chiedere l'autorizzazione, e questa vorrei chiederla subito, onde il lavoro fosse fatto prima delle feste di agosto: ecco il perché desidero pronta risposta in scritto, qualora ella non sia per venire subito a Siena, come ne abbiamo perduta la speranza. Anche un altro consiglio. Quali libri sono più utili ad acquistarsi per conoscere la filosofia delle Belle Arti, per parlarne con senno, e per gustarne il bello? Tu sei lo mio maestro e lo mio autore = dunque abbia pazienza, e mi consigli.
Tanti saluti alla Signora Maddalena e mi rammenti a quella cara bambina, e mi creda

Siena 18 aprile 1834
Obbligatissimo Servitore ed Amico
Pietro Bambagini

11.
20 maggio 1840
Francesco Nenci al Governatore di Siena, relazione per il restauro dell'Oratorio di San Bernardino e conto spesa
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 36rv

A Sua Eccellenza il Signor Luogotenente Generale
E Governatore della Città e Stato
Di Siena

Eccellenza

Domandando replicate scuse alla Eccellenza Vostra se prima d'ora non ho soddisfatto a questo mio dovere per mancanza di sanità, sono ora a compierlo col parteciparla come a forma degli ordini dei quali fui onorato, mi portai ad esaminare tutti i dipinti in affresco esistenti nella Cappella d'ingresso, e nell'oratorio della Compagnia di San Bernardino da Siena. Debbo confessare alla Eccellenza Vostra che alla vista di quelle restai compreso da grave dispiacere, il quale si accrebbe in considerare come tante opere dei più distinti Artisti di questa lieta scuola, cioè del Razzi, del Beccafumi, del Pacchiarotto, di Francesco Vanni, di Rutilio Manetti, di Ventura Salimbeni e d'altri, tutte riunite in un solo locale, come in una galleria che ornava e decorava la città nostra, siano ridotte per la solita cagione d'incuria, in uno stato lacrimevole, e tale che trascurando di arrestare i mali minacciati, con quei rimedi che dovevano essere apprestati loro già da gran tempo, si corre incontro alla imminente perdita totale di alcuna di quelle di maggiore importanza con gran danno dell'Arte.
Non si può per altro senza una rilevante spesa riparare a tanto male ed impedirne le dolorose conseguenza, la qual cosa si è in tempo di fare, purché sia fatta sollecitamente. Per potere io con più precisione predire la somma che a ciò potrebbe occorrere, meco condussi il Professore Signor Domenico Monti, ormai cognito per la sua capacità in simili lavori, ed esaminata insieme cosa per cosa con ogni cura e precisione, feci fare ad Esso una nota di quanto avrebbe

esatto pel restauro di ciascuna dipintura in particolare, colla quale al suo solito il Signor Monti chiese ricompensa mitissima. Ma siccome, nella Cappella d'ingresso sono n° 11 lunette larghe di base ogni una braccia 2 ½ alte 1 ½ con sue contro lunette, e nel mezzo della volta un dipinto assai danneggiato braccia 5 alto braccia 3 largo. Dell'Oratorio n° 7 affreschi ed una tavola ad olio posta sull'altare alti ciascuno braccia 5 larghi braccia 5 2/3 più altri dell'altezza medesima degli altri, ma di minor larghezza, talché sono da considerarsi come se fossero due dei dipinti maggiori citati; e finalmente n° 38 piccoli tondi che ornano il fregio di stucco posto sopra i medesimi, in ogni uno dei quali è espressa una mezza figurina, ma tutte danneggiate ed alcune affatto perdute, non poteva per la molteplicità di tanti oggetti che salire ad una somma rilevante malgrado la discretezza della domanda. Di fatto, riunite insieme le somme tutte particolari, esse danno un totale di £ 2840, comprese tutte le spese d'arte meno i ponti che sono cosa di poca entità e che forse la Compagnia stessa potrà pensarvi.
Siccome poi il Signor Monti pare che trovi necessaria la mia direzione e sorveglianza in questo luogo e spinoso lavoro, quando questa sia riconosciuta tale dalla saviezza dell'Imperiale Regio Governo, non essendo io in grafo di ritardare i miei lavori a danno della mia non piccola famiglia, domando per questa assistenza che sarà da me prestata con tutto il dovuto impegno £ 200, quali aggiunte alla somma che sopra si ha un totale di £ 3040.
Ecco quanto ero io in dovere di partecipare in proposito alla Eccellenza Vostra. Ora non mi resta che raccomandare caldamente questo affare acciò tutti i Signori Deputati alla conservazione degli Oggetti di Belle Arti lo raccomandino all'ottimo nostro Sovrano, quale non dubito che per la sua naturale Clemenza e per l'amore che porta alle Arti, non renda paghi i nostri desideri.
Ho l'onore intanto di ripetermi col più profondo rispetto e venerazione
Della Eccellenza Vostra

Dall'Imperiale e Reale Istituto di Belle Arti
Lì 20 maggio 1840
Umilissimo Devoto Obbligatissimo Servitore
Il Direttore Francesco Nenci Conservatore

12.
Marzo 1845
Luigi Boschi a Francesco Nenci, lettera con curriculum vitae
ASAP, Fondo Nenci, filza 2, c. 292

Illustrissimo Signor Direttore,

Sono ad esporgli parte della mia vita artistica, acciò da questa Ella possa riscontrare ciò che ho fatto avanti, e nel tempo in cui Lei mi ha conosciuto.
Appresi da mio padre i principi del disegno poi fui messo nello studio del fu Signor Manno, partì questo per Palermo e andai nello studio del Sig. Agostino Comerio Milanese anche questi partì, ed allora entrai nella scuola del Signor Giuseppe Colignon ove sono stato due anni e mezzo partendo esso ancora per la Toscana: in questo tempo andavo all'Accademia dei Gessi ove ebbi il primo premio e passai al nudo, nel tempo stesso sono stato un poco sotto la direzione del Signor Domenico Carelli, ed a quella del Signor Baron Camuccini, aspettando che come lui diceva si mettesse su l'Accademia di San Luca in S. Apollinare sotto il Governo Francese, e qui fui il primo ad entrare in detta Accademia, ove ebbi un primo secondo premio,

in seguito ebbi il primo premio alle pieghe ed al nudo. In questo tempo feci il corso d'Anatomia e riportai il primo premio sotto l'insegnamento del fu Signor Paolo Del Medico e ciò resulta dal Diario di Roma. La prospettiva la studiai dal Signor Professor Delicati Perugino in detta Accademia ove ero scolare di pittura sotto la direzione del Cavaliere Gaspare Landi, ove sono rimasto parecchi anni, finché lui non chiuse la scuola volendo essere pagato, non volendo più servire come prima gratis. Uscii dallo studio del suddetto e andai per le gallerie a studiare, e poi presi studio da me cominciando a dar lezioni, e tra le quali fui maestro nel nobil collegio del Clementino per cinque anni lasciando questo il giorno che partii per Siena, chiamato per disegnare l'opere delli antichi maestri per l'associazione che facea il Vanni, ed allora era Direttore il Signor Colignon.
Allorché Ella venne in Siena mi conobbe, ed ecco perché le ho fatto questa filastrocca. Lo prego che mi potesse fare la grazia di farmi un attestato con sua firma e sigillo dell'Accademia.
Prego Lei dunque se mi fa questo piacere giacché più delli altri conosce ciò che ho fatto in questa città.
Marzo 1845,
Luigi Boschi

13.
17 dicembre 1832
Giovacchino Moggi a Francesco Nenci, richiesta di potere commissionare a Luigi Boschi ulteriori restauri a San Gimignano
ASAP, Fondo Nenci, filza 3, c. 789

Pregiatissimo Signor Professore,
La Deputazione che in questa Terra è incaricata di collettare dai fedeli delle oblazioni per l'oggetto di provvedere al maggior culto della concittadina Santa Fina avrebbe in animo di far restaurare alcune dipinture a fresco che esistono nella volta, e nelle pareti della Cappella dedicata a detta Santa, esprimenti i quattro Evangelisti, diversi dottori di Santa Chiesa et altri Santi, che si asseriscano opere del nostro concittadino Mainardi e del Ghirlandaio.
Il Signor Luigi Boschi che qua ritrovasi ad eseguire altri lavori, si incaricherebbe di questo ancora, e quando Ella deputasse che egli potesse plausibilmente disimpegnarsene, certamente gli verrebbe concesso, giacché in quelli fino al presente eseguiti ha incontrata la pubblica soddisfazione, e per la sua amabilità, ed educazione, si è meritato la benevolenza di tutte le persone oneste; si degni quindi di esternarmi la sua opinione in proposito per regola della Deputazione, la quale ha incaricato me di questa interpellazione, risoluta di deferire pienamente dal suo giudizio. Questa circostanza dunque faccio che serva ancora per pregarlo a voler gradire le proteste sincere della mia stima, e considerazione distinta

Di Lei Pregiatissimo Signor Professore

San Gimignano 17 dicembre 1832
Devotissimo Obbligatissimo Servitore
G. Moggi

14.
29 novembre 1843
Francesco Nenci al Prefetto di Siena, relazione sul descialbo di alcuni affreschi
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza n 4, c. 25

Al Signor Prefetto
Del Governo di Siena

In seguito degli ordini della Eccellenza Vostra,

fatti da me tutti i tentativi che il mio dovere di Conservatore di Oggetti di Belle Arti che si esigevano per riportare in luce le pitture della grande Infermeria di questo Regio Ospedale di Santa Maria della Scala, da più mani di bianco in diversi tempi barbaramente ricoperte, ho riconosciuto impossibile l'adempimento di questo desiderio, per essere queste in modo aderenti al bianco sovrapposto, che col voler togliere quello viene unito tutto il colore dei dipinti medesimi. Provati i dissolventi d'uso in tali casi, è stato resistente a tutti ed altro non si è potuto ottenere che uno scrostamento combinato, là considerando ancora ciò che si è potuto fin ora scoprire, fa conoscere esservi stato molto guasto prima che fosse presa la risoluzione di coprirle, quale guasto è stato aumentato, da pezzi d'intonaco rifatto, da porte ingrandite, da finestre richiuse, di modo che anche potendo ottenere il desiderato intento, non si riacquisterebbe che dei brani informi di detti dipinti sparsi qua e là per le pareti, che sarebbero bellissima veduta; e ciò che più importa, non si potrebbe in modo alcuno togliere la moltitudine dei fastidiosi insetti che sono annidati in tutti i sollevamenti dello scialbo, in tutte le crepature di quello, in tutti i più piccoli pertugi e infossamenti, cosa che si opporrebbe al fine per cui si fa l'attuale lavoro, che è quello di rendere nette tutte le Infermerie di quel luogo Pio, a bene della comunità languente.
Per tutti questi riflessi, e principalmente per avere riconosciuta impossibile l'operazione sopra accennata, altro non resta che dare facoltà a quel Nobile Rettore di fare eseguire i lavori come sono stati eseguiti nelle altre Infermerie, e crederei non mal fatto il serbare dei più volte nominati dipinti il brano più intatto che è stato scoperto, che è precisamente nella parete lunga a destra entrando e che ho fatto determinare nella lunghezza di circa braccia 6 e braccia 5 in altezza. Siccome è necessario per porre in buono stato il pezzo già detto l'opera del restauratore, il Sig. Francesco Brogi che ha seguiti pure tutti i saggi che sono stati fatti, chiede pel fatto e il da farsi £ 200.
Tanto era in dovere di significarla in proposito a questo affare. Adesso non mi resta che col più profondo rispetto a venerazione segnarmi.

Dall'Istituto di Belle Arti
29 novembre 1843
Francesco Nenci

15.
[1862]
Istruzioni per la compilazione degli inventari
ASSi, Governo di Siena, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 38, c.n.n.

Istruzioni date agli Ispettori Compartimentali di Firenze, di Pisa e di Lucca, circa il modo di compilare gl'Inventari degli oggetti di Belle Arti.

I. Gli oggetti d'Arte debbono essere inventariati tutti indistintamente.
II. Gli Inventari debbono contenere:

1. La descrizione esatta dell'oggetto, della sua forma e del soggetto che rappresenta;
2. La materia di cui è formato (legno, tela, marmo, gesso, terracotta, vetro, pietra–dura, oro, argento, bronzo, ferro, rame, piombo, cuoio etc.);
3. Le misure metriche di estensione (altezza e larghezza), e per gli oggetti di metalli preziosi, il peso metrico;
4. La copia esatta delle iscrizioni, cifre, stemmi, emblemi blasomici, ed ogni altro segno che sia in esso oggetto (a più cautela, sarebbe da farne il lucido, massime delle iscrizioni);
5. L'anno, se vi è segnato, o il secolo approssimativamente;
6. L'autore dell'opera, se si può dire, se no la maniera o la Scuola;
7. Se è di proprietà pubblica o privata;
8. Lo stato e grado di conservazione. Se esige provvedimenti di restauro o di miglior collocazione. Se le riparazioni siano d'urgenza, ovvero si possano rimettere a un tempo più o meno lungo;
9. La prima di quella persona nella cui consegna rimane l'oggetto, e qualora essa ricusasse d'adempire a questa ingiunzione, darne immediatamente avviso alla Presidenza;
10. Render conto, infine, di tutte quelle altre osservazioni che si riferiscono all'oggetto descritto, e che non sono comprese nelle categorie designate dai 9 articoli precedenti. Il conoscere poi quali sono le notizie, i particolari, etc. che meritano di essere registrate nella categoria delle osservazioni, è lasciato alla perizia e avvedutezza della persona incaricata della compilazione dell'Inventario.

16.
7 dicembre 1836
Enrico Toci a Francesco Nenci, richiesta per la perizia di un quadro
ASAP, Fondo Nenci 3, c. 639

Stimatissimo Signor Nenci
Livorno 7 dicembre 1836

Avendo sempre a memoria la bontà che ella ebbe per me, (or sono parecchi anni fa); mi faccio ardito a chiederle un favore. Le bene si ricorderà di quel piccolo quadro dipinto sopra il rame rappresentante il martirio di S. Andrea che ella lo attribuì al Domenichino. In seguito il detto quadro lo portai a Firenze, e lo feci vedere al povero Cecco Sabatelli, che adesso come ella ben sa più non esiste, ed anch'esso a prima vista confermò quello che lei saggiamente aveva detto, come pure molti altri lo attribuirono al medesimo autore. Sappia dunque che adesso sono in trattato di vendere il detto quadro unito ad altri; e siccome il compratore che è un inglese,

conosce molto per fama la sua somma abilità nell'arte del dipingere, e nel conoscere gli autori; perciò la pregherei di avere tanta bontà, soltanto per lettera di rinnovarmi il suo saggio giudizio, giacché a dirla in segretezza, io dissi a questo signore che se voleva il certificato di questo quadro, glielo avrei fatto fare dal Sig. Professore Pietro Benvenuti, ma egli mi rispose che per giudicare degli autori non lo valutava un fico. Dunque altro che lei non vi può essere che possa giovarmi nel facilitarmi la vendita benché questa sia molto bassa di prezzo, e soltanto di 42 zecchini; quando ella mi disse in quel tempo, che non lo avrei dovuto vendere meno di £ 2000, ma siccome questo tale mi compra degl'altri quadri perciò mi conviene adattarmi, osservando ancora le attuali circostanza. Conoscendo appieno i suoi nobili sentimenti, certo sono del richiesto favore; io mi riconosco troppo debole per offrirli la mia servitù, ma se il caso facesse che ella avesse da comandarmi io farei con tutto l'impegno tutto ciò che desiderasse da me. E con tutto il rispetto, mi creda
Suo servo ed amico,

Enrico Toci

17.
20 maggio 1840
Francesco Nenci al Governatore di Siena, relazione sullo stato conservativo di alcune tavole nella chiesa di San Pietro a Ovile
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 45

Al Sig. Luogotenente e Governatore
Della Città e Stato di Siena

Eccellenza,

In esecuzione degli ordini della Eccellenza Vostra appena me lo permise la mia non buona salute, mi recai alla Parrocchia di San Pietro a Ovile per esaminare i quattro dipinti di antica scuola esistenti in quella Canonica, da quel reverendo Padre proposti in vendita ad utile della Parrocchia medesima, e dopo aver ciò eseguito, ecco quanto mi sembra doverle notificare in proposito.
Il primo degli accennati degli accennati dipinti rappresenta la gran Madre d'Iddio assisa, tenente il Divino suo Figlio in grembo che scherza con un uccelletto, figura intera dipinta dal Barna sopra tavola accorciata con cornice dorata altra braccia 2 larga braccia 1. È osservabile che questa dipintura è mancante di tutto il colore turchino del gran manto della Madonna quale sembra sia stato levato per trarne il vero, o creduto azzurro Oltramarino, barbarie che hanno subita non pochi dipinti antichi sia in tavola che in affresco. Per questo danno ricevuto do ad esso il valore di soli zecchini 8.[2]
Il secondo è una tavola ornata superiormente in forma di trittico la cui principale dipintura rappresenta la Santissima Vergine Annunziata dall'Angelo, e nel citato ornamento sono in minori figure rappresentati: nel mezzo Gesù in croce colla Divina Madre da un lato, San Giovanni dall'altro piangenti ai piè della medesima, e nei due laterali San Pietro e San Paolo in mezza figura. Detta tavola è alta braccia 4 larga braccia 2 1/3 L'autore mi è ignoto. Qui pure è da osservarsi che il manto della Madonna ha perduto i chiari e gli scuri per cui non è che un

[2] Andrea di Bartolo, *Madonna con* Bambino, Siena, Museo Diocesano.

solo colore senza pieghe di sorta alcuna; che è questa una mano della medesima figura, ed è danneggiato il dipinto in più luoghi. Giudico poter valer approssimativamente zecchini 30.
Il terzo è una gran croce di forma gotica alta braccia 5 larga braccia 4. Sulla quale è dipinto il Divino Redentore Crocefisso in figura maggiore del naturale; e nelle estremità superiori vi è rappresentato: in quella di mezzo il Pellicano, e nelle due laterali la Madonna e San Giovanni in piccole mezze figure. Mi sembra esserne l'autore Giovanni di Paolo. Anche questa dipintura ha un poco sofferto: pure do ad esso il valore approssimativo di zecchini 20.[3]
Il quarto finalmente è una tavola composta di tre pezzi, dipinti da diversi autori a me ignoti. In quello di mezzo è rappresentata la Santissima Vergine seduta in trono col Divin Figlio in braccio corteggiata da vari angioletti. Sono dipinti nei laterali i Santi Giovanni Battista e Bernardino da Siena. Questa tavola così composta è alta braccia 3 1/6 larga braccia 3 e do ad essa il valore di zecchini 40.[4]
Sino a qui mi sembra aver soddisfatto alla prima richiesta fattami. Riguardo poi a quanto la Eccellenza Vostra si compiace accennarmi sulla convenienza di accordare o negare l'alienazione di simili oggetti, specialmente perché non vadano in estero Paese, risponderò liberamente: che per quanto le dipinture dei primi secoli del Risorgimento delle Arti non abbiano in sé i meriti delle opere dei Grandi che sono venuti dopo, pure sono sempre importantissime per la storia, per la istruzione della gioventù e per il decoro della città nostra: ed in particolar modo lo sono in questa età nella quale gli artisti di ogni nazione adoperano per ricondurre le Arti Belle a più sani principi, per cui le opere di questa prima scuola, gli autori delle quali, la sola natura avevano da consultare per loro guida, sono generalmente pregiate ed avidamente ricercate. Dopo il fin qui esposto, io non crederei conveniente, né decoroso il permetterne l'alienazione specialmente il trovare qualche espediente, perché i quadri non esposti al pubblico culto, come gli altri oggetti spettanti alle Belle Arti non siano dai Signori Parroci, o per ignoranza delle leggi, o a onta di quelle, tacitamente alienati, come non ha gran tempo in più luoghi è accaduto, perché è a mia notizia certa che da una parrocchia prossima a Siena fu tratto pochi anni sono un incensiere con la sua navicella di antica bellissima forma, comprato da un rivenditore di questa città e rivenduto; che un altro Parroco pagò un manifattore per lavori fatti per esso, con vari dipinti di antica maniera; che non sono molte settimane che si tramava segretamente da taluno per indurre il Parroco della Chiesa di Castelnuovo Berardenga a vendere un antico dipinto, che mi si dice esistere in quella Parrocchia; e finalmente, che forse non sono sicuro (così mi è stato supposto) alcuni dipinti antichi dei quali non è che brevissimo tempo l'I.R. Governo annullò il contratto già arbitrariamente concluso. La saviezza e perspicacia della E.V. saprà facilmente trovare il mezzo onde più non accadano simili dannosi abusi.
Ecco quanto mi son trovato in dovere di significare in proposito alla Eccellenza Vostra. Ora non mi resta che l'onore di confermarmi con tutto il rispetto e la venerazione della Eccellenza Vostra
Dall'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti
Lì 20 maggio 1840

Umilissimo Devoto Obbligatissimo servitore
Direttore Francesco Nenci Conservatore

[3] Giovanni di Paolo, *Croce dipinta*, Siena, Museo Diocesano.
[4] Bartolomeo Bulgarini, *Madonna in trono col Bambino e quattro angeli*, Siena, Museo Diocesano.

18.
9 luglio 1801
Relazione di Giulio Corti, Marcello Sergardi e Francesco Mazzuoli con cui si esclude la possibilità di trasportare la Sibilla di Fontegiusta nella tribuna del Duomo
ACSi, Archivio Preunitario, Rescritti, 196, c. 214

Illustrissimi Signori
Siamo in dovere di riferire alle Signorie Loro Illustrissime, in discarico dell'ingiuntaci commissione, che non crediamo eseguibile il progetto di trasportare nella tribuna del Duomo il quadro a fresco di Baldassarre Peruzzi, rappresentante la Sibilla Cumana, esistente nella chiesa di Fontegiusta, per le ragioni che ci diamo l'onore di esporre al savissimo loro discernimento.
Misurata la grandezza dei rispettivi quadri, abbiamo riscontrato che quello della Sibilla è più basso un braccio vantaggiato, onde le figure resterebbero situate troppo in alto, e l'aggiungervi del terreno guasterebbe affatto la composizione.
Il quadro di Baldassarre Peruzzi è d'un partito adattato ad un vano piccolo, in conseguenza le figure, dovendosi godere da vicino, sono poco più grandi del naturale, e quelle che esistono nei laterali della Tribuna del Duomo sono colossali, onde comparirebbero le prime affatto meschine, essendo più piccole le teste delle figure principali nel quadro di Peruzzi di quello lo siano quelle degli Angeli della Gloria del Beccafumi, che per degradazione sono le più piccole di tutta la Tribuna. Il solo lume sarebbe compatibile.
Non tanto facile riuscirebbe la segatura perché il muro su cui è dipinto il quadro è di grossezza superiore al braccio, quello poi della tribuna del Duomo è di soldi quattordici, per cui più difficile si renderebbe la collocazione. L'intonaco del detto fresco, essendo molto rintronato, è anche pericoloso a crepare, e finalmente la situazione della chiesa di Fontegiusta, e la di lei distanza dalla Metropolitana, renderebbero assai rischioso e dispendioso il trasporto; in conseguenza di che, anche senza tenere a calcolo le prime ragioni, sebbene interessantissime, pare che non convenga, perché le operazioni di segatura, trasporto e collocazione ammonterebbero a qualche cento di scudi.
Potrebbesi, a nostro giudizio, offrire piuttosto questa somma a qualche abile, e rinomato artista del secolo per procurare a questo nobilissimo Tempio una nuova decorazione, e un nuovo soggetto più adattato e conservare in Fontegiusta quel prezioso monumento che, tolto dalla sua situazione non sarebbe forse più tanto pregevole.
Sottoponiamo però le nostre riflessioni all'estese vedute delle Signorie Loro Illustrissime nell'atto, che con distinto ossequio ci diamo l'onore di risegnarci.
Delle Signorie Loro Illustrissime
Dalle case nostre adì 9 luglio 1801

Devotissimi Obbligatissimi Servitori
Giulio Corti, già Ottavio de Gori Pannilini
Marcello Sergardi
Francesco Mazzuoli

19.
14 febbraio 1834
Gonfaloniere di Siena a Giulio del Taja, notifica d'acquisto di alcuni frammenti della residenza lignea di Antonio Barili nel Palazzo del Magnifico
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 2, c. 35

Al Signor
Giulio del Taja
Soprintendente all'Istituto di Belle Arti a Siena

Illustrissimo Signore

Mi faccio un dovere di partecipare a Vostra Signoria Illustrissima l'acquisto che il Magistrato Civico ha fatto dal Signor Raffaello Pierallini di alcuni pezzi di legname intagliati dal celebre artista Barili facenti parte di una residenza, che prima esisteva nel palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci, e che per la finezza ed eleganza del lavoro possono essere con tutta ragione riguardati come monumenti dell'arte.
Consistono questi in numero otto pilastri, più tre divisi per metà, ed in una quantità di fasce di legno con elegantissime cornici.
Il Signor Pierallini è pronto a fare la consegna di tali oggetti, ed è per questo che io prego Vostra Signoria Illustrissima ad aver la compiacenza di prestarsi a questo proposito abbassando i suoi ordini, onde siano ricevuti e trasportati col dovuto riguardo in cotesto Istituto, ove potranno restare collocati fra gli altri oggetti d'Arte fino a che piaccia al Magistrato destinarli ad altro pubblico uso.
Frattanto che lo prego a porgermi a suo tempo riscontro della eseguita operazione per mio discarico presso il Magistrato, passo al bene di confermarmi con distinta stima, ed ossequio di Vostra Signoria Illustrissima.

Siena, dal Palazzo della Comunità Civica
Cavaliere Antonio Palmieri Nuti Gonfaloniere

20.
6 aprile 1485
Saldo di pagamento a Benvenuto di Giovanni
ASSi, Conventi 1613, S. Eugenio a Monistero, *Ricordi del convento (1451-1550)*, c. 15v

Saldo con maestro Benvenutto depintore delli lavorri e minii lui ha fatto al monasterio.

† Jesus, adì 6 d'aprile 1485.

Sia noto e manifesto a ciaschuna persona che legerà la presente scrittura chomo lo padre don Hieronymo abbate nostro, don Mauro da Savigliano di Piamonte cellerario et io, don Francesco da Modena, priore di questo monasterio nostro di Santo Eugenio, habiamo fatto ragione e saldo con maestro Benvenutto di maestro Giovanni, depintore da Siena, de tutti li lavorri lui ha fatto al monasterio nostro predetto nelli anni passatti insino a questo dì soprascritto. Li quali lavorri sonno questi, cioè lo lavorro dello Refectorio nella fazatta dove sta la mensa di superiori, cioè in quello modo se trova detto lavorro al presente, perciò non he

scholpitto** sechondo la sua proportione; una chroce con una pace di legno lavorratta a cholori e oro insino al tempo che don Cyrino, monacho nostro dall'Abbadia Isola, era segrestano in questo monasterio; la depintura del Crucifixo con le chornixe e soe chose apertinente, e chom lo Deo Patre e razo, <he> sonno tutte chose nel Capitolo nostro; la depintura della porta che va del Claustro Grande nello ànditto innante allo Refettorio, <ciose> cioè lo lavorro delle figure sopra la ditta porta e lo lavorro intorno alla porta; e la miniattura de tutto lo Psalterrio nostro <no> nocturnale novo. Unde siamo restatti d'achordio insieme de bona concordia e voluntà con lo ditto maestro Benvenutto che tutti li prenominatti lavorri montino e vagliano insieme sotto sopra in tutto ducati settantatré di moneta senese, cioè ducati 73, et a fede e chiareza de tutto quello he scritto di sopra io, don Francesco predetto, de voluntà e commissione del padre abate e di maestro Benvenutto soprascritto ho fatto la presente scrittura, e chosì lo ditto maestro Benvenutto se sottoscriverà di sua propria mano, confermando et accettando quanto qui di sopra se contienne

21.
10 dicembre 1559
Contratto a Benedetto di Giovanni per il coro ligneo
ASSi, Conventi 1660, S. Eugenio a Monistero, *Scritture diverse antiche (privilegi, contratti, sentenze, etc.), sec. XV - sec. XVII*, c.n.n. rv

Pacta simul unita
cum variis artificibus
pro choro

Adì 10 di decembre 1559.

Manifesto sia a qualunche persona che leggerà il presente scritto come oggi, dì detto di sopra, il reverendo padre don Geronimo da Piagenza, abbate del monastero di Santo Eugenio fuore et appresso Siena, dà et alluoga a fare il coro nella chiesa di detto monastero nella forma e muodo sottoscritto a maestro Benedetto di Giovanni da Monte Pulciano, habitante in Siena, per prezzo e a nome di prezzo di scudi trecentoquindici d'oro, el qual maestro Benedetto si obbliga a fare detto choro a tutte sue spese sì di legname d'ogni sorte, come anco aguti et altra materia che necessaria fusse, di modo che el monastero non habbia obbligo dargli altro che li detti scudi 315 d'oro, dando el detto choro alla perfettione sua <con la porta ch'entra di choro in monastero>; el qual choro si obbliga detto maestro Benedetto foderarlo tutto di noce nel modo e forma che è il modello qu[al] havemo in casa, però che el piano anco sia di noce e le sedie del primo ordine sieno al numero di quindici per banda, e 'l secondo ordine secondo che comporta l'architettura.
Item, che nel pagamento di sopra si contiene ch'el debbi fare pur a tutte sue spese due sedie di braccia quattro alla proportion del coro, et il lettorino condecente a l'altra opera.
Item anco nel detto prezzo si comprende esser pagata una lettiera la qual già s'è hauta, dichiarando diciamo il prezzo che di sopra dice "trecento quindici", dica trecentosedici d'oro.
E il detto maestro Benedetto promette haver fatto dette opere come di sopra per tutto il mese di marzo. E ogni cosa s'intenda à buona fede e da huomini da bene da l'una parte e l'altra. E per fede del vero esso maestro Benedetto si sottoscrive affermando quanto di sopra. E io, don Costanzo, ho fatto il presente scritto di mia propria mano di volontà del sudetto reverendo padre abbate e di esso maestro Benedetto, adì detto di sopra.

22.
21 luglio 1620
Copia del contratto a Giovan Battista Giustammiani
ASSi, Conventi 1660, S. Eugenio a Monistero, *Scritture diverse antiche (privilegi, contratti, sentenze, etc.), sec. XV - sec. XVII*, c.n.n. rv

Al nome di Dio Amen
L'anno del Signore 1620, il dì 21 del mese di luglio

Pro quinque tabulis existentibus in choro

Essendo stato ora i Padri Abate e Monaci di San Benedetto Congregazione Cassinense del monasterio di S. Eugenio fuori dalla Porta di San Marco di Siena da una, e misser Giovanni Battista del già misser Francesco Giustamiani pittore senese dall'altra, trattamento di fare per servizio, e ornamento della chiesa di detto monasterio cinque quadri dilla historia di San Benedetto proporzionati al sito del coro di detta chiesa, e finalmente firmato e convenuto del prezzo, del tempo, e modi dei pagamenti perché sempre apparisca la verità. Di qui è che questo soprascritto giorno, il detto maestro Giovanni Battista in esecuzione del trattato e convenuto come sopra, promette e si obbliga alli detti Padri Monaci et per essi al Padre Candido da Siena, Cellerario presente, di fare e saver fatto, ultimato, e perfezionato, con quella diligenza che si conviene a pittore simile i detti cinque quadri di Historie di San Bendetto dentro al tempo, e termine di mesi diciotto da cominciare questo giorno, e il prefato Candido Cellerario in detto nome promette, e si obbliga al detto maestro Giovanni Battista presente pagargli per prezzo convenuto di grossi scudi trecentocinquanta con condizione però espressa che mentre a detti Padri non paresse a giudizio loro, che i detti quadri firmati e perfezionati fossero di tanto valore, in tal caso dover farsi stimare da uomini periti e da chiamarsi comunemente uno per ciascuna parte, e secondo quella stima, che essi periti faranno, s'intenda il venir loro giusto e ragionevole presso, il quale prezzo, o somma conviene di pagare in questo modo, cioè scudi dugento cinquanta.

23.
7 maggio 1881
Paolo Lombardi a Stefano Bardini, lettera con la proposta di acquistare da Girolamo Griccioli due affreschi di Benvenuto di Giovanni
ASEB, Corrispondenza Paolo Lombardi, CORR.II.E.i.4

7 maggio 1881 Siena

Carissimo Signor Stefano,

dalla sua cartolina sento che ella verrà a Siena la settimana ventura. Occorre fare la cosa con grande riservatezza questo è il desiderio del Signor Griccioli, debbo avvertirlo che io andando in vettura a Monastero per prendere gli opportuni concerti e per vieppiù accertarmi degli ordini dati dal Signore Griccioli, che si può andare tutte le volte che a lei piace.
Avendomi veduto quel Babbuino che è un vero intruglione mi misi in testa che avrebbe domandato al vetturino ove mi condusse, io pensando a questo non mancai di avvisare il medesimo che dicesse alla Agazzara villa dei Signori Ciaij [Ciaia], ma la feci buona, io no

sapeva di un basso rilievo che Babbuino stesso mi disse che ne era lui in contratto ed in una parola ha creduto che io sia stato là per comprare il Bassorilievo che io non conosco, sicché le ire di Babbuino addosso a me e a lei l'ho avvertito per sua regola.
Ora torno a parlare degli affreschi di Monastero, non sarebbe male quando ella li voglia acquistare stringere il contratto avanti di levare il piccolo già comprato, ed ecco perché, quando si verrà a sapere, cosa naturalissima, che si è levato un affresco, i giornali pettegoli ne principieranno a dire di tutti i colori, e faranno uscire la voglia al Griccioli di vendere gli altri due. A parer mio io contratterei ancora i grandi avanti di mettere le mani in pasta, se ella vuole che io le faccia una offerta me lo dica, perché sappia che è disposto a venderli, anzi io non le ho detto che mi ci volle del buono per isolare dal contratto l'affresco del San Benedetto perché venne fuori col voler vendere tutto o niente.
Ora sappia che dei due grandi che rimangono ne chiede quarantamila Lire. Per sua regola se crede mi risponda in proposito perché allora andrò a trovare il Griccioli alla sua villa in Valdichiana per trattare l'affare.
In attesa di sua pregiata replica mi dico suo obbligatissimo

Paolo Lombardi

24.
15 aprile 1841
Verbale di seduta della Deputazione: Angelo Barbetti chiede di poter acquistare gli affreschi nella ex-Compagnia di Santa Croce
ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 48-49 (seduta del 15 aprile 1841)

Si adunò in questa mattina a ore 12 la Deputazione dei Monumenti d'arte nel solito locale del Sig. Cavaliere Governatore Presidente con l'intervento di tutti gli attuali Signori Deputati, e per la prima volta del Deputato Cavaliere Alessandro Saracini di recente eletto Soprintendente alle Belle Arti.
Fu comunicato alla Deputazione la domanda di Angelo Barbetti per riacquistare dal Collegio Tolomei proprietario i superbi a-fresco del Sodoma esistenti nella soppressa Compagnia di S. Croce sotto S. Agostino quale attualmente serve di magazzino da legna, e la successiva domanda fatta dal Superiore Dipartimento di Stato, onde fosse interpellata in proposito la Deputazione dei Conservatori, per conoscere se essa nel dispiacere di vedere forse uscire dalla città nostra questi fra i molti e preziosi Capi-Lavoro che la distinguono, saprebbe suggerire un compenso, che salvando l'interesse del Collegio venditore, assicurasse d'altronde la permanenza in Siena degli a-fresco in discorso.
Considerato dai Signori adunati che la scarsità dei fondi in cui essi si trovano, e che devono erogarsi negli importanti restauri della facciata di questo Insigne Duomo, impedisce alla Deputazione di voltarsi direttamente all'acquisto che sopra, quando la spesa non fosse veramente mitissima;
Veduto del pari, che la Comunità nostra Civica, difficilmente nelle ristrettezze di risorse in cui si trova potrebbe devenire alla compra dei nominati preziosi a-fresco, come anche si esprimeva il presente Deputato Sig. Cavaliere Gonfaloniere di Siena.
E riflettuto che è della massima importanza il fare ogni possibile sforzo perché questi Capi d'Opera così insigni non si tolgano dalla nostra città, e rimangano se sia possibile a decoro di questo Istituto di Belle Arti, fu unanimemente deliberato che questo Regio Governo

incaricasse la Deputazione del Collegio Tolomei, a fornire una accurata perizia e stima di detti dipinti per mezzo del Signor Direttore delle Belle Arti, altro deputato presente, procurando non meno la notizia della spesa a cui potrebbe ammontare tutto l'insieme della operazione da farsi nella Muraglia, e segnatamente la segatura, essendo di recente stato eseguito con felice successo un simile lavoro dal Muratore Giuseppe Lotti, in una cappella del Signor Silvio Griccioli a Monistero in queste masse.

25.
[1841]
Minuta della perizia di Francesco Nenci sugli affreschi nella ex-Compagnia di Santa Croce
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, c. 56(1)

Illustrissimo Sig. Padrone Colendissimo

Per secondare la brama Vostra Signoria Illustrissima ho visitati ed esaminati i dipinti in affresco dal Razzi, dal Pacchiarotto, dal Riccio e dal Beccafumi eseguiti nel sotterraneo della Chiesa di S. Agostino detto Santa Croce oggi spettante al Nobile Collegio Tolomei, ma di dette dipinture sventuratamente non ho trovato che pochi avanzi perché queste dall'umidità del luogo, dalla incuria e forse da qualche arbitrio di coloro che quel locale hanno tenuto in affitto, e questi avanzi senza toglierli da quel luogo anderanno presto a finire totalmente con danno dell'Arte e con disdoro della Città.
La gran lunetta, esprimente l'Invenzione della Croce, dipinta dal Riccio in faccia alla porta d'ingresso di detto sotterraneo, a causa dell'umidità per essere una parete occupata nell'esterno da un terrapieno non conserva che alcune poche teste, ma alquanto svanite ed ogni rimanente può considerarsi come perduta, giacche appena si rintracciano i movimenti di alcune figure. Dei tre spartimenti che ornano la tribunetta dell'altare può considerarsi perduto quello di mezzo che era opera del Pacchiarotto, quale allorché conservi il totale di tutte le figure è sparito tutto il primo strato del colore che ne formava tutto il bello non vi è rimasto che la preparazione prima, e tale da non riconoscerne il suo autore. Le altre due del Razzi cioè la Discesa di Gesù Cristo al Limbo, e Gesù Cristo che va al Calvario. La prima non conserva che la figura dell'Eva, graziosissima figura e fatta dal valente artista con gran cura; tutto il resto o è svanito o perduto. La seconda è quasi perduta interamente e ciò che vi è di conservato è forse il peggio che vi fosse fatto dall'autore. Ora non vi resta d'importante che un dipinto in uno spazio che serviva di pilastro alla sopra detta tribunetta il compagno dei quali è totalmente perduto, e il rimanente, che è del Razzi, rappresenta l'Orazione di Cristo nell'orto. Questo è assai più conservato di ogni altro benché in varie parti perduto.

26.
1840
Prima minuta della perizia di Francesco Nenci sull'affresco raffigurante la Continenza di Scipione
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, cc. 34(1)

Nobile e Illustrissimo Signore Padrone Colendissimo,

Alla commissione della quale Vostra Signoria Illustrissima mi onora, di dire cioè quanto io penso sul rapporto dell'affresco posseduto già dal Signor Cavaliere Antonio Bellanti

Piccolomini, creduto di Baldassarre Peruzzi, ed oggi di pertinenza del fratello di detto Signor Cavaliere e da esso proposto in vendita a questa Comunità Civica di Siena, risponderò:
che in quanto a me, nulla di più incerto vi è che detto affresco sia di mano del Peruzzi, quanto lo stile di quel dipinto, quanto il maneggio dei pennelli non corrisponde alle opere da me vedute di quello Autore. Per altro confesso di non aver veduto molto di sì ragguardevole artista, perché disgraziatamente poche opere di lui si conservano delle molte che ha fatte, e chi sa che se avessi avuto la fortuna di averle ammirate non concorressi io pure nella opinione di varie persone rispetto al dipinto in questione, giacché non sono pochi gli artisti che talvolta hanno cangiato modo di operare: aggiungo ancora non presta nessun coraggio che, il Biografo Aretino nella vita che ha scritta di tant'uomo non poco dettagliata e nella quale descrive molte sue opere dipinte lodandole altamente per più d'una volta che nei suoi trattenimenti in Siena non fece cose non degne di favore menzione.
Dopo tutto ciò Vostra Signoria Illustrissima vede bene che la mia coscienza non mi permette, e ciò con mio grande dispiacere, di emanare un sentimento secondo l'altrui desiderio e mio, perché stimerei altissima fortuna che la Città di Siena possedesse un'opera certa, conservata e bella di quel suo illustre cittadino, che ha fatto tante belle opere specialmente in Architettura, e che con queste, con i suoi scritti, e con le sue fatiche e col suo genio elevato in somma ha dati grandi lumi nell'Arte ai grandi che son venuti dopo di lui.
Debbo dire per altro con tutta sicurezza che l'affresco proposta in compra alla Comunità Civica è proprio bellissimo per la composizione per il disegno e per la grazia colla quale è fatto: e io non pronunzio essere questa opera del Peruzzi, non mi si è presentato né mi si presenta alla mente altro autore a cui poterlo con sicurezza assegnare. Mi prenderò la libertà di fare una riflessione che è la seguente. Le pitture in affresco per quanto siano diligenti e ben fatte, fuori del luogo per il quale sono state eseguite perdono una parte del loro pregio si per la facilità che vi è in guastarle, si per la difficoltà dei trasporti, che per situarle in luogo dai dove non debbansi mai più levare.

27.
1840
Seconda minuta della perizia di Francesco Nenci sull'affresco raffigurante la Continenza di Scipione
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, cc. 34(2)

Al Signore soprintendente all'Imperiale e Regio
Istituto di Belle Arti

Illmo Signore Padrone Colendissimo,
Ricevuto da Vostra Signoria Illustrissima del mio parere intorno al dipinto in affresco rappresentante la Continenza di Scipione dal Professore Dottor Giuseppe Corsini in compra a questa Comunità Civica, ed attribuito a Baldassarre Peruzzi, senza la pretenzione che le mie parole siano prese per un giudizio inappellabile, risponderò
Che riveduto, considerato accuratamente, e fatteci tutte le riflessioni che per me si è potuto, sono costretto a dirle, che nulla a senso mio vi è di più incerto che l'autenticità di detto dipinto. Il modo col quale è eseguito, ed alcuni caratteri delle figure ivi rappresentate mi fanno dubitare che piuttosto che del Peruzzi fu opera del Riccio: ma in osservando la ben ragionata e giudiziosamente distribuita composizione lo stile di alcune altre figure, che rammentano i modi del grande urbinate e di Polidoro da Caravaggio, i caratteri delle teste, e specialmente la

leggiadrissima schiava vestita con estrema grazia e sul gusto puro delle greche sculture, pregi che pongono il di lui autore al di sopra del Riccio citato.

Che riveduto, considerato accuratamente, e fatteci sopra tutte le riflessioni che per me si è potuto, sono costretto a credere che nulla di più dubbio vi sia che l'autenticità di quel dipinto. Il modo col quale è eseguito, alcuni caratteri delle figure ivi rappresentate e segnatamente di quella dello Scipione, lungi dal rammentarmi il fare del Peruzzi, mi fanno iniziare a credere che possa essere mano del Riccio: ma in osservando la ben ragionata e dottamente distribuita composizione, lo stile delle figure inginocchiate innanzi all'Eroe che rammentano la scuola del grande urbinate e i modi di Polidoro da Caravaggio, ed in modo speciale la leggiadrissima schiava disegnata con pochi tratti da maestro ed elegantemente vestita sul puro gusto delle Antiche Sculture, mi sembra di riscontrare pregi maggiori di quelli che ho saputi vedere nelle opere che ho avuto sott'occhio del Negroni e mi riconducono al Peruzzi, costringendomi a non credere alla prima impressione che ne ho ricevuta. Tenuto che non mi sia guardato di vedere delle opere da Baldassarre dipinte che furono molte che il tempo avesse condotte sino a noi chi sa che anch'io non avessi la fortuna di concorrere nella opinione di coloro che vogliono l'affresco in questione di quello immortale artista, giacche non pochi dopo un certo corso di tempi hanno variato il loro modo di operare. Non mi da appiglio a ciò nemmeno il Biografo Aretino nella vita che non poco dettagliata ha scritto di tanto uomo, in quella descrivendo molte sue opere dipinte in affresco e lodandole altamente, allorquando aveva essere egli stato in Siena e trattenutosi sia per fare vari disegni di case e fortificazioni, ma in quanto a dipinture ripete più d'una volta che non fece cose degne di farne memoria.

Dopo tutto ciò vede bene Vostra Signoria Illustrissima che io non posso emanare un sentimento conforme al desiderio di molti e mio perché stimerei altissima fortuna che la nostra città possedesse un'opera certa, conservata e bella di quel suo illustre cittadino che ha fatto tante belle opere specialmente in Architettura, e che coi suoi lumi ed il suo straordinario ingegno ha portato tanto utile all'Arte e agli artisti che sono venuti dopo di lui.

Ciò che per altro dirò francamente in rapporto al citato affresco si è che egli è cosa di molto pregio e dovendo pure azzardare un sentimento attorno all'autore di quello, mi sento molto inclinato a pensare, che la composizione e il disegno possa essere del Peruzzi per le ragioni sopra espresse, e che, come egli ha fatto delle fabbriche, abbia questo o copiato o fatto eseguire al nominato Riccio che era suo seguace, e che lo fu per quanto sembra fintantoché non si associò col Razzi. Ecco quanto più di ragionevole mi trovo ad emanare.

Per quanto infine ai pregi del dipinto essi son tali che sarebbe da considerarsi come una perdita di rilievo se fosse lasciato perire, e niun altri forse che la nostra Comunità Civica può prevenire questo danno, giacche niuno amatore estero farà mai acquisto di un simil cosa di difficile, dispendiosissimo e pericoloso trasporto, e sarebbe sempre un male anco potendo vincere queste difficoltà il lasciarla andare fuori di Siena.

Questo è quanto ho creduto dover dire intorno a ciò di cui mi interroga, e son lieto di avere questa occasione che mi offre l'onore di potermi confermare col più profondo rispetto di Vostra Signoria Illustrissima.

Dall'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti
Questo dì 26 del 1840
Umilissimo devoto obbligatissimo servitore
Francesco Nenci

28.
10 settembre 1845
Giovanni Silvestri a Luigi Serristori, rapporto sul restauro di Porta Romana
ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 19, c.n.n.

A Sua Eccellenza il Signor Conte Cavaliere
Luigi Serristori, Governatore

Eccellenza,
ho l'onore di informare l'Eccellenza Vostra, come, nella circostanza di avere fatto eseguire per cura della Regia direzione delle Fabbriche alcuni necessari restauri di sicurezza, alle mensole di pietra che sostengono il tabernacolo sporgente sull'ingresso di Porta Romana in Siena, la Regia direzione medesima in sequela di un mio rapporto, ha sanzionato, che profittando dei ponti già fatti per il detto lavoro, sia provvisto (per quanto potrà apportare l'arte) a riattaccare alle pareti del detto tabernacolo quella parte d'intonaco rimasto in essere, ove sono le antiche pitture di Sano di Pietro Lorenzetti onde procurare la maggiore possibile durata nell'impedire, con detto mezzo, che cada a totale perdita di questo venerato dipinto, affidandone la cura della riparazione, al signor professore Domenico Monti, espertissimo artista, ed a tutta spesa di questo Regio Uffizio.
Prima pertanto che il predetto signor Monti s'accinga al restauro, io anticipo all'Eccellenza Vostra questo mio rispettoso rapporto, all'oggetto che essendo Ella il presidente della deputazione destinata alla conservazione degli oggetti di belle arti, sia in cognizione dell'esposto, come è di dovere.
E mentre spero che l'Eccellenza Vostra nulla avrà da osservare a quanto esposto onde procedere al predetto acconcime, profittando della buona stagione, passo all'onore e distinzione di ripetermi con profondo rispetto.

Siena, dallo Scrittoio delle Regie Fabbriche
Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Giovanni Silvestri

29.
10 settembre 1845
Luigi Serristori a Francesco Nenci, notifica del restauro all'affresco di Porta Romana
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari generali*, filza 4, c. 70rv

All' Illustrissimo Signore Professore Direttore
Francesco Nenci
Deputato conservatore dei monumenti d'arte di Siena

Illustrissimo Signore,

il signor architetto dello scrittoio delle Regie Fabbriche in Siena, mi dà avviso che in seguito di un suo rapporto, e a tutte spese di quel Regio Uffizio, è stato deciso farsi racconciare per quanto l'arte permette, e ristorare i pregevoli a fresco di Sano Lorenzetti che tuttora rimangono sopra un intonaco mal sicuro, nel tabernacolo esistente all'ingresso della Porta Romana di

questa città, alle cui mensole in pietra il dipartimento del Regio Scrittoio ha dovuto far praticare dei rinforzi, per sicurezza.
Prima di replicare alla citata comunicazione direttami nella mia qualità di presidente della Deputazione sui Monumenti d'Arte, mi affretto a compiegarla a Vostra Signoria Illustrissima, acciò Ella prese le necessarie informazioni, e sentito anche quanto può esporre il restauratore prescelto, professore Domenico Monti, voglia pormi nel caso di porgere al signor architetto categorica e sollecita replica, premendo profittare dei ponti già situati al posto, e della attuale propizia stagione per l'esecuzione del lavoro in discorso.

Luigi Serristori

30.
12 settembre 1845
Francesco Nenci a Luigi Serritori, conferma del restauro all'affresco di Porta Romana
ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 19, c. 74r

Al Signor Conte
Governatore di Siena

Eccellenza,
in replica a quanto la Eccellenza Vostra mi richiede relativamente alle pitture del tabernacolo posto all'ingresso di questa Porta Romana sono in dovere di significarle che tutto era già stato concertato d'accordo con questo signore professore architetto delle Reali Fabbriche, giacché da gran tempo era da me conosciuta la necessità di provvedere alla conservazione, per quanto è possibile, delle reliquie del dipinto da Sano di Pietro nel citato tabernacolo, e riguardo come una felice combinazione l'essere occorsi altri restauri per cui si sono dovuti mettere dei Ponti che possono servire ancora per l'uso di cui si tratta.
Il lavoro da eseguire nelle citate pitture ad altro non serve che ad impedire la totale imminente perdita, col fissare e consolidare i pezzi d'intonaco che minacciano di cadere, essendo inutile e forse dannosa ogni altra cosa che si tentasse di fare al dipinto, per essere quello esposto a tutte le rivoluzioni dell'aria esterna. Questo è tutto ciò che si può fare al dipinto, e questo è in caso di eseguire benissimo il signore professore Domenico Monti col quale ne ho già tenuto proposito.
Credendo aver soddisfatto a quanto il mio dovere mi richiamava ho adesso l'onore di confermarmi col più profondo rispetto.

Dall'Imperiale Regio Istituto di Belle Arti
Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Francesco Nenci Conservatore

31.
20 ottobre 1847
Francesco Nenci a Giulio Ragnoni, perizia su un affresco in Via dell'Onda
ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 30, c. 93

A Giulio Ragnoni

Governatore di Siena

Eccellenza,
In esecuzione dell'incarico dall'Eccellenza Vostra affidatoci, ed in adempimento del dovere nostro come conservatori degli oggetti di Belle Arti, fino dallo scorso lunedì ci siamo recati ad esaminare il dipinto affresco nel Tabernacolo posto nella facciata della Casa del Signor Costa sulla Piana detta dei Legnaioli, nella Contrada dell'Onda, opera attribuita a Bartolomeo Negroni soprannominato Maestro Riccio, e da questo nostro esame che abbiamo fatto con ogni diligenza, ne è resultata chiara evidenza la dispiacente verità, che detto dipinto è in stato tale di deperimento, che non solo non è in modo alcuno restaurabile, ma che dobbiamo dolerci in esso della perdita irreparabile di una delle più vaghe opere, e migliori di questa nostra lieta Scuola Sanese.
Essendo il soprannominato dipinto di distintissimo pregio, e perciò danno non piccolo il perdere di questo anche la memoria: ed essendo in luogo, e rappresentante Immagini alle quali la devozione del Popolo che abita quella Contrada, presta un culto, e celebra delle Feste in alcuni tempi dell'Anno, si proporrebbe che quella somma che poteva essere raccolta dalle pie elargizioni di detto Popolo per il restauro del medesimo, verificato ineseguibile, fosse impiegata nel fare di quello una copia fedele sopra una tela, della forma e grandezza medesima dell'Originale, quale offre ancora tracce visibili per potere ciò effettuare, la qual copia conservata, o nella Chiesa di detta Contrada, o dove meglio fosse creduto, potrebbesi sostituire nei giorni nelle Feste all'affresco perduto nel Tabernacolo medesimo, allorché il tempo abbia finito di distruggere le reliquie di quello, e quindi ritoglierla e riportarla nel luogo di deposito fino all'altra occorrenza. Con questo mezzo si conserverebbe la devozione del popolo a quelle immagini, e la memoria di una distinta opera d'Arte. Per detta copia si proporrebbe il Professore Signor Formichi, che aveva proposto il restauro dell'affresco, quale crediamo abile a ciò disimpegnare con onore per altre cose da noi vedute di simil genere da Esso eseguite.
Tanto ci siamo creduti in dovere di manifestare a nostro discarico:
intanto col più profondo rispetto ci confermiamo
dall'Imperiale e Reale Istituto di Belle Arti

Devotissimi Obbligatissimi Servitori
Coll'Illustrissimo Signor Soprintendente assente
e per sé medesimo Francesco Nenci

32.
5 settembre 1854
Verbale di seduta della Deputazione: Luigi Mussini chiede di rimuovere l'affresco attorno all'orologio della Torre del Mangia
ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 212r

La Deputazione intese poi dal Signor Direttore Mussini come, grandemente avvicinandosi l'epoca in cui da questo Municipio procederassi al collocamento del nuovo orologio nella Torre di questa Piazza del Campo, ad esso compariva poter cogliersi propizia l'occasione a tor di mezzo, (salve maggiori ragioni che ortassero) le pitture a fresco esistenti attorno all'orologio stesso, e che all'occhio artistico disgradano e disconvengono coll'importanza e col merito della Gran Torre.

Il Signor Mussini stesso esprimeva il desiderio che la Deputazione Conservatrice volesse riconoscere la circostanza tempestiva a fare presente al Cavaliere Gonfaloniere di Siena se ad esso non apparisse che nei rapporti di decoro dell'arte potesse cogliersi la opportunità per levare affreschi così poco dicevoli alla Maestà del monumento ove si trovano. La Deputazione non si rifiutò ad accogliere la proposta di interpellazione fatta da Mussini.

33.
28 giugno 1855
Verbale di seduta della Deputazione: la Magistratura Civica rifiuta di far rimuovere l'affresco dalla Torre del Mangia
ASSi, Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 216r

Successivamente lo stesso Signor Gonfaloniere rende noto che la Magistratura civica mentre riconosce la convenienza di far togliere dalla Torre di Piazza le pitture che esistono presso la mostra dell'orologio, visto il desiderio altra volta espresso dalla Deputazione, indipendentemente dalla difficoltà che potrebbe presentare l'effettuazione di questo progetto, per i guasti che forse dovrebbero arrecarsi alla cortina della Torre, la comunità non sarebbe attualmente in caso di sopportarne la spesa.
A ciò il Presidente soggiunge, che trattandosi di demolire anche una piccola parte della cortina della Torre, converrebbe a forma degli ordini interpellare preventivamente il *Consiglio d'Arte*.
L'affare rimane in sospeso.

34.
13 luglio 1864
Verbale di seduta della Deputazione: si approva la rimozione dell'affresco dalla Torre del Mangia
ASSi, Governo di Siena 386, *Protocollo delle Deliberazioni della Deputazione Conservatrice i Monumenti d'Arte in Siena 19 gennaio 1862 – 28 luglio 1866*, p. 71

Sono presenti i signori conte Prefetto, conte Saracini, cavaliere Mussini direttore dell'Accademia di Belle Arti, ingegnere Marchi, cavaliere Rubini rettore dell'Opera Metropolitana, è assente il Gonfaloniere.
Approvato il verbale della precedente seduta, si dà comunicazione di un'Officiale dal Municipio, colla quale si partecipa la presa deliberazione di togliere gli affreschi che si trovano presso la mostra del Pubblico orologio.
Il conte Prefetto dichiara che il Gonfaloniere mette a disposizione della Deputazione l'ingegnere municipale. Il cavaliere Mussini propone che sia delegato ad alcuni membri l'incarico di prendere cognizione dei nuovi lavori progettati dal municipio per rimpiazzare gli affreschi che si trovano presso la mostra dell'orologio, e ciò più che per altro per esercitare di fatto quel sindacato che è proprio della Deputazione.
La commissione è composta dal cavaliere Mussini, dall'ingegnere Marchi, avendo il conte Saracini declinato di formarne parte, e per stimare sufficienti due delegati, e per essere impedito dai suoi propri affari

35.
3 aprile 1846
Relazione di Alessandro Saracini sullo stato conservativo delle pitture in Palazzo Pubblico
ASSi, Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 25, c. 76

In adempimento di quanto mi veniva affidato nell'ultima Adunanza del 27 gennaio da Vostra Eccellenza, e da Voi, o Signori, miei colleghi di Deputazione mi sono dato la premura di andare a visitare quei Monumenti D'Arte che sono già stati ultimamente risarciti, e quelli che a motivo del loro sempre crescente deperimento più bisogno hanno di un pronto restauro.
Quanto ai primi mi è grato potervi esporre che il risarcimento delle Dipinture della Cappella di Santa Caterina a San Domenico, ove con sorprendente maestria il nostro sanese Antonio Bazzi ha saputo mirabilmente unire la parte intellettuale, alla parte materiale dell'Arte, fino dal passato settembre 1845 toccò il suo termine.
Quanto poi ai secondi, molti e molti sarebbero i punti su cui converrebbe fermare la nostra particolare attenzione, ma io mi limiterò (almeno per ora) a parlare soltanto di quelle Opere, che sono di maggiore importanza, e che quantunque guaste per essere state per tanto tempo dimenticate, sono pure in tale stato da essere salvate da una totale, e più tardi irreparabile rovina, purché per altro venga loro apprestato un pronto soccorso.
Non parlerò dunque ne della Fonte Gaia considerandola come cosa ora mai quasi interamente distrutta, e per conseguenza non suscettibile di essere risarcita, né dell'affresco del Bazzi dipinto sull'Arco della Porta San Viene, né (idem) di varie altre preziosi produzioni artistiche, che per l'azione del tempo, e per l'incuria delle passate generazioni sono ridotte in stato così deplorabile da non poter loro rendere alcun beneficio: ma bensì mi fermerò sulle pitture, che decorano le Sale di questo nostro Palazzo Pubblico, e segnatamente su quelle della Sala delle Balestre, oggi Archivio delle Riformagioni, della Gran Sala del Consiglio, dell'Anti-Cappella, e finalmente della Sala della Balia; Pitture che si trovano in un deperimento sempre crescente, che tanto interessano non solo per il lato dell'Arte, ma anche per quello della Storia Patria, e che costituiscono uno dei più pregevoli ornamenti di cui può vantarsi la nostra Città.
Di tre generi, a parer mio, sarebbero i lavori da farsi in questi descritti locali per raggiungere lo scopo a cui deve sempre mirare questa nostra Deputazione affinché si possa con giustizia nominare la Conservatrice dei Patri Monumenti d'Arte.
I°. Fermare gli scialbi che sono staccati dalle pareti rendendoli aderenti alle med:e con introdurvi del gesso assai liquido, e trattandosi di grani pezzi, assicurarli maggiormente con punte, o chiodi di rame.
II°. Rifare con diligenza l'intonachi in quei luoghi ove sono caduti.
III° Dare una tinta bigiastra a questi, e a quelli già stati fatti per il passato, onde evitare la spiacevole disarmonia, che produce il bianco della calce quando si trova a contatto dei dipinti.
Dopo di avere accennati i rimedi, che sono di per sé stessi di non difficile esecuzione, e di poca spesa, passerò a fare lo stato in succinto delle antedette dipinture per fare conoscere in quali luoghi conviene applicarli, e con quale urgenza.

Sala delle Balestre

Le dipinture che qui si vedono sono di Ambrogio Lorenzetti pittore Sanese del decimo quarto secolo, il quale con mirabile magistero, e filosofia ha allegoricamente espresso, nel quadro situato di contro alla finestra e che occupa tutto l'alto della parete, il Buon Governo circondato dalle Virtù civili.

Questo quadro è piuttosto ben conservato; a sinistra di chi guarda per altro una porzione di scialbo minaccia di cadere, e vi sono in diversi luoghi dei pezzi d'intonaco nuovo che per buona sorte poco ledono le figure.
La lunga parete a sinistra della porta d'ingresso ove sono rappresentati gli effetti che derivano da un ben regolato Governo è in ragionevole stato quantunque i colori siano alquanto svaniti, ed in luoghi offuscati da una patina nerastra. In prossimità bensì della finestra, e della detta porta lo scialbo è sollevato dalla Muraglia, ma da fermarsi con facilità.
Nella parete di faccia a questa si vedono effigiati i tristi effetti della tirannide, o cattivo Governo rappresentato in una figura orribile circondata dai vizi che sempre gli sono compagni. Qui i guasti prodotti dal tempo sono notabilissimi in quanto che vi sono grandi lacune ove invece di pitture si vedono pezzi d'intonaco nuovo imbiancato.
La parete ove è la finestra era anticamente essa pure dipinta, ma ora non vi è restato più indizio alcuno della sua primitiva decorazione.
Tanto può l'incuria degli Uomini aggiunta all'azione distruggitrice del tempo!

Sala del Consiglio

Il gran dipinto che vedesi sulla parete di faccia alla porta d'ingresso, e che rappresenta la nostra Donna col Divin Figlio circondata da un numeroso stuolo di Angeli, e di Santi quantunque sia in cattivo stato in quanto al colore, per essere in gran parte perduto, pur nondimeno lo scialbo su cui è eseguito trovasi in buono stato non minacciando rovina in alcuna parte.
Nella lunga parete di contro alle Finestre, e segnatamente sopra gli Archi della Cappella, e Sagrestia vi sono rappresentate a chiaro-scuro due Battaglie dei Sanesi accadute nella Valle di Chiana per mano si crede di Ambrogio Lorenzetti. Queste in alcuni punti, e precisamente quasi nel centro della parete, ed ai due estremi sopra gli ultimi archi, hanno bisogno di un risarcimento in quanto che l'intonaco a posti è già caduto, e a posti minaccia di cadere quanto prima per essersi staccato affatto dalla muraglia.
Più in basso cioè nei Pilastri che sostengono i detti Archi entro diverse nicchie sono dipinte del Santi Protettori della Città che trovansi in stato da non aver bisogno di risarcimento.
Passando alla parete della porta d'ingresso vedesi in alto un Affresco di Simone Memmi rappresentante Guido-Riccio da Fogliano Capitano Generale di Guerra della Repubblica Sanese all'Assedio di Montemassi. Questo pregevole ed interessante dipinto è molto ben conservato se si eccettua una piccola porzione di scialbo che si è distaccato nel fondo d'Aria, ed intorno alla fascia che racchiude il quadro.
Nella parte inferiore di questa parete vi sono dipinte presso i canti due nicchie riccamente ornate con entro S. Ansano che battezza, S. Vittore, e vari putti molto belli, lavoro pregevolissimo del Bazzi. In ambedue questi affreschi, quantunque ben conservati, pure converrebbe in qualche luogo consolidare l'intonaco.
Nella parete ove sono le finestre non vi sono dipinti, ma essendo imbiancata bisognerebbe dargli avidamente una tinta quieta per levare il disturbo che produce all'occhio dell'osservatore un si spiacevole, e disarmonioso passaggio di tono. Si fatto rimedio anderebbe eziandio applicato al Lambrì, e a quegli spazi che si trovano fra i nominati dipinti.

Anti-Cappella

Incominciando dalla parete di contro al Cancello della Cappella ove sono effigiati per opera di Taddeo di Bartolo, vari uomini illustri Romani, dirò che a sinistra del riguardante vi sono dei

pezzi d'intonaco, che stanno per cadere, ed una tal minaccia si verifica anche in vari altri luoghi.
Nella parete ove il mentovato Pittore Sanese ha dipinto in dimensioni colossali un S. Cristofano sono già caduti dei pezzi di scialbo, ed altri a contatto, di non piccola estensione, sono per subire la medesima sorte.
Un tal danno si verifica altresì nella muraglia del grand'arco, che separa la Cappella dall'Anti-Cappella, e precisamente in due punti verso gli angoli ove sono rappresentati, in mezza figura, due personaggi Romani.
Mi sembra che qui la rovina sia anche più imminente che altrove.
Finalmente il piccolo spazio di parete, che resta sopra l'arco, che introduce alla già descritta Sala del Consiglio, trovasi in buono stato.

Sala della Balia

Gli affreschi, che qui si ammirano, opera di Spinello Aretino, si possono a ragione considerare come un portento del secolo decimo quarto. I fatti che rappresentano sono un pregevole monumento di Storia Patria, consistendo nelle gesta del nostro Concittadino Alessandro III° Pontefice tanto celebre negli avvenimenti del Medio Evo.
Eppure chi lo crederebbe! Ad onta di tutte queste prerogative niuna precauzione fino a questo punto si è presa per rimediare ai guasti che già si sono manifestati, e per prevenire quelli che maggiormente si manifesteranno se si seguiterà a starcene inoperosi come per lo passato!
È impossibile il farsi una giusta idea dello stato deplorabile di queste dipinture senza vederle. Il distaccamento degli intonachi dalle muraglie, e per conseguenza la imminente rovina dei medesimi si verifica in tanti diversi luoghi di tutte le pareti, ed anche delle volte a crociera, e del grand'Arco che divide la Sala, che io per brevità mi asterrò dal farne una dettagliata descrizione come fino ad ora ho praticato, me bensì farò conoscere a conforto di chi sente amore per l'Arte, che quantunque gli scialbi siano minacciati rovina pur nondimeno in pochi posti, ed in piccoli pezzi sono per ora caduti. Perciò se senza indugio vi si prenderà rimedio, con i mezzi in principio accennati, potremo avere la bella soddisfazione di salvare un Monumento Patrio, per tutti lati importantissimo, e così prevenire una perdita oggi mai irreparabile.
Anche un altro benefizio si potrebbe arrecare a questo interessante monumento, e ciò col togliere gli armari che, in tempi a noi più vicini, furono situati di faccia alle finestre. Questi oltre a deturpare l'Architettura, e simmetria della stanza, oltre a diminuirne l'area sono di uno stile barocco, e perciò ognuno può conoscere quanto gli strani cartoni del 700 = mal si adattino al semplice, e puro stile del 300 =. Certamente che nella vastità di questo Palazzo non mancherà un luogo qualunque per situarli.
Da questa succinta descrizione ciascuno rileverà in quale lacrimevole stato si trovino questi (mi sia permesso di dire) preziosi tesori Patri.
Ora se ciò è derivato per la dimenticanza, che principalmente il Secolo scorso ha pur troppo avuta a sì fatte cose, dimostriamoci almeno noi, o Signori, figli non degeneri di un Epoca nella quale il sentimento del Bello, e l'Amore dell'Arte si sono risvegliati dal loro sonno letargico, e impieghiamo dal canto nostro ogni premura, ed ogni sforzo per impedire che una tale devastazione spinga più oltre i suoi passi.
Si rifletta che per ciò ottenere non fa di mestieri dell'opera di valenti Artisti, ma di persone semplicemente pratiche in tali non difficili operazioni: che i mezzi pecuniari, che vi occorrerebbero non sono, ne possono essere, a parer mio, vistosi: Che si potrebbe ancora per una maggiore facilitazione fare dei risarcimenti pochi per anno: E che così si giungerebbe

finalmente ad ottenere un intento a buon diritto desiderato, e dirò di più, reclamato non solo dagli Artisti, e dagli Eruditi, ma da un'intera Popolazione.

36.
18 settembre 1841
Giacinto Corsetto ad Alessandro Saracini, richiesta di una copia in tela dell'affresco di Sodoma con il Cristo alla colonna
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza n° 3, c. 71g

18 settembre 1841

All'Illustrissimo Signor Cavaliere Alessandro Saracini
Soprintendente all'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti

Appena ricevuto il veneratissimo di lei foglio del 9 del corrente mi affrettai di far noto al Vicario Generale di questa Congregazione, Giuseppe Conti, quanto mi indicava Vostra Signoria Illustrissima, a nome pure di cotesta Deputazione Conservatrice di Monumenti d'Arte, in ordine al dipinto del Razzi esistente nel primo Chiostro di questo Convento, che si medita di preservare da un totale deperimento.
Mi gode l'animo di poterle notificare, che Egli con sua lettera del 16 corrente mi autorizza ad accordare la chiesta facoltà di segare la muraglia cui riceve il Dipinto su menzionato per trasportarlo in cotesto Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti a pubblico vantaggio. Debbo per altro, per uniformarmi ai di lui desideri nonché ai voti di questa mia Comunità, supplicare Vostra Signoria Illustrissima a fornirci di una copia comunque in tela ad oggetto di situarla, il giorno del Perdono di Assisi (2 agosto), nel luogo dove esiste attualmente la Pittura, essendo quella una delle stazioni solite a farsi dai fedeli per l'acquisto delle Indulgenze adorando l'Immagine del Nazareno a tele effetto esposta in quel giorno alla pubblica venerazione; e dopo ultimato il lavoro, far apporre nel muro una memoria che giustifichi presso il pubblico la nostra condotta.
Tanto in adempimento del mio Officio, e cogliendo l'occasione per umiliarle la mia servitù, passo all'onore di segnarmi colla più distinta considerazione.
Dal Convento di San Francesco
Giacinto Corsetto de Predicatori Priore

37.
29 settembre 1841
Giacinto Corsetto ad Alessandro Saracini, lettera in merito alla richiesta inoltrata a Roma per lo stacco dell'affresco di Sodoma con il Cristo alla colonna
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza n° 3, c. 71e

29 settembre 1841

Il Signor Cavaliere Alessandro Saracini
Soprintendente all'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti

Non sapendo quando Vostra Signoria Illustrissima potesse essere di ritorno dalla campagna, e nella lusinga di far cosa che non le dovesse tornare discara, ho scritto fino da lunedì (27) a Roma per essere autorizzato ad annuire ai desideri giustissimi di Vostra Signoria Illustrissima e del Corpo Accademico in ordine al dipinto del Razzi.
Spero che il Reverendissimo Generale, a cui mi sono rivolto, si darà tutta la possibile premura per sollecitare l'affare, tanto più che non ho mancato di fargli osservare che l'affresco di cui si tratta, quantunque prezioso in sé stesso, cessa do essere tale non togliendolo dall'umidità che ne cagionerebbe il totale deperimento; ed ho insistito sulla necessità di procedere al traslocamento desiderato prima che sopraggiungano le stagioni cattive che difficolterebbero l'esito dell'operazione.
Tosto che Egli mi avrà data risposta in proposito, mi affretterò di comunicargliela. Intanto profitto dell'occasione per rinnovarle i sentimenti di quella stima e profonda venerazione che mi pregio di protestarmi
Di Vostra Signoria Illustrissima
Giacinto Corsetto dei Predicatori Priore

38.
10 ottobre 1841
Giacinto Corsetto ad Alessandro Saracini, conferma dell'autorizzazione apostolica per lo stacco dell'affresco con Cristo alla colonna
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza n° 3, c. 71d

All'Illustrissimo Signor Cavaliere Alessandro Saracini
Soprintendente all'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti

Contrascritto emanato il dì 2 corrente dalla S.C. dei Vescovi venne autorizzato questo nostro Monsignor Arcivescovo ad accordare l'implorata facoltà pel trasporto del Dipinto esistente nel chiostro di questo Convento; e il prelodato Monsignore Arcivescovo ne ha emanato il giorno di ieri il Decreto esecutoriale. In esso è espressa la condizione di lasciare una copia dell'affresco che si va a togliere; ma in ordine a questa, quando avrò il bene di parlare con Vostra Signoria Illustrissima, spero si potrà combinare con reciproca soddisfazione. Intanto, dovendo partir domani per Firenze dove mi tratterrò otto o dieci giorni, mi affretto a comunicare essere in facoltà sua di procedere quando che sia al meditato segamento della muraglia per trasportarla all'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti; e ciò, affinché non venga ritardata per colpa mia la desiderata operazione.
La spesa occorsa pel Rescritto Pontificio è di pecoli nove, e ancora non so se ne occorrerà alcuna per Decreto esecutoriale emanato dalla Curia Arcivescovile.
Prego Vostra Signoria Illustrissima a compiacersi di gradire i sentimenti della più alta stima e profonda venerazione con cui mi pregio di protestarmi.
Giacinto Corsetto de Predicatori Priore

39.
5 dicembre 1841
Francesco Nenci, conto per lo stacco e trasporto dell'affresco con il Cristo alla colonna
ASSi, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali*, filza 3, cc. 71ab

5 dicembre 1841
Avendo collocato nel posto che ho creduto il più conveniente il dipinto qui trasportato dal Chiostro di San Francesco di questa città alle premure dei benefattori, ho l'onore di trasmettere alla Eccellenza Vostra il riepilogo delle spese occorse in tutta la operazione esattamente verificata dalle note dettagliate che sono state presentate da coloro che vi hanno avuto mano. Malgrado le spese di collocazione del dipinto nominato, che non figuravano nella perizia, pure, resulta con risparmio di £ 97.10.V. Mi prendo però la libertà di notare a Vostra Eccellenza che vi sarà bisogno di qualche poco di restauro, e che questo porterà qualche nuova spesa, per quanto io sarei di avviso, di restaurarlo il meno possibile, e soltanto quanto serva a curare ciò che disturba la vista di chi lo riguarda.
Per evitare di mandare alla Cassa dell'Opera tanto individui per ricevere piccole somme, proporrei che fosse fatto il totale pagamento nelle mani del Signor Professore Lorenzo Doveri, che ha presieduto alla detta operazione per quindi farne esso la distribuzione a chi spetta. Quando Vostra Eccellenza ciò approvi, può compiacersi di notarlo sotto il Conto da rimettersi al Signor Rettore dell'Opera della Metropolitana, che ciò servirà ad esso di ordine.

Riepilogo

Somma da pagarsi al CapoMaestro Angelo Coppi come dalle note £ 214.12.8

Somma da pagarsi al Magnone Luigi Rossi, come da conto £ 84.6.8

Somma da pagarsi al Falegname Pietro Rossi, come da conto £ 48

Somma da pagarsi per la memoria incisa in marmo da Ulisse Goretti £34.10

Da pagarsi a Carlo Pini per avere prestata la sua opera per fermare a regola d'arte il dipinto £ 10

Per l'assistenza prestata da Giulio Rossi per N° 2 cornici dorate, che una per il dipinto, e l'altra per la Copia £ 40

Per l'assistenza assidua e direzione prestata dal sig. Professor Doveri in tutto il tempo dell'operazione £ 30
Viste e verificate le note da Francesco Nenci Direttore dell'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti.

40.
9 settembre 1843
Commissione a Giovanni Duprè della scultura di Pio II
ACSi, Archivio postunitario, Comune di Siena, cat. XVII, *Onoreficenze, pubbliche offerte, conservazione di opere d'arte*, Tit. 1, n° 23, "Filza di lettere e documenti relativi alla Statua di Pio II scolpita in marmo dal Prof. Giovanni Duprè, c.n.n

L'anno del Signore mille ottocento quarantatre ed il dì 9 settembre.
In forza della presente privata scrittura da valere per atto autentico i Signori Cavaliere Alessandro Saracini, Cavaliere Augusto Gori Pannilini, Conte Alessandro Bichi Ruspoli, e

Conte Scipione Bichi Borghesi in nome proprio, e di tutti i loro consoci, ed il Signore Giovanni Duplè scultore hanno convenuto quanto segue.
I signori suddetti solidamente commettono al Signor Giovanni Duplè la esecuzione di una statua in marmo di prima qualità rappresentante il Pontefice Pio II dell'altezza di più delle tre braccia e mezzo da collocarsi nella Libreria della Cattedrale di Siena, e precisamente nel centro della medesima.
Il prezzo convenuto d'accordo è di francesconi mille quattrocento da pagarsi in tre rate uguali; la prima di questa all'incominciamento del modello il grande, la seconda allorchè il modello sarà compiuto e gettato in gesso, ed acquistato il marmo, la terza alla consegna della statua finita e fatta collocare in Siena al suo posto, e così terminato ogni lavoro relativo.
Le lastre di marmo ravaccione per incrostarsi il piedistallo, cornici, od altro che l'artista crederà convenevole, il trasporto e tutte le spese necessarie all'innalzamento, ed al collocamento di detta statua saranno a carico dello scultore.
Il Signor Duplè da sua parte accetta la commissione alle condizioni sopradette, e si obbliga dare il tutto compito nel tempo e termine di anni due circa incominciando dai primi di agosto dell'anno suddetto. La presente scrittura s'intenderà come non fatta qualora l'Imperiale e Regio Governo non accordasse il permesso necessario.
Fatto duplicato per tenere uno per parte
9 settembre 1843

41.
17 marzo 1845
Relazione di Massimo Zannetti sul collocamento della statua di Pio II nella Libreria Piccolomini
ACSi, Archivio postunitario, Comune di Siena, cat. XVII, *Onoreficenze, pubbliche offerte, conservazione di opere d'arte*, Tit. 1, n° 23, "Filza di lettere e documenti relativi alla Statua di Pio II scolpita in marmo dal Prof. Giovanni Duprè», c.n.n.

Illustrissimi Signori Promotori dello scolpimento della statua di Pio II

Dopo che l'esimio artista dalle Signorie Loro Illustrissime incaricato di scolpire in marmo la statua del Pontefice Pio Secondo, e destinata ad innalzare nella così detta Libreria della Metropolitana di questa città di Siena, ne avvisava le Signorie Loro che la di lui opera non poteva essere limitata a proporzioni da renderla capace a passare per il vuoto della Porta che ammette nella Libreria suddetta, nasceva nelle Signorie Loro Illustrissime il bisogno di trovare un compenso a taluna difficoltà, la quale ove non fosse superabile, toglierebbe a questo classico patrio monumento di essere arricchito, e reso completo con la statua del Gerarca Senese, le di cui gesta principali, con sommo magistero artistico sono rappresentate nelli affreschi dell'Urbinate, e di Bernardino Betti, comunemente soprannominato il Pinturicchio. E siccome per indagini operatesi dalle Signorie Loro Illustrissime nella Libreria suddivisata, non che in stanza ad essa contigua venivano a conoscere che non solo i finestroni della Libreria medesima, ma pur anche un antico vuoto nella grossezza del muro, che per la parte sinistra questa stanza divide da altra contigua, offrivano due diversi modi per introdurre la statua in discorso al designato posto, vollero che persona dell'arte visitasse tale località, al che si degnarono nominare me sottoscritto, con istruzione di emettere il mio sentimento, scevro da verun riguardo, e ponderatissimo, essendo che si tratti di cosa sommamente delicata, e di un qualche lavoro da eseguirsi in luogo pregevolissimo, e che merita di essere conservato nella di lui più perfetta possibile integrità. E io onorato di si fatta commissione, e pienamente convinto

che somma prudenza faceva d'uopo tenere a guida continua del mio operare nel disbrigo di quanto le Signorie Loro Illustrissime mi commettevano, ecco ciò che posso riferire in proposito, dopo di avere attentamente esaminato al Libreria, e stanza contigua.
Sul fianco sinistro della rammentata Libreria, e con ingresso dall'andito, che comunica con il Palazzo Arcivescovile, con la chiesa e con le stanze dei Cappellani, esiste una stanza oggi destinata alla conservazione delle seggiole per comodo della chiesa, la quale mentre ha il pavimento più basso braccia 1.16 di quello della Libreria, è da questa divisa per mezzo di un muro grosso oltre a braccia due, tutto il solida costruzione laterizia, e nel quale vedesi praticato un vano, privo di arco nella parte superiore, largo di luce braccia 2 ¼, alto braccia 3 1/3 e profondo braccia 1 5/6 , il quale per quanto sembra , è stato una volta totalmente aperto, ed oggi soltanto vedesi per la parte della Libreria richiuso con parete di quarto. Questo vano, che con la di lui sommità rimane inferiore braccia 3 ½ dal principio dei quadri contenenti li affreschi superiormente discorsi, si appalesa opportunissimo, di lieve dispendio, e di esito felicissimo a renderlo servibile al passo della statua, poiché corrispondendo esso dietro il Pancone, e Leggio, in cui conservansi li antichi Libri Corali, e subito a sinistra del cenotafio del fu Governatore Bianchi, non richiede altro lavoro che il discostamento del Pancone, e Leggio dal muro cui appoggia, ed il disfacimento del citato muro di quanto il quale mercè le indagini fattevi intorno, mentre è nel senso verticale di poco collegato con il muro maestro, un grossolano riporto a calcina lo dimostra affatto scollegato dal muro suddetto nel senso orizzontale, del che mi ha persuaso a tutta evidenza un foro manifestatosi quasi che nel contro della parete superiore del muro di quarto, per il quale introdotto un dito della mano, ho potuto sentire in grossezza il materiale del tutto sciolto, e sono rimasti il dito e la mano impressionati da una sensazione di aria per esso foro circolante, lo che potentemente all'occhi stessi si è rivelato, avvicinato avendoci una candela accesa, la cui fiamma è stata una volta rigettata e quasi spenta, ed altra volta assorbita, per lo che è forza persuadersi che almeno in questo punto è già il quarto sostanzialmente staccato dal muro maestro, il quale, per quelle cause istesse, per cui nonostante che con poca di avvedutezza, e con un sano criterio, si dica pur francamente, sia sì lasciato senza artifizio veruno, fino a qui, e come si è veduto, tagliato nella spessezza di braccia 1 5/6 e nella estensione di braccia 2 ¼, si è sostenuto di per sé stesso ed in forza della propria compattezza nella rimanente ragguardevole grossezza suddetta di braccia 1 5/6, in pari modo si sostiene nella parte soprastante al muro di quarto: onde è che mi sembra non azzardato in parte alcuna il giudizio, che cioè non possa essere per accadere il benché minimo inconveniente nel riaprire per l'oggetto che sopra, e per poche ore il vano mentovato.
Che se null'ostante potesse l'animo delle Signorie Loro Illustrissime apprendersi di un qualche sinistro, potrebbe allora effettuarsi ad esuberanza di cautele, antecedentemente al taglio del muro di quarto, una volta di quadrucci a sostegno del muro maestro, per tutta la superficie del vano, e quindi un arco pure di quadrucci sopra al muro di quarto, il quale potrebbe di più essere isolato ancora nel senso verticale, col mezzo di sega anziché di martello, e scalpello, venendosi così ad effettuare per cura delle Signorie Loro quel lavoro che altri, ripeto, avrebbe dovuto aver già fatto ed a rendere questo vuoto in stato da potersi indifferentemente, e di continuo lasciare a comodo di ulteriori lavori che occorrer potessero alla Libreria in discorso, a cui non è forse mal fondata opinione abbia altre volte servito, e quivi a taluno scopo motivato.
Due altissimi finestroni, larghi di luce braccia 2.8, corredati di ferriata a gabbia per la parte esterna, di ramata di filo di ferro in telaio simile, e di vetrata a cristalli pure in telaio di ferro, fisso in alto, e per la massima parte, e da aprirsi in basso a due sportelli, stanno ad illuminare la Libreria prerammentata. Da una di queste finestre, e specialmente da quella a sinistra, potrebbe in secondo luogo mandarsi ad effetto la collocazione della statua, con pari facilità in quanto ai lavori necessari alla apertura della finestra, ma con maggior difficoltà e più ingente

spesa riguardo alla preparazione meccanica, di quello richiedersi per salire la statua medesima al livello della finestra e fino ad essa condurla. Ed è stato detto facile essere il ridurre il finestrone a sinistra, a servire al passaggio della statua, perché, oltre all'avere osservato che l'ossido ha in gran parte corroso i fori della ferrata nel punto della loro ingessatura, e che forse per effetto appunto dell'ossido stesso sono venute a strapparsi lungo le ingessature medesime le spallette del finestrone in parola, è stato pur anche riconosciuto che alla altezza di braccia 6 del basso del finestrone, la detta ferrata è con ogni rimanente aggiuntata col semplice metodo di accoppiamento dei rispettivi verticali, senza saldatura alcuna, in altrettanti anelli di un ferro orizzontale, così che il remuovere questo pezzo di ferrata, resta oltre ogni dire facilissimo, come ugualmente facile rimarrebbe la rimozione della ramata (che potrà sul posto tagliarsi e ritessersi) e la spiombatura della prima speranza orizzontale, e fissa del telaio che sostiene i cristalli.
E perché possano le Signorie Loro Illustrissime farsi, con maggior cognizione di causa, giudici, nell'interesse almeno della società, che oggi rappresentano, quale dei due partiti sarebbe da prescegliersi, credo non inopportuno avvisarle, che mentre la spesa di introduzione della statua dentro la Libreria per mezzo del vano sopraccennato importarsi £ 80, seguendo il sistema secondo, non potrà non importare £ 200.
Nella fiducia pertanto di avere soddisfatto alla onorevole commissione, e nella certezza, che qualunque dei due partiti le Signorie Loro prescelgano (e fra i quali io non lascerei mai indietro il primo proposto), non possa aver luogo il più lieve sconcerto nelle muraglie di questo tante volte rammentato insigne monumento; pago e contento mai sempre, che miglior pratici di quello io non lo sia, e più illuminati soggetti conoscano per quiete dell'animo delle Signorie Loro Illustrissime questo mio tenue sì, ma coscienzioso parere, altro non restami che ambire all'onore di segnarmi con profondo ossequio e rispetto.
Delle Signorie Loro Illustrissime
Siena 17 marzo 1845
Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Firmato = M[assimo] Zannetti

42.
Agosto 1850
Esposizione dei pareri favorevoli e contrari all'introduzione della statua di Pio II nella Libreria
ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta 31, c.n.n.

A riguardo della incolumità delle pitture celebri che si osservano nelle pareti della Sala o Libreria del Duomo qualora vi venga introdotta la Statua di Pio II scolpita da Giovanni Duprè

Dopo aver conosciuto che la detta Statua di Pio II aveva dimensioni eccedenti quelle dell'unica porta per la quale si accede in Libreria i Signori Promotori Bichi, Gori, Borghesi, e Saracini incaricarono l'Ingegnere Zannetti perché desse egli l'indicazione del modo col quale avrebbe potuto la medesima introdursi.
Detto Ingegnere fece conoscere che ciò poteva mandarsi ad effetto o profittando di un vuoto che si trova nella muraglia sinistra della Libreria stessa, ovvero facendola passare da uno dei due finestroni che vi danno luce.
I Deputati Conservatori a questo proposito presero in esame:

1°: Il parere dell'Architetto Agostino Fantastici del 30. Gennaio 1843 col quale opina in primo luogo che sarebbero probabili delle lesioni dannose alle pitture qualora per il passaggio della statua si aprisse il vuoto della citata muraglia grossa 2. Braccia che a guisa d'armadio corrisponde nella stanza delle seggiole chiuso con parete o muro di quarto dalla parte della Libreria: osservando in secondo luogo che la umidità del muro nuovo col quale dovrebbe poi richiudersi il vuoto, non meno che le morse per collegarlo potrebbero nuocere esse pure ai dipinti.
2°: Il parere del prefato Sig Zannetti di cui sopra è fatta menzione, col quale non solo si ammette la possibilità di introdur la statua senza alcun danno per mezzo del vuoto in discorso, ma anche profittando di un finestrone della Libreria.
3°: Il parere collettivo dei periti Pianigiani, Puccioni Cecchini Gani e Cambi, i quali opinarono come il Zannetti, cioè che tanto per il vuoto quanto per la finestra potevasi far l'introduzione della statua senza alcun danno delle pitture.
4°: Due rapporti dell'Architetto Lorenzo Doveri che manifestano il pericolo di qualche lesione capillare nella muraglia aprendovi il vuoto più volte rammentato, tanto più che esso manca d'arco e che rimontandolo poi le morse e l'umidità del cemento danneggerebbero le pitture. Inoltre fa palese d'aver riscontrata una lesione della muraglia stessa in cui il vuoto si trova la quale si estende ancora nel muro di quarto che lo richiude, per cui egli si conferma sempre più nella convenienza di non aprirlo.
5°: Il parere del Capo Maestro Boldrini che riconosce possibile la introduzione della statua per mezzo di detto vuoto, ma con danno forse delle pitture se si dovesse tagliare la muraglia circa a mezzo Braccio conforme egli crede sia necessario.
6°: E finalmente la memoria dello scultore Duprè inoltrata a S.A.I. e Reale, con cui si rappresenta che le pitture della Libreria non possano soffrire alcun danno per l'introduzione della Statua, essendo nel muro già fatto lo strappo, e trattandosi di toglier soltanto una parete a mattoni per coltello che lo richiude; e si aggiunge che altra volta vi son passati oggetti voluminosi come quelli per esempio che reggono i Libri Corali.
Previo pertanto l'esame accurato della faccia del luogo che fecero insieme i Deputati Conservatori all'oggetto di emettere il proprio giudizio circa all'introduzione di detta statua osservarono:
che il vuoto suddetto è di tali dimensioni da permettere il passaggio alla statua tolta che sia la parete di quarto, e non di mattoni per coltello, che la richiude, senza bisogno d'ingrandirlo lateralmente né per di sopra né per di sotto, offrendo esso la sezione o luce libera alta 2. Braccia e mezzo e larga un Braccio e 5. Sesti: mentre la Statua esige soltanto un'apertura d'un Braccio e cinque sesti tanto nel senso della larghezza che in quello dell'altezza.
Che riguardo alla umidità non è apprezzabile il timore espresso dai citati periti, poiché richiudendo il vuoto per esempio con pietrame o marmo ben acconciato e commesso sottilmente in calcina resulterebbe insignificante ed innocuo, tanto più che il muro così fatto resterebbe varie braccia al di sotto delle pitture.
Che riguardo al pericolo delle morse può essere eliminato affatto col non farle, mentre attesa la poca dimensione del vuoto da richiudersi non possono riguardarsi come necessarie ed indispensabili.
Che in quanto alla lesione o piccola crepatura riscontrata dall'Architetto Doveri non è tale da far dubitare che possa minimamente aumentarsi coll'aprirsi il vuoto in discorso, essendo il muro grosso due Braccia, solido e resistente per la tenacità del cemento con cui è fabbricato, e la crepatura non essendo visibile se non che in una sola delle facce del muro stesso, in quella cioè corrispondente nella stanza delle seggiole, mentre nell'altra dalla parte della Libreria non se ne vede il minimo indizio.

Che per introdur la statua dalla finestra surriferita converrebbe alzarla verticalmente sopra il livello della strada detta delle Dalie o dei Fusai parecchie braccia, onde guadagnare l'altezza di un tetto, e quindi farla scorrere sopra il medesimo col mezzo di un piano inclinato ed ascendente che facesse capo alla finestra di cui è parola.
Che tanto per mezzo del vuoto che per quello della finestra non è stato sviluppato o fatto conoscere di quale apparato meccanico voglia farsi uso, conforme sarebbe stato necessario e come sembra ne fosse espresso il desiderio ai Promotori colla Deliberazione dei Deputati Conservatori del 13. Febbraio 1845.
Che ciò nonostante i Deputati stessi mentre non esitano a ritenere che un tal mezzo meccanico, sebbene non esposto da Promotori, sia facilissimo per la parte del vuoto e non impossibile per l'altra del tetto e della finestra restano col desiderio di non esporre la Libreria ad innovazione alcuna, e molto meno anche ai pericoli d'inavvertenza e di poca pratica che talvolta s'incontrano in chi si destina ad operazioni simili a quella dell'introduzione della Statua di Pio II.

Sulla Convenienza di collocare nella Libreria del Duomo la statua di Pio II scolpita da Giovanni Duprè indipendentemente dal mezzo meccanico per introdurvela

Esaminarono i Deputati conservatori i seguenti documenti:
1: Il citato rapporto dell'architetto Lorenzo Doveri del dì 8 agosto 1850 col quale si opina che troppo ingombro farebbe la Statua alla Sala o Libreria, che sconverrebbe al carattere di lei ed impedirebbe la visuale degli affreschi. Che più manifestamente ancora sconverrebbe perché grande è la statua e piccola la porta d'ingresso, per cui si penserebbe che la collocazione della med. fosse stata operata come per prodigio, e che abbastanza fu criticato l'ingombro già fatto con i sarcofagi.
2: Il parere dello scultore Antonio Manetti dello stesso dì 8 Agosto 1850 con cui fa egli sentire non solo la convenienza di non introdur la statua in Libreria ma anche l'altra di togliere gli oggetti che vi sono già collocati, notando che un monumento come la Statua dentro l'altro della Libreria riguardante lo stesso soggetto moltiplica l'Arte senza necessità.
3: Il parere già indicato del maestro Boldrini che asserisce sconvenire la statua alla sala della Libreria essendo colossale, e la sala non avendo bisogno di altri capolavori.
4: La Deliberazione del Municipio di Siena de 9 Agosto 1850 nella quale si considera che introducendo la statua in Libreria si vorrebbe situare nel centro di essa rimovendo da quel punto il gruppo delle grazie ivi collocate da oltre 350 anni per cura del Cardinale Francesco Piccolomini Arcivescovo di Siena, ricordate e collegate col monumento della Libreria in tutte le Definizioni e disegni della medesima. Che nel 1816 venne impedito dal governo di quel tempo che il gruppo fosse trasportato alle Belle Arti; e si aggiunge poi che la Statua per ricordar la memoria di Pio II resterebbe nella Libreria del Duomo per lo meno inutile essendo ciò fatto più ampiamente dalle pitture cotanto celebrate che ivi si trovano.
5: La rammentata memoria a Regio Trono dello Scultore Giovanni Duprè mediante la quale si espone aver esso adottato per la Statua le misure e la finezza del lavoro quali si convengono alla Sala della Libreria del Duomo ove è mezzo di riguardarla da vicino e colla luce di due finestre. Che dovendosi essa collocare nel punto in cui ora si trova il gruppo delle Grazie di greca scultura occuperà minore altezza di questo, notando che la statua con la su base si eleva soltanto braccia 6 e 2 soldi mentre il gruppo con il suo imbasamento si alza braccia 6 e soldi 10. Che sostituendo Pio II alle Grazie non si antepone la scultura moderna all'antica ma si erige un monumento di gloria nel luogo più adatto a somiglianza della Tribuna di Galileo. E che le

Grazie non possono riguardarsi per adattate al luogo sacro, e in ogni caso vi è il mezzo di conservarle nella Libreria secondo il progetto Pianigiani.
Terminato l'esame che sopra ed attentamente osservata la località si posero i Deputati in grado di conoscere: che la Sala della Libreria del Duomo di forma rettangolare, accessibile col mezzo di una sola e piccola porta alta Braccia 3 e soldi 8 larga braccia 1 e soldi 11, illuminata da due finestroni situati nella parete opposta alla porta che si alzano a notevole altezza presenta uno spazio proporzionato a rimirare le pitture, ma che non eccede questo bisogno. Per cui ogni ingombro che potesse farsi nello spazio medesimo occupando specialmente la sua parte media non può riguardarsi se non a carico della facilità d'osservare con quella piena libertà di posizione che tutti gradiscano quando contemplano oggetti di tanto raro pregio come sono le pitture Raffaellesche della Libreria indicata. Ed un esempio a questo riguardo lo abbiamo e lo proviamo digià nel gruppo delle grazie che occupa il centro di detta Sala, per quanto svelto e molto leggero egli sia di volume.
Che la Statua di Pio II alta colla sua base braccia 6 e 2 soldi non è già vero che sia più bassa 8 soldi di braccio del Gruppo delle Grazie conforme asserisce lo stesso Duprè; poiché questo gruppo misurato attentamente dai deputati si alza col suo imbasamento non le braccia 6 e mezzo indicate da Duprè ma sole braccia 5 e soldi 14, per cui resulta invece più basso della statua circa due terzi di braccio.
Che questa maggiore altezza, unita al maggiore volume della statua rispetto alle Grazie può far ritenere che l'impedimento della visuale per guardare le Pitture sarebbe doppio per non dire tre volte maggiore di quello che si verifica attualmente.
Che avendo le Grazie un fulcro sul quale risposano, della grandezza solo di mezzo braccio, e la statua un piedistallo o base quadrata del lato di braccia uno e mezzo nel vivo e di braccia uno e tre quarti nella cimosa e zoccolo, ognuno troverebbe sensibilissimo l'aumento di questo ingombro tanto reale che apparente, e ne sarebbe disgustato quantunque il medesimo non si opponesse alla visuale delle pitture che resterebbero più elevate.
Che non sfuggirebbe agl'osservatori l'inconveniente indicato dall'Architetto Doveri e resultante dal veder la statua di Pio II situata nella Libreria di dimensione più grande di quelle che permettono la porta per la quale naturalmente dovrebbe supporsi introdotta.
Che sostituendo Pio II alle Grazie non è vero ciò che dice Duprè, cioè che si eriga un monumento di gloria nel luogo il più adattato a somiglianza della Tribuna di Galileo a Firenze, poiché tra questa e la Libreria del Duomo di Siena non può passar quella perfetta analogia che egli vi ritrova. In fatti la statua del gran filosofo lascia in gran parte libero lo spazio della Sala ovè la Tribuna essendo situata quasi in un'estremità, mentre nella Libreria del Duomo la statua di Pio II si vorrebbe collocare nel centro preciso dove sono le Grazie, Il Galileo nella Sala della Tribuna è oparte principale, essendo per esso appositamente fabbricata, mentre la Libreria riceverebbe il Pio come parte accessoria, poiché le gesta del Pontefice saranno sempre principalmente osservate negli affreschi delle pareti. Il Galileo riceve da più parti al luce ed il Pio non potrebbe averla che da i due finestroni situati in faccia alla porta d'ingresso; talchè o bisognerebbe che la statua restasse all'oscuro nel davanti, qualora come è regolare si volesse guardare in faccia entrando in Libreria, ovvero voltarla alla Finestra con il tergo alla Porta, lo che sarebbe non poco riprovevole, e fuori di convenienza per ogni rapporto, notando di più che tale inconveniente non sarebbe del tutto rimosso quantanche la statua si ponesse girevole sopra una piattaforma.
Che le Grazie, è vero, non possono riguardarsi come adattate a luogo sacro quale è la Libreria del Duomo di Siena rappresentante le gesta di un Pontefice, ma per removerle sembra ben fatto di attendere un'occasione diretta a migliorare anziché peggiorare le condizioni dei Monumenti di tanta celebrità.

43.
5 aprile 1852
Verbale di seduta della Deputazione: ritrovamento di pitture nell'aula capitolare di San Francesco
ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 178r

Espose quindi alla Deputazione Loro il Collega Signor Direttore Sopranominato [Luigi Mussini], che ad occasione che l'Anno del Seminario facesse eseguire dei ripulimenti in uno stanzone esistente nel soppresso Convento di San Francesco, e che sembra volersi appigionare per officina di Fabbro, sono stati scoperti in stato di bel colorito e di buona conservazione degli A-fresco di merito indubitato e di Buona Scuola; rappresentando quanto importerebbe adoperare possibilmente per porsi in caso di scoprire per intero quei dipinti, ove ne valga veramente la pena, e di quindi assicurarne la buona custodia.
La Loro Deputazione unanimemente penetrata dello interesse di quanto sopra si è detto, ha determinato che i due Signori Conservatori Cavaliere Soprintendente, e Professore Direttore dell'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti assumano l'incarico di eseguire presso chiunque possa occorrere gli opportuni premurosissimi offici, onde a spese dell'Amministrazione del Seminario ridetto, possa con maggior larghezza farsi il saggio e il riscontro degli a-fresco che sopra; e perché quando il loro reale merito lo richieda, si provveda alla tutela e conservazione dei medesimi nella guisa meglio conciliabile, non escluso, se occorra, lo scindere il contratto che dicesi stabilito, per locare quello stanzone ad uso di Fabbro.

44.
4 febbraio 1854
Verbale di seduta della Deputazione: Luigi Mussini suggerisce di approfondire le indagini sulle pitture scoperte nel capitolo di San Francesco
ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, cc. 201v-202r

Circolati i soliti inviti di ordine del Signor Prefetto Presidente ebbe luogo in questa mattina piena Adunanza dei Signori Deputati Conservatori.
Dopo essere stato letto il verbale riguardante la ultima adunanza, il Signor Conservatore Direttore Mussini espose a Loro Signori, siccome già lo aveva fatto col Signor Presidente, aver saputo che nei progetti di costruzione del Locale di S. Francesco di appartenenza del Seminario Arcivescovile, vi è la riduzione di quella stanza ove esistono gli a-fresco di cui fu tenuto discorso, nelle sedute dei 15 maggio e 5 aprile 1852, ed in conseguenza esservi rischio della perdita dei medesimi. Che mentre è stato praticato l'occorrente onde sospendere il lavoro progettato per quella stanza, si è conosciuto come mediante la approssimativa somma di Quaranta Francesconi potrebbe eseguirsi lo Scrostamento della muraglia onde scoprire le sottoposte Pitture, ed apprezzare il Vero Valore , siccome la convenienza di procurare la loro incolumità; e che viene nutrita fondata lusinga, potersi, in mancanza di altri mezzi, raccogliere la indicata somma per via di Volontarie Oblazioni dei Amatori interessati alla Conservazione dei monumenti meritevoli.
La Deputazione, inteso quanto ha esposto il Conservatore Signor Mussini, convenendo unanimemente nella necessità di adoperare ogni espediente congruo per avere piena cognizione delle dette Dipinture approva quanto sin qui il Signor Mussini ha ben voluto operare; abbraccia il partito di accettare le Volontarie somministrazioni che sopra, per raccogliere le quali vorrà il Signor Mussini cortesemente incaricarsi aggregandosi chi meglio creda; e incarica i Signori Conservatori Cavaliere Saracini, e professore Mussini di praticare

verso Monsignore Arcivescovo gli opportuni offici, nulla per ora innovandosi, voglia secondare, per quanto lo riguarda, il progetto della loro Deputazione, nello scopo di giungere a perfetta cognizione del merito di detti a-fresco. E per ultimo autorizza il Conservatore Signor Mussini, quando sia riunita la somma necessaria, e tenuti i convenienti concerti col prelato, a far dar mano al lavoro occorrente pel saggio delle tante volte rammentate pitture.

45.
21 ottobre 1854
Relazione di Ulisse Forni in merito all'estrazione degli affreschi nell'aula capitolare di San Francesco
AABAFI, F. 44a, 1855, *Pitture antiche di Siena nel soppresso convento di San Francesco*, n° 58

La notizia del recente scoprimento degli affreschi dipinti da Ambrogio Lorenzetti nel chiostro o capitolo dei Frati Minori di San Francesco in Siena, e rappresentanti quattro istorie diverse, mosse il desiderio del sottoscritto restauratore delle Regie Gallerie di Firenze di vederli, come opera interessante moltissimo per l'Istoria dell'Arte. Dopo averli veduti e quindi esaminato lo stato dei medesimi in compagnia del Signor Direttore Luigi Mussini, fu da esso pregato a voler esternare il proprio sentimento circa la spesa occorrente per una bene intesa restaurazione.
Il sottoscritto annuendo bene volentieri alla gentile e amichevole domanda, ha creduto di dar qui con poche parole il ricercato parere.
Il restauro di questi affreschi dovendosi eseguire al posto, il sottoscritto crederebbe che potesse costare la spesa di £ 200, soltanto per la parte figurata delle quattro istorie, più £ 700 per quella ornativa.
Se poi per l'oggetto di meglio eseguire il restauro si pensasse bene di segare e trasportare altrove gli affreschi (avvertendo che con questo trasporto si potrebbe dare una collocazione migliore a quei dipinti in quanto alla luce), allora aumenterebbe forse, quantunque di poco, la spesa, poiché in simili trasporti qualcosa viene sempre a soffrire.
La parte ornativa in questo caso bisognerebbe necessariamente rifarla tutta, poiché sarebbe meglio di lasciare l'antica al suo posto, e così facilitare il trasporto col diminuire la mole, segando quei dipinti in prossimità delle prime fasce che racchiudono appunto le rispettive e separate istorie, il restauro dell'ornativa, in questo caso importerebbe la spesa di £ 800.
L'operazione di trasportare questi affreschi sulla tela non sembrerebbe al sottoscritto praticabile, poiché pitture così grandi male si sosterrebbero su vaste tele, oltre di che essendovi molte parti dipinte a secco, queste nell'operazione del trasporto si verrebbe a perdere totalmente.
Infine se il sottoscritto dovesse dare anche su questo il suo parere, direbbe essere meglio rimuovere gli affreschi ed insieme le pareti da quel sito poco luminoso e murarli altrove, per esempio nelle pareti della prossima Chiesa di San Francesco; con ciò si otterrebbe il doppio vantaggio, e di meglio goderli e di meglio restaurarli; specialmente le due istorie che esistono al di sopra delle due finestre, cioè la Crocifissione e la Restaurazione.

Ulisse Forni,
Restauratore delle Regie Gallerie di Firenze

46.
3 aprile 1855
Notifica al Vicario Generale della nomina di Luigi Mussini e Baldassarre Marchi a responsabili dell'intervento di estrazione degli affreschi dall'aula capitolare di San Francesco
ASAS, Seminario Arcivescovile di San Giorgio, poi San Francesco, 1.9 Sede del Seminario, fasc. 4, c.n.n.

All'Illustrissimo e Reverendissimo
Monsignore Vicario Capitolare

Monsignore,

La Deputazione Conservatrice dei Monumenti d'Arte alla quale ho comunicato la Officiale di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima del 27 Marzo relativa agli affreschi esistenti nell'ex-Convento di S. Francesco, mentre ha riconosciuto essere dovere del suo Istituto all'effetto di procurare la conservazione degli affreschi medesimi di praticare le opportune indagini per assicurarsi se possa o no senza pericolo di guastarli eseguirsene l'asportazione in altro locale, ha ritenuto essere estraneo alle sue attribuzioni l'occuparsi della materiale esecuzione ove debba aver luogo.
Nell'atto perciò che prevengo Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima che essa ha delegato due dei suoi membri, il Conservatore Professore Luigi Mussini Direttore di questo Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti, ed il Conservatore Ingegnere in capo del Compartimento, Baldassarre Marchi a fare all'uopo su indicato tutte quelle indagini che essi ravviseranno opportune, La prego delle necessarie disposizioni a chi occorre onde sia data loro ogni notizia ed agio per l'adempimento del ricevuto incarico.
E frattanto passo a ripetermi col più distinto ossequio
Lì 3 aprile 1855

47.
5 giugno 1855
Verbale di seduta della Deputazione: ritardi nell'intervento di stacco degli affreschi in San Francesco
ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Libro delle Deliberazioni*, c. 217r

Presente il Presidente e i Deputati Conservatori Cavaliere Bambagini Rettore dell'Opera della Metropolitana, Cavaliere Saracini Soprintendente all'Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti, Luigi Mussini direttore dell'Istituto medesimo e Baldassarre Marchi Ingegnere in capo del Compartimento.
Il Presidente dà comunicazione di una lettera di Monsignor Vicario Generale Capitolare del 31 Maggio con la quale esso si lagna degli ostacoli frapposti dalla Deputazione ai già progettati lavori per la conservazione dei noti affreschi esistenti nel locale di S. Francesco che si sta riducendo a Seminario Arcivescovile, ed accennando ai danni che da ciò derivasse per l'andamento dei lavori di riduzione di detta Fabbrica, conclude in sostanza esprimendo il desiderio che non sia impedito all'Amministrazione del Seminario di procedere all'uopo nel modo che credesse più conveniente.
La Deputazione richiamata la sua precedente Deliberazione del 5 Maggio, delibera doversi rispondere a Monsignor Vicario, com'essa pure deplori gli inconvenienti cui dà luogo la ritardata esecuzione dei surriferiti lavori, sua non spettarle alcuna responsabilità, mentre

essendo chiamata per natura del proprio istituto a curare la Conservazione dei Monumenti d'arte che esistono nella Città fu sollecita allorquando si trattò del progetto di trasportare il suddetto affresco nella Chiesa di S. Francesco di esprimere il proprio voto favorevole a tale traslocamento, e se la perizia dei lavori occorrenti all'uopo fosse stata redatta nei termini primitivamente convenuti col Deputato Direttore dell'Istituto di Belle Arti, che escludevano assolutamente il concetto poscia adottato nella Perizia medesima di mutilare quell'affresco, né sarebbe stata chiesta al Monte una somma che ora si reputa insufficiente, né sarebbero insorte le difficoltà che hanno ritardata la esecuzione del lavoro.
Che la Deputazione infine, sebbene già dallo stesso Monsignore richiamata a sorvegliare il lavoro e trattare coll'accollatario dei modi più adatti per condurlo a buon fine, non intende, come già altra volta si è espressa, di oltrepassare i limiti delle proprie attribuzioni, e perciò mentre non può che confermare quanto già fu fatto sentire ai rappresentanti del Seminario sulla convenienza di trasportare intero l'affresco nella Chiesa di S. Francesco.

48.
24 novembre 1855
Governatore di Siena al Vicario Generale, lettera di conferma della buona riuscita del trasporto degli affreschi dall'aula capitolare alla chiesa di San Francesco
AMPS, Documenti Ufficiali, *Ordini e Rescritti*, 17, 24 novembre 1855, c.434

All'Illustrissimo Monsignore
Vicario Generale Capitolare

Monsignore,
la Deputazione Conservatrice dei Monumenti d'Arte di questa città, sentito il voto del Professore Luigi Mussini, Direttore di questo Imperiale e Regio Istituto di Belle Arti, e dell'Ingegnere in capo del Compartimento, Baldassarre Marchi, incaricati di riferire sull'eseguito trasporto dei noti affreschi dall'ex convento di San Francesco nell'attigua Chiesa dallo stesso nome, ha deliberato nella sua adunanza di questo stesso giorno farsi conoscere a Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima 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 ha di curare la conservazione dei monumenti d'arte interessa Vostra Illustrissima e Reverendissima che la conservazione tanto di questi affreschi, quanto degli altri Capo Lavori esistenti in detta Chiesa sia affidata con speciale incarico a chi ha la custodia di essa, o a chi altri meglio convenga.
Nel significarle tutto ciò in riscontro alla pregiata sua Officiale del 19 corrente passo al pregio di ripetermi con distinta considerazione.
Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima
Lì 24 novembre 1855
Devoto Servitore
L. Compagni

49.
19 gennaio 1837
Richiesta di autorizzazione per costruire un'orchestra nella chiesa della contrada dell'Onda
ASSi, Archivio del Governo di Siena 386, *Deputazione Conservatrice di Belle Arti*, busta n° 9, c. 43

Eccellenza,

I sottoscritti Deputati della Contrada dell'Oca, nominati con apposita Deliberazione per la costruzione di una Orchestra nella parete di facciata della Chiesa di detta Contrada per collocarvi un piccolo Organo stato acquistato dagli Abitanti e Componenti la Contrada suddetta, espongono rispettosamente all'Eccellenza Vostra, che per questo oggetto si diressero al Signore Professore Francesco Nenci Direttore dell'Istituto delle Belle Arti di questa città, e gli presentarono il disegno di detta Orchestra, quale trovasi sempre presso il medesimo, per consultarlo come uno dei componenti la Deputazione alla Conservazione degli oggetti di Belle Arti, alla quale presiede l'Eccellenza Vostra.
Che il detto Signore Professore Nenci portatosi sulla faccia del luogo poté riscontrare che il sito dove si proporrebbe di collocare l'Orchestra a livello dell'architrave della porta d'ingresso è libero dalle Pitture, che adornano quella Parete.
Che le Pitture medesime sebbene pregiabili sono inferiori all'altre esistenti in detta Chiesa, essendo opera del nostro Sebastiano Folli, quali nell'Opuscolo di recente pubblicato dal Signore Ettore Romagnoli intitolato = Notizie Istoriche, e Artistiche della Città di Siena = sono considerate di terza classe.
Che i due Quadri a fresco laterali alla Porta non verrebbero punto occupati dalla nuova Orchestra, ed il Quadro superiore alla porta medesima verrebbe in piccola parte ingombrato dall'Organo.
Che all'oggetto di riparare a ciò si sarebbe proposto al Signor Professore Nenci, che l'Organo fosse amovibile, e che si tenesse in Orchestra soltanto nelle occasioni di doverlo adoprare per le Sacre Funzioni.
Che per l'oggetto di soddisfare al pio zelo di detti Componenti la Contrada dell'Oca, sarebbe necessario che fosse adunata la Deputazione suddetta per accordare ai sottoscritti il permesso di costruire la nominata orchestra, onde non rimanesse ulteriormente inutile l'acquisto del d:^{o} Organo, e perciò fanno reverente istanza all'Eccellenza Vostra, affinché voglia degnarsi di adunare al più presto possibile la nominata Deputazione per accordare ai Postulanti il permesso di costruire nella parete d'ingresso della Chiesa della Contrada dell'Oca l'Orchestra a forma del disegno presentato al Signor Professore Nenci, e confidano i Deputati di ottenere quanto domandano per le ragioni esposte, e molto più per la considerazione che le chiese di quasi tutte le contrade di questa Città sono corredate d'Orchestra e d'Organo.
Confidano anche che la protezione dell'Eccellenza Vostra per la contrada suddetta, e la di lei devozione verso la nostra Santa concittadina farà di tutto onde soddisfare il desiderio dei suoi devoti abitanti, che ha in mira il maggior lustro della loro Chiesa, e di poter eseguire con maggiore decoro le Sacre Funzioni.

Dalle Stanze della Contrada dell'Oca

Elenco delle illustrazioni e referenze fotografiche

CAPITOLO I

1. T. L. Grillet (disegno), A. Costa (incisione), *Prospettiva dell'atmosfera osservata sopra la città di Siena ne' giorni 26, 27 maggio 1798 veduta dalla Villa di Monte Celso*, in Ambrogio Soldani, *Relazione del Terremoto accaduto in Siena il dì 26 maggio 1798*, Siena 1798, p. 1
2. *Disegno delle catene state apposte agl'Archi della navata di mezzo dietro alla cupola nella Chiesa Metropolitana di Siena*. Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena, 932, Fabbriche per il terremoto del 26 maggio 1798, c. 435
3. Giovanni Gani, disegno del *Castello ambulante*. Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena, 905/3°, Disegni relativi ai lavori, c. 3
4. Volte della navata laterale destra, Siena, Duomo. Foto Federica Testa
5. Domenico Beccafumi (e Francesco Mazzuoli), *Gloria di angeli* (e tetragramma biblico), Siena, Duomo. Immagine tratta da Mario Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena,* Cinisello Balsamo 2008, p. 74
6. Ventura Salimbeni, *Matrimonio di Ester e Assuero*, Siena, Duomo. Immagine tratta da Mario Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena,* Cinisello Balsamo 2008, p. 91
7. Ventura Salimbeni, *Caduta della manna*, Siena, Duomo. Immagine tratta da Mario Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena,* Cinisello Balsamo 2008, p. 90
8 Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Deposizione dalla croce*, Siena, Pinacoteca Nazioanle. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 50354
9. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Deposizione dalla croce*, particolare, Siena, Pinacoteca Nazionale. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 50522

CAPITOLO II

10. Domenico Beccafumi, *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate tra i santi Benedetto e Girolamo*, nota anche come Pala delle Stimmate, Siena, Pinacoteca Nazionale. L'immagine è tratta da *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Siena 1990, p. 111)
11. Girolamo del Pacchia, *Annunciazione della Madonna e Visitazione*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Immagine tratta da *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Siena 1990, p. 287
12. Domenico Beccafumi, *Discesa di Cristo al Limbo*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Immagine tratta da *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Siena 1990, p. 183.
13. Pietro Sorri, *Altare dei Magi*, Siena, Duomo. Immagine tratta da Mario Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena,* Cinisello Balsamo 2008, p. 168
14. Sano di Pietro, *Madonna con Bambino e angeli*, Siena, Basilica dell'Osservanza. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 25919
15. Sano di Pietro, *Madonna con Bambino e angeli*, Siena, Basilica dell'Osservanza. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 71583
16. Domenico Ghirlandaio, *San Luca*, San Gimignano, Collegiata, cappella di Santa Fina. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 45623

17. Domenico Ghirlandaio, *San Luca*, particolare, San Gimignano, Collegiata, cappella di Santa Fina. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 45623
18. Domenico Ghirlandaio, *San Luca*, particolare, San Gimignano, Collegiata, cappella di Santa Fina. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 45623
19. Domenico di Bartolo, *Episodi della vita del Beato Sorore*, Siena, ex Ospedale Santa Maria della Scala, Sala Pio II. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 15066
20. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Svenimento di Santa Caterina*, Siena, San Domenico, cappella di Santa Caterina, Foto Andrea e Fabio Lensini, Siena.
21. Cappella di Santa Caterina, Siena, San Domenico, schema dei restauri. Immagine tratta da Peter Anselm Riedl, Max Seidel, *Die Kirchen von Siena*, Munchen 1992, II, 1.2, p. 43.

CAPITOLO III

22. Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Angelo annunciante*, Siena, cappella Chigi Saracini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 15484
23. Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Vergine annunciata*, Siena, cappella Chigi Saracini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 15482
24. Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Dolenti ai piedi della Croce*, Siena, cappella Chigi Saracini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 15474
25. Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Dolenti ai piedi della Croce*, particolare, Siena, cappella Chigi Saracini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 15476
26. Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Dolenti ai piedi della Croce*, Siena, cappella Chigi Saracini. Foto Federica Testa
27. Domenico Beccafumi, *Santa Caterina riceve le stimmate*, Siena, collezione Chigi Saracini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 84209
28. Domenico Beccafumi, *Santa Caterina riceve le stimmate*, Siena, collezione Chigi Saracini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 84206
29. Giovacchino Faluschi, *Relazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e Galleria Saracini*, 1819 (frontespizio dell'esemplare chigiano, p. 1)
30. Carta sciolta autografa di Galgano Saracini contenente l'epigrafe per il busto marmoreo, Archivio Chigi- Saracini, S/48, ins. C, c. 13r
31. Daniele da Volterra, *La Sibilla Tiburtina vaticinia ad Augusto la nascita del Messia*, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 36786
32. Abside del Duomo di Siena. Immagine tratta da Mario Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena,* Cinisello Balsamo 2008, p. 72
33. Bartolomeo Cesi, *Assunzione della Vergine*, Siena, Duomo. Immagine tratta da Mario Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena,* Cinisello Balsamo 2008, p. 82
34. Luca Signorelli, *Trionfo della castità*, Londra, The National Gallery. Foto ©The National Gallery, London, inv. NG910
35. Luca Signorelli, *Coriolano che persuaso dalla madre e dalla figlia, rinuncia a combattere contro Roma*, Londra, The National Gallery. Foto © The National Gallery, London, inv. NG3929
36. Pinturicchio, *Penelope al telaio*, Londra, The National Gallery. Foto © The National Gallery, London, inv. NG911

37. Girolamo Genga, *Fuga di Enea*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Immagine tratta da *Siena nel Rinascimento: arte per la città,* a cura di Luke Syson, Milano 2007, p. 69
38. Girolamo Genga, *Il riscatto dei prigionieri*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Immagine tratta da *Siena nel Rinascimento: arte per la città,* a cura di Luke Syson, Milano 2007, p. 69
39. Pietro di Francesco Orioli, *Visitazione della Vergine*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Immagine tratta *Francesco di Giorgio e il rinascimento a Siena 1450-1500,* catalogo della mostra a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, p. 459
40. Pinturicchio, *Soffitto* della Camera Bella (Palazzo del Magnifico), New York City, The Metropolitan Museum. Immagine tratta da Alessandro Franchi, *Le palais du Magnifico a Sienne,* in «L'Art», II, 1882, p. 186
41. Pianta della chiesa di Sant'Eugenio a Monistero, *post* 1559, disegno su pergamena. Archivio di Stato di Siena, Conventi 1672, c.n.n.
42. Monastero di Sant'Eugenio, chiostro maggiore. Immagine tratta da Pasquale Petrone, *Monistero*, Siena 1941-1943, p. 64
43. Lapide marmorea, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Foto Federica Testa
44. Ambito dei fratelli Rustici, *Eterno Padre*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44746
45. Ambito dei fratelli Rustici, *Madonna*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44744
46. Ambito dei fratelli Rustici, *Cristo*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44752
47. Ambito dei fratelli Rustici, *Angelo con corone*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44756
48. Benvenuto di Giovanni, *Crocifissione*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Immagine tratta da Maria Cristina Bandera, *Benvenuto di Giovanni,* Milano 1999, p. 150
49. Benvenuto di Giovanni, *Resurrezione*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Immagine tratta da Maria Cristina Bandera, *Benvenuto di Giovanni,* Milano 1999, p. 151
50. Lapide marmorea, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Foto Federica Testa
51. Benvenuto di Giovanni, *Crocifissione*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Foto Federica Testa
52. Benvenuto di Giovanni, *Crocifissione*, particolare della base dipinta, Siena, chiesa di Sant'Eugenio. Foto Federica Testa
53. Benvenuto di Giovanni, *San Benedetto in gloria con due angeli*, Firenze, Museo Stefano Bardini. Foto Federica Testa
54. Cristofano Rustici, *Sogno di Elia*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44732
55. Cristofano Rustici, *San Benedetto con Santa Scolastica*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44738
56. Tribuna del coro nella chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Foto Federica Testa
57. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Andata al Calvario*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44749
58. Girolamo del Pacchia, *Compianto sotto la croce*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44729

59. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Orazione nell'orto*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Immagine tratta da Pietro Torriti (a cura di), *I dipinti della Pinacoteca di Siena da XV al XVIII*, Siena Genova 1981, p. 101
60. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Discesa al Limbo,* Siena, Pinacoteca Nazionale. Immaginetratta da Pietro Torriti (a cura di), *I dipinti della Pinacoteca di Siena da XV al XVIII*, Siena Genova 1981, p. 102
61. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Orazione nell'orto*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 20154
62. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Orazione nell'orto*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 41548
63. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Discesa al Limbo*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 20158
64. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Discesa al Limbo*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 41550.
65. Girolamo del Pacchia, *Compianto sotto la croce*, particolare, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Foto Federica Testa
66. Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Invenzione della croce*, Siena, chiesa di Sant'Eugenio a Monistero. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 44741
67. Bartolomeo di David*, San Marco e fregi a grottesca*, Siena, ex Compagnia di Santa Croce. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 87418
68. Bartolomeo di David*, San Marco*, Siena, ex Compagnia di Santa Croce. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 15356
69. Bartolomeo di David, *Gloria della Croce*, Siena, ex Compagnia di Santa Croce. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 15354
70. Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Continenza di Scipione*, Bloomington, Indiana University Art Museum. Immagine tratta da Andrea Zezza, *Marco Pino*, Napoli 2013, p. 32.
71. Francesco Nenci, *Continenza di Scipione*, disegno a matita, 1840. Archivio di Stato di Siena, Istituto Statale d'Arte di Siena, *Affari Generali,* filza 3, c. 34.

CAPITOLO IV

72. Bottega di Giotto, *Madonna col bambino*, Siena, piazzetta delle Due Porte. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 70098
73. Siena, Porta Pispini, con l'affresco ancora *in situ*. Foto Alinari, *ante* 1978. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 4884)
74. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Natività di Cristo*, Siena, Porta Pispini. Foto Alinari, *ante* 1978, tratta da Machtelt Israëls, *Al cospetto della città. Sodoma a Porta Pispini nella tradizione pittorica delle porte urbiche di Siena*, Siena 2008, p. 367
75. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, particolare del sottarco, Siena, Porta Pispini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 30089
76. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, particolare del sottarco, Siena, Porta Pispini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 30062
77. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, particolare del sottarco, Siena, Porta Pispini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 30085

78. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, particolare del sottarco, Siena, Porta Pispini. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 30078
79. Sassetta e Sano di Pietro, *Incoronazione della Vergine*, affresco ancora *in situ*, Siena, Porta Romana. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 2161
80. Sassetta, *Angeli musicanti*, particolare del sottarco, Siena, Porta Romana. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 30122
81. Sassetta, *Angeli musicanti*, particolare del sottarco, Siena, Porta Romana. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 30117
82. Sassetta e Sano di Pietro, *Incoronazione della Vergine*, nuova collocazione all'interno della chiesa di San Francesco. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 106081
83. Sassetta, *Angeli musicanti*, particolare del sottarco, Siena, Porta Romana. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 30129
84. Sassetta, *Angeli musicanti*, particolare del sottarco, Siena, Porta Romana. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 32877
85. Sassetta, *Angeli musicanti*, particolare del sottarco, Siena, Porta Romana. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 32875
86. Siena, Porta Romana con l'affresco ancora *in situ*. Foto Paolo Lombardi *ante* 1896, Archivio Malandrini, Siena, CM-012-00683-POS
87. Siena, Palazzo Pubblico. Foto Alinari *post* 1848 *ante* 1865. Archivio Malandrini, Siena, CM-086-06489-POS
88. Giovan Carlo Amidei, *Mostra dell'orologio*, Siena, Palazzo Pubblico. Foto Alinari *post* 1848 *ante* 1865. Archivio Malandrini, Siena, CM-086-06489-POS
89. Sano di Pietro, *Predica di San Bernardino*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana. Foto Federica Testa
90. Sano di Pietro, *Predica di San Bernardino*, particolare della mostra dell'orologio, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana. Immagine tratta da da Renzo Giorgietti, *Orologi da Torre storici della provincia di Siena*, Siena 2007, p. 76
91. Alessandro Casolani, *La mostra dell'orologio della Torre del Mangia*, disegno n° 108, Siena Pinacoteca Nazionale. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 14095
92. *Primo Tiro del Campanone posato a' primi merli,* acquerello, in *Relazione di quant'occorrè, e fu fatto nell'anno 1666 per occasione di rifarsi 'l Campanone della Torre Pubblica di Siena*. Archivio di Stato di Siena, Ms. C 48, cc. 59-60
93. *Primo Tiro del Campanone posato a' primi merli*, particolare, acquerello, in *Relazione di quant'occorrè, e fu fatto nell'anno 1666 per occasione di rifarsi 'l Campanone della Torre Pubblica di Siena*. Archivio di Stato di Siena, Ms. C 48, cc. 59-60

CAPITOLO V

94. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Cristo alla colonna*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Foto Federica Testa
95. Giovanni Rocchi, *Cristo alla colonna*, copia da Sodoma, già nel Seminario Pio XII. Immagine tratta da Carlo Sisi, Ettore Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena 1994, p. 255
96. Pianta ottocentesca del convento di San Francesco, particolare. Archivio del Comune di Siena, Archivio Preunitario *Circondario di acque e strade di Siena* (1825-1850), 62, c.n.n.

97. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Cristo alla colonna*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Foto Paolo Lombardi *ante* 1892, Archivio Malandrini, Siena, CM-026-01506-POS.
98. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Cristo alla colonna*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 41542.
99. Libreria Piccolomini, Siena, Duomo. Immagine tratta da Salvatore Settis, Donatella Toracca (a cura di), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, p. 34.
100. Libreria Piccolomini, Siena, Duomo. Immagine tratta da Salvatore Settis, Donatella Toracca (a cura di), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, p. 37.
101. Giovanni Duprè, *Pio II*, Siena, chiesa di Sant'Agostino. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 53434
102. Pietro Lorenzetti, *Crocifissione*, Siena, chiesa di San Francesco. Foto Andrea Sbardellati, Siena.
103. Ambrogio Lorenzetti, *Martirio di sei frati francescani*, Siena, chiesa di San Francesco. Foto Andrea Sbardellati, Siena.
104. Ambrogio Lorenzetti, *Professione pubblica di San Ludovico da Tolosa*, Siena, chiesa di San Francesco. Foto Andrea Sbardellati, Siena.
105. Pietro Lorenzetti, *Cristo risorto*, Siena, Museo Diocesano. Foto Andrea Sbardellati, Siena.
106. Siena, Convento di San Francesco, ex aula capitolare. Archivio Seminario Arcivescovile di Siena, 1.9 Sede del Seminario, fascicolo 6
107. Pietro Lorenzetti, *Cristo risorto*, Siena, Museo Diocesano. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 57259
108. Ambrogio Lorenzetti, *Re Salomone*, Siena, Museo Diocesano. Foto di Andrea Sbardellati, Siena.
109. Pianta seicentesca del convento di San Francesco, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi, P.VII.11, c. 19r. Immagine tratta da Max Seidel, *Gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel chiostro di San Francesco: ricostruzione e datazione*, in «Prospettiva», 18, Siena, 1979, p.16
110. Pianta novecentesca del convento di San Francesco a Siena. Archivio Seminario Arcivescovile di Siena, 1.9, Sede del Seminario, fascicolo 6
111. Ambrogio Lorenzetti, *Gruppo di clarisse*, Londra, The National Gallery. Foto ©The National Gallery, London, inv. NG1147
112. Ambrogio Lorenzetti, *Gruppo di clarisse*, Londra, The National Gallery. Foto Lombardi *ante* 1878, Archivio Malandrini, Siena, MC-005-00168-POS
113. Ambrogio Lorenzetti, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, Londra, The National Gallery. Foto ©The National Gallery, London, inv. NG3071
114. Ambrogio Lorenzetti, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, Londra, The National Gallery. Immagine tratta da *Illustrations to the catalogue of the National Gallery,* vol. I, London 1933, p. 194
115. Ambrogio Lorenzetti, *Vergine dolente*, London, National Gallery. Foto ©The National Gallery, London, inv. NG3072
116. Ambrogio Lorenzetti, *Vergine dolente*, London, National Gallery. Immagine tratta da *Illustrations to the catalogue of the National Gallery,* vol. I, London 1933, p. 194
117. Siena, chiesa di Santa Caterina a Fontebranda. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 108694
118. Siena, chiesa di Santa Caterina a Fontebranda, particolare della controfacciata. Polo museale della Toscana. Foto archivio Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 108698

Bibliografia

GHIBERTI 1447-1452, ed. 1988
Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, 1447-1452, ed. a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998

TIZIO 1506-1528
Sigismondo Tizio, *Historiae Senenses*, ed. a cura di Petra Pertici, vol. III, Roma, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, 1995

VASARI 1568
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, vol. V, ed. a cura di Paola Barocchi, Rosanna Bettarini, Firenze, 1568 (Firenze, SPES, 1984)

UGURGIERI AZZOLINI 1649
Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi,* Pistoia, Stamperia di Pier Antonio Fortunati, 1649

Castelli e Ponti 1743
Castelli e Ponti di Maestro Niccola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche e con la descrizione del trasporto dell'Obelisco Vaticano e di altri del Cavaliere Domenico Fontana, Roma, Stamperia di Niccolò e Marco Pagliarini, 1743

PECCI 1752
Giovanni Antonio Pecci, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena, sì antiche come moderne*, Siena, Stamperia di F. Quinza e A. Bindi, 1752

FERRARIS 1746, ed. 1860
Lucio Ferraris, *Prompta bibliotheca canonica, iuridica, moralis, theologica*, Bologna, 1746

DELLA VALLE 1782-1786
Guglielmo Della Valle, *Lettere Sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, 3 voll., Venezia poi Roma, Giovanbatista Pasquali poi Geberoso Salomoni, 1782-1786

FALUSCHI 1784
Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena, Francesco Rossi stampatore, 1784

SOLDANI 1798
Ambrogio Soldani, *Relazione del terremoto accaduto in Siena il 26 maggio 1798*, Siena, Pazzini, 1798

DE ANGELIS 1814
Luigi De Angelis, *Accademia del Disegno promossa, e stabilita in Siena nel mese di marzo MDCCCXIV. Ai giovani studiosi del Disegno*, Siena, Onorato Porri, 1814

FALUSCHI 1815
Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta al Nob. Sig. Cav. Commendatore Galgano Saracini*, Siena, Stamperia Mucci, 1815

DE ANGELIS 1816
Lugi De Angelis, *Ragguaglio del nuovo istituto delle belle arti stabilito in Siena con la descrizione della sala nella quale sono distribuiti cronologicamente i quadri dell'antica Scuola Senese*, Stamperia Bindi, Siena 1816, pp. 29-30

Relazione 1819
Relazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e Galleria Saracini di Siena, Siena, Stamperia Bindi, 1819

[FERRI] 1822
[Marco Ferri], *Nuova Guida della città di Siena per gli Amatori delle Belle Arti*, Siena, Stamperia Mucci, 1822

CICOGNARA 1823-1824
Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone. Per servire di continuazione all'opera del Winckelmann e di d'Agincourt*, Prato, Giachetti, 1823-1824

Castelli e Ponti 1824
Castelli e ponti di Maestro Niccola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche e con la descrizione del trasporto dell'Obelisco Vaticano e di altri del Cavaliere Domenico Fontana. Edizione seconda coll'aggiunta di macchine posteriori e premesse le notizie storiche della vita e delle opere dello stesso Zabaglia compilate dalla Ch. me. dell'avvocato Filippo Maria Renazzi segretario sostituto della Rev. Fabrica di San Pietro, Roma, Stampatore Crispino Puccinelli, 1824

MORI 1824
Francescantonio Mori, *Elogio funebre di Giulio Bianchi governatore della città e Stato di Siena detto da Francescantonio Mori nelle solenni esequie che il popolo sanese gli tributava nella chiesa di S. Agostino il dì 16 settembre 1824*, Siena, Stamperia Rossi, 1824

CICOGNARA 1825
Leopoldo Cicognara, *Del distacco delle pitture a fresco*, in «Antologia», LIII, 1825, pp. 1-19

SERRI 1830
Pietro SERRI, *La primaziale pisana nuovamente descritta dal Dottore Pietro Sorri nella occasione del solenne di lei riaprimento dopo i grandiosi restauri dall'anno 1828*, Pisa, Ranieri Prosperi, 1830

ROMAGNOLI *ante* 1835
Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, ms, ante 1835, XII voll., edizione stereotipa, Firenze 1976-1978

ROMAGNOLI 1836
Ettore Romagnoli, *Cenni storico artistici di Siena e de' suoi suburbi*, Siena, Onorato Porri, 1836

GRASSI 1837
Ranieri Grassi, *Descrizione Storica e Artistica di Pisa e de' suoi contorni. Parte artistica*, Pisa, Ranieri Prosperi, 1837

Il territorio di Monistero 1838
Il territorio di Monistero illustrato da un Accademico Rozzo, Siena, Onorato Porri, 1838

BOSCHI 1838
Luigi Boschi, *Inventario descrittivo ed estimativo di tutti gli Oggetti di Belle Arti componenti la Galleria, e il museo del patrimonio Bellanti*, Siena, 1838

ROMAGNOLI 1840
Ettore Romagnoli, *Cenni storico artistici di Siena e suoi suburbij*, Siena, Onorato Porri, 1840

Catalogo 1842
Catalogo delle tavole dell'antica scuola senese, riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena, Siena, Tip. dell'Ancora, 1842

RIDOLFI 1844
Michele Ridolfi, *Scritti vari riguardanti le Belle Arti*, Lucca, Tipografia Guidotti, 1844.

PIANIGIANI 1850
Giuseppe Pianigiani, *Cenni di modificazione sull'insegnamento delle Belle Arti della città di Siena*, Siena, Tip. dei Sordomuti, 1850

ZOBI 1851
Antonio Zobi, *Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848*, vol. III, Firenze, Luigi Molini, 1851

Catalogo 1852
Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena, Siena, Tipografia Landi, 1852

MARCHESE 1853
Vincenzo Fortunato Marchese, *San Marco, convento dei padri predicatori in Firenze. Illustrato e inciso principalmente nei dipinti del Beato Giovanni Angelico*, Firenze, Società Artistica, 1853

PECORI 1853
Luigi Pecori, *Storia della terra di San Gimignano*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1853

WAAGEN 1854
Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss.*, London, John Murray, 1854

MILANESI 1855, ed. 1873
Gaetano Milanesi, *Gli avanzi delle pitture di Ambrogio Lorenzetti nel Capitolo di San Francesco di Siena*, in «Monitore Toscano», Firenze, 27 gennaio 1855, riedito in Gaetano Milanesi, *Sulla storia dell'Arte Toscana. Scritti Vari*, Siena, Tip. Lazzeri, 1873, pp. 357-361

WAAGEN 1857
Gustav Friedrich Waagen, *Galleries and cabinets of Art in Great Britain: being an account of more than forty collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss.*, London, John Murray, 1857

CROWE, CAVALCASELLE 1864-1866
Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, London 1864-1866, ed. it. 1981

FORNI 1866
Ulisse Forni, *Manuale del Pittore Restauratore*, Firenze, Le Monnier, 1866

FORNI 1866, ed. 2004
Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze, Le Monnier, 1866, ed. cons. Giorgio Bonsanti e Marco Ciatti (a cura di), *Ulisse Forni, Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, Firenze, Edifir, 2004

SECCO SUARDO 1866
Giovanni Secco Suardo, *Il restauratore dei dipinti*, 1866, ed. cons., Milano, La goliardica 1983

WEY 1877
Francis Wey, *Toscana e Umbria. Le città ignorate: Empoli, San Gimignano, Volterra*, Milano, Treves Editori, 1877

RIDOLFI 1879
Enrico Ridolfi, *Scritti d'arte e antichità di Michele Ridolfi*, Firenze, Le Monnier, 1879

FRANCHI 1882
Alessandro Franchi, *Le Palais del Magnifico a Sienne*, in 'L'Art', 1882, tomo II, pp. 147-152, 181-185

Guida 1883
Guida artistica della città e contorni di Siena, Siena, tip. Sordomuti di T. Lazzeri, 1883

DUPRÈ 1885
Giovanni Duprè, *Scritti minori e lettere di Giovanni Duprè con un'appendice ai suoi ricordi autobiografici per Luigi Venturi*, Firenze, Le Monnier, 1885

Catalogo 1892
Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti in Siena, Siena, Tipografia Nava all'insegna dell'ancora, 1895
LUSINI 1894
Vittorio Lusini, *Storia della Basilica di San Francesco in Siena*, Siena, Tip. Edit. San Bernardino, 1894

BERENSON 1897
Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, ed. 1908, New York-Londra, Putnam's Sons, 1897

BROGI 1897
Francesco Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena (1862-1865)*, Siena, Tipografia Carlo Nava, 1897

BERNABEI 1898
Felice Bernabei, *Notizie intorno alle scuole d'arte e di disegno italiane*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1898

BRIGIDI 1900
E.A. Brigidi, *La nuova guida di Siena e dei suoi dintorni con vedute e pianta topografica della città*, Siena, Torrini, 1900

LISINI 1903
Alessandro Lisini, *Il campanone della torre del Mangia*, in «Miscellanea Storica Senese», VI, Siena, 1903, pp. 81-82

SIENA 1904
Mostra dell'Antica Arte senese. *Catalogo generale illustrato*, aprile – agosto 1904, Siena, Tip. Lazzeri, 1904.

MENGOZZI 1905
Narciso Mengozzi, *Il Monte dei Paschi. Lavori artistici*, Siena, Tip. Lazzeri, 1905

CUST 1906
Robert H. Hobart Cust, *Giovanni Antonio Bazzi. Hitherto usually styled "Sodoma". The man and the painter 1477-1549*, London, 1906

LUSINI 1907
Vittorio Lusini, *Due gruppi in terracotta nella Chiesa dell'Osservanza*, in «Rassegna d'arte senese: bullettino della Società degli amici dei monumenti», anno III, Tipografia Lazzeri, 1907

PIGNOTTI 1916
Guido Pignorri, *I Pittori senesi della Fondazione Biringucci (1724-1915)*, Siena, Giuntini Bentivoglio, 1916

LUSINI 1917
Vittorio Lusini, *Il Pio II*, in *A Giovanni Duprè*, Siena, Stamperia Lazzeri, 1917, pp. 79-92

LASINIO 1923
E. Lasinio, *Il Camposanto e l'Accademia di Belle Arti di Pisa dal 1806 al 1838 nelle memorie e nelle carte di Carlo Lasinio*, Tipografia Editrice Mariotti, Pisa 1923

DAMI 1924
Luigi Dami, *La Galleria di Siena*, Firenze, Alinari, 1924

BULLETTI 1925
Enrico Bulletti, *Il Convento dell'Osservanza (Siena). Cenni storici e guida*, Firenze, Tipografia Rinaldi, 1925

LUSINI 1927
Vittorio Lusini, *Storia del Palazzo Chigi-Saracini (già Marescotti)*, Siena, Arti Grafiche Lazzeri, 1927

ROSSI 1929
Pietro Rossi, *Il Palazzo Chigi-Saracini e l'opera di Arturo Viligiardi*, Siena, Arti Grafiche Lazzeri, 1929

JONI [1932]
Icilio Federico Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi. Con alcune descrizioni sulla pittura a tempera e sul modo di fare invecchiare i dipinti e le dorature*, San Casciano Val di Pesa, Società editrice Toscana, s.d. [ma 1932]

PARPAGLIOLO 1932
Luigi Parpagliolo, *Codice delle Antichità e degli Oggetti d'Arte*, 2 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1932

BRANDI 1933
Cesare Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma, La Libreria dello Stato, 1933

Illustrations 1933
Illustrations to the Catalogue of the National Gallery, Trafalgar Square, vol. I, *Italian Schools*, London, printed for the Trustees, 1933

SINIBALDI 1933
Giulia Sinibaldi, *I Lorenzetti*, Siena, Istituto Comunale d'Arte e di Storia, 1933

BACCI 1939
Peleo Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11*, in «Bullettino Senese di Storia Patria, XLVI, 1939

MARCHI 1940
Virgilio Marchi, *Celebrazione del CXXV Anniversario della creazione dell'Ex-Istituto di Belle Arti e del X dalla Fondazione dell'Istituto d'Arte*, Siena, ed. Ancora, 1940

PETRONE 1941-1943
Pasquale Petrone, *Monistero*, Siena, Tip. Editr. ex Cooperativa, 1941-1943

CECCHINI 1943
Giovanni Cecchini, *Il terremoto del 1798 e alcuni edifici monumentali senesi*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», L, 1943, pp. 8-22

BACCI 1947
Peleo Bacci, *Bernardino Fungai*, Siena, Lazzeri 1947

KURZ 1948
Otto Kurz, *Fakes. A handbook for collectors and students*, London, Faber & Faber, 1948 (traduzione italiana Otto Kurz, *Falsi e falsari*, Vicenza, Neri Pozza, 1961)

CARLI 1950
Enzo Carli, *Fortuna e sfortuna del Sodoma*, in SIENA-VERCELLI 1950

Enciclopedia Cattolica 1950
Enciclopedia Cattolica, a cura di Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico-Città del Vaticano, voll. 12, Firenze, Sansoni, 1950

SIENA-VERCELLI 1950
Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi detto "il Sodoma", catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale-Vercelli, Museo Borgogna, 1950) a cura di Enzo Carli, Vercelli, Edizioni SAVIT, 1950

Inventario 1951
Archivio di Stato di Siena, *Guida – Inventario dell'Archivio di Stato*, vol. I, Roma, Ministero dell'Interno-Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1951

BOLOGNA 1954
Ferdinando Bologna, *Miniature di Benvenuto di Giovanni*, in "Paragone", 51, Roma, 1954, pp. 15-26

SINIBALDI 1954
Giulia Sinibaldi, *Mostra di disegni dei primi manieristi italiani*, Firenze, Olshki, 1954

BIRMINGHAM 1955
Exhibition of Italian Art from the 13th century to the 17th century, catalogo della mostra (Birmingham, Museum and Art Gallery, 18 agosto-2 ottobre 1955), Birmingham, City of Birmingham Museum and Art Gallery, 1955

CARLI 1955
Enzo Carli, *Dipinti senesi del Contado e della Maremma*, Milano, Electa, 1955

SALMI 1955
Mario Salmi (a cura di), *Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955)*, catalogo della mostra maggio-settembre 1955, terza edizione, Firenze, Tip. Giuntina, 1955

CARLI 1957
Enzo Carli, *Sassetta e il Maestro dell'Osservanza*, Milano, Aldo Martello Editore, 1957

ROWLEY 1958
George Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1958

VOLPE 1960
Carlo Volpe, *Nuove proposte sui Lorenzetti*, in «Arte Antica e moderna», XI, 1960, pp. 1-15

DAVIES 1961
Martin Davies, *The Earlier Italian School*, London, National Gallery Catalogues, 1961

COMANDUCCI 1962
Agostino Mario Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, Patuzzi Editore, 1962

CAIROLA, CARLI 1963
Aldo Cairola, Enzo Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1963

ABBATE 1964
Francesco Abbate, *Lettere inedite del Cicognara a Francesco Nenci*, in «Paragone», n° 177, 1964, pp. 60-71

CANTUCCI 1964
Michele Cantucci, *La natura giuridica della «contrada»*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», LXXI (Terza Serie Anno XXIII), Siena, 1964, pp. 82-95

PREVITALI 1964
Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.

TAILETTI 1964
Alberto Tailetti, *Gli oratori delle contrade di Siena*, Siena, Lorenzo de Santi Editore, 1964

SALMI 1967
Mario Salmi, *Il Palazzo e la Collezione Chigi-Saracini*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1967

SANMINIATELLI 1967
Donato Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante editrice, 1967

DACOS 1969
Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesque a la Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1969

PETRIOLI TOFANI 1969a
Annamaria Petrioli Tofani, *Per Girolamo Genga*, in «Paragone», 229, Roma, 1969, pp. 18-36

PETRIOLI TOFANI 1969b
Annamaria Petrioli Tofani, *Per Girolamo Genga (II)*, in «Paragone», 231, Roma, 1969, pp. 39-56

SALVESTRINI 1969
Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena: Relazioni sul governo della Toscana, a cura di Arnaldo Salvestrini, vol. I, Firenze, Leo Olschki Editore, 1969

PANTONI 1970
Angeli Pantoni, *I cassinesi a Siena tra S. Eugenio e S. Domenico e un ciclo pittorico su San Benedetto*, in «Benedictina», anno XVII, fasc. II, Roma, 1970, pp. 201-220

CARLI 1971
Enzo Carli, *L'arte nella Basilica di S. Francesco a Siena*, Siena, Edizioni Periccioli, 1971

TOSCANO 1971
Bruno Toscano, *Note sul collezionismo dei primitivi umbri*, in *Storia e arte in Umbria nell'età Comunale*, atti del VI convegno di Studi Umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1971, pp. 121-164.

BALDINI, DAL POGGETTO 1972
Umberto Baldini, Paolo Dal Poggetto (a cura di), *Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio*, guida alla mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo-4 giugno 1972), Firenze, Sansoni Editore, 1972

FREDERICKSEN, ZERI 1972
Burton B. FREDERICKSEN, Federico ZERI, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North America Public Collections*, Cambridge, Harvars University Press, 1972

PANTONI 1972
Angelo Pantoni, *Postille storico-artistiche sul S. Eugenio di Siena*, in «Benedictina», anno XIX, fasc. 1, Roma, 1972, pp. 82-98

ROBINSON 1975
Duncan Robinson, *Burne-Jones, Fairfax Murray and Siena*, in «Apollo», CII, London, 1975, pp. 348-35

FREDERICKSEN 1976
Burton Fredericksen, *Recent Gift of Paintings Marco dal Pino, Crucifixion*, «The Paul Getty Museum Journal», III, 1976, pp. 103-104

BECCHETTI 1978
Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978

BORGHINI 1978
Gabriele Borghini, *La Collezione Spannocchi*, in TORRITI 1978, pp. 589-593

CRESTI, ZANGHERI 1978
Carlo Cresti, Luigi Zangheri, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze, Uniedit, 1978

EMILIANI 1978
Andrea Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna, Edizioni Alfa, 1978

TÁTRAI 1978
Vilmos Tátrai, *Gli affreschi di Palazzo Petrucci a Siena. Una precisazione iconografica e un'ipotesi sul programma*, in «Acta historiae artium», 24, Budapest, 1978, pp. 177-183

ROSSI PINELLI 1978-1979
Orietta Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non delle prime battaglie per la tutela delle "Belle Arti"*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n° 8, 1978-1979, pp. 27-41.

CARLI 1979a
Enzo Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova, Sagep, 1979

CARLI 1979b
Enzo Carli, *Il Sodoma*, Vercelli, Cassa di risparmio di Vercelli, 1979

DACOS 1979
Nicole Dacos, *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-68

EMILIANI 1979
Andrea Emiliani, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'Arte italiana*, vol. I, Torino, Einaudi, 1979

FERRETTI 1979
Massimo Ferretti, *Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Lucca*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n° 8, 1979, pp. 73-98.

HASKELL 1979
Francis Haskell, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'Arte italiana*, vol. X, Torino, Einaudi, 1979

PINELLI 1979
Antonio Pinelli, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le «Lettres à Miranda di Quatremère de Quincy*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n° 8, 1979, pp. 43-62

SANTI 1979
Francesco Santi, *Il restauro dell'affresco di Raffaello e del Perugino in San Severo di Perugia*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, anno LXIV, 1979, pp. 57-64

SEIDEL 1979
Max Seidel, *Gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel chiostro di San Francesco: ricostruzione e datazione*, in «Prospettiva», 18, Siena, 1979, pp. 10-20

SIENA 1979
Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto, vol. I, Genova, Sagep, 1979

BORSOOK 1980
Eve Borsook, *The mural painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del sarto*, Oxford, Clarendon Press, 1980

FIRENZE 1980
La Firenze di Giuseppe Martelli (1792-1876). L'architettura della città fra ragione e storia, catalogo della mostra (Firenze 29 marzo-25maggio 1980) a cura di N. Wolfers e P. Mazzoni, Firenze, Parretti Grafiche, 1980

GARDNER, ZERI 1980
Elisabeth E. Gardner, Federico Zeri, *Italian Paintings. A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Sienese and Central Italian Schools*, New York, The Metroplitan Museum of Art, 1980

SIENA 1980
L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 3 maggio - 15 settembre 1980) a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Roma, De Luca, 1980

WOLFERS 1980
Nancy Wolfers, *Giuseppe Martelli e lo Scrittoio delle Regie Fabbriche*, in FIRENZE 1980, pp. 132-145

BISOGNI 1981
Fabio Bisogni, *Le opere di Domenico Beccafumi nella Collezione di Galgano Saracini*, in «Prospettiva», n°26, 1981, pp. 25-47

CONTI 1981
Alessandro Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Federico Zeri, vol. 10, Torino, Einaudi, 1981, pp. 39-112

DANTI 1981
Cristina Danti, *Per l'arte neoclassica e romantica a Siena*, in 'Bullettino Senese di Storia Patria', LXXXVIII, 1981, pp. 115-168.

FERRETTI 1981
Massimo Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'Arte italiana*, vol. X, Torini, Einaudi, 1981, pp. 113-195

HASKELL 1981
Francis Haskell, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol.III, *Conservazione, falso, restauro*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 5-35

SIENA 1981
Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto, vol. II, Genova, Sagep, 1981

TORRITI 1981
Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Genova, Sagep, 1981

AGOSTI 1982
Giovanni Agosti, *Precisioni su un 'Baccanale' perduto del Signorelli*, in «Prospettiva», 30, Siena, 1982, pp. 70-77

ANGELINI 1982
Alessandro Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in «Prospettiva», 29, Siena, 1982, pp. 72-78

PINTO 1981
Sandra Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità. Parte prima. L'età delle riforme. I. Gli stati borbonici. I regni di Napoli e di Sicilia*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, VI**, *Settecento e Ottocento*, a cura di Federico Zeri, Torino, Einaudi, 1982, pp. 793-1079

SRICCHIA SANTORO 1982a
Fiorella Sricchia Santoro, *Ricerche Senesi. 2. Il Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci*, in «Prospettiva», 29, Siena, 1982, pp. 24-31

SRICCHIA SANTORO 1982b
Fiorella Sricchia Santoro, *Ricerche senese: Pacchiarotto e Pacchia*, in «Prospettiva», n° 29, Siena, 1982, pp. 14-23

BORGHINI 1983
Gabriele Borghini, *La decorazione*, in BRANDI 1983, pp. 147-339

BRANDI 1983
Cesare Brandi (a cura di), *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Siena, Amilcare Pizzi, 1983

CORDARO 1983
Michele Cordaro, *Restauri e ripristini dopo l'Unità d'Italia*, in BRANDI 1983, pp. 135-138

MELLINI 1983
Gian Lorenzo Mellini, *Della vita e delle opere di Francesco Nenci*, in «Labyrinthos», 3/4, 1983, pp. 91-127

SPALLETTI 1983
Ettore Spalletti, *Note su Tommaso Puccini conoscitore e storico delle arti*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*, Firenze, Centro Di, 1983, II, pp. 403-420

COCCOLI 1984
Donatella Coccoli, *L'istruzione artistica a Siena dal 1814 a oggi*, Siena, ed. Ticci, 1984

CORNICE 1984
Alberto Cornice, *Opere d'arte all'Osservanza*, in *L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, Milano, Electa, 1984

SCALIA, DE BENEDICTIS 1984
Fiorenza Scalia, Cristina De Benedictis (a cura di), *Il Museo Bardini a Firenze*, vol. I, Milano, Electa, 1984

ZANGHERI 1984
Luigi Zangheri (a cura di), *Alla scoperta della Toscana Lorenese: l'architettura di Giuseppe e Alessandro Manetti e di Carlo Reishammer*, Firenze, Eadem, 1984

BISOGNI, CIAMPOLINI 1985
Fabio Bisogni, Marco Ciampolini (a cura di), *Guida al Museo Civico di Siena*, Siena, Grafica Pistolesi, 1985

CAIROLA 1985
Aldo Cairola, *La torre del Mangia*, Siena, Edizioni Lombardi, 1985

Die Kirchen 1985
Die Kirchen Von Siena, a cura di Peter Anselm Riedl, Max Seidel, I/1, Munchen, Bruckmann, 1985

GALLAVOTTI CAVALLERO 1985
Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa, Pacini Editore, 1985

BRILLI 1986
Attilio Brilli, *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma, De Luca Editore, 1986

GRIFONI 1986
Paola Grifoni, *La fase di decollo del servizio di tutela: dall'eredità preunitaria alle Commissioni Conservatrici*, in *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro del suo tempo*, Milano, Ex fabrica, 1986

L'Istituto d'Arte 1986
L'Istituto d'Arte di Siena, Siena, ed. il Leccio, 1986

PELLEGRINI 1986
Ettore Pellegrini, *L'iconografia di Siena nelle opere a stampa. Vedute generali della città dal XV al XIX secolo*, Siena, Edizioni Lombardi, 1986

ROSSI PINELLI 1986
Orietta Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, III vol., Torino, Einaudi, 1986, pp. 183-250.

SIENA 1986
Alessandro Angelini, Luciano Bellosi (a cura di), *Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1986), Firenze, SPES, 1986.

TAMMARO 1986
Plinio Tammaro, *Profilo storico dell'Istituto d'Arte «Duccio di Buoninsegna»*, in *L'Istituto d'Arte* 1986, pp. 9-36.

AGNOLUCCI 1987
Ersilia Agnolucci, *La vita e le opere*, in AREZZO - ANGHIARI 1987, pp. 9-19

ANGELINI 1987
Alessandro Angelini, *La pittura a Siena nel secondo Quattrocento*, in Federico Zeri (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. I, Milano, Electa, 1987, pp. 328-341

AREZZO - ANGHIARI 1987
Francesco Nenci. Il pittore e l'illustratore. 1782-1850, catalogo della mostra (Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 13 giugno-19 luglio 1987 – Anghiari, Palazzo Pretorio 2-30 agosto 1987) a cura di Ersilia Agnolucci, Edi Maria Granelli, Donatella Pratesi, Mario Rotta, Milano, Mazzotta, 1987

Aria di Siena 1987
Aria di Siena: i luoghi, gli artisti, i progetti, a cura di Roberto Barzanti, Roma, Editori Riuniti, 1987

BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987
Mario Bencivenni, Roberto Dalla Negra, Paola Grifoni, *Monumenti e istituzioni. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia: 1860-1880*, vol. I, Firenze, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici per le province di Firenze e Pistoia, 1987

BROGI, GALLAVOTTI CAVALLERO 1987
Andrea Brogi, Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale grande di Siena: fatti urbanistici e architettonici del Santa Maria della Scala. Ricerche, riflessioni, interrogativi*, Firenze, La casa Usher, 1987

CONDEMI 1987
Simonella Condemi, *Dal "decoro et utile" alle "antiche memorie". La tutela dei beni artistici e storici negli antichi stati italiani*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987

CRESTI, COZZI, CARAPELLI 1987
Carlo Cresti, Mauro Cozzi, Gabriella Carapelli (a cura di), *L'avventura della facciata: il Duomo di Firenze, 1822-1887*, Firenze, il Bossolo, 1987

GARDNER 1987
Julian Gardner, *An introduction to the Iconography of the Medieval Italian City Gate*, in «Dumbarton Oaks Papers», vol. 41, Harvard University, 1987, pp. 199-213

PRATESI 1987
Donatella Pratesi, *Tra pubblico e privato*, in AREZZO - ANGHIARI 1987, pp. 21-29

SIENA 1987
Fabio Bisogni, Marco Ciampolini (a cura di), *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1987), Firenze, SPES, 1987

SRICCHIA SANTORO 1987
Fiorella Sricchia Santoro, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo*, in Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma, Enciclopedia Italiana Treccani, 1987, pp. 433-467

CHIARUGI 1988
Simone Chiarugi, *La fortuna degli intagliatori senesi*, in SIENA 1988b, pp. 298-310

CONTI 1988
Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* (2^ ed. accresciuta), Milano, Electa, 1988

JACONA 1988
Erminio Jacona, *Sulla conservazione e tutela delle opere d'arte nella Siena del 1786*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XCV, 1988, pp. 470-481

LEVI 1988
Donata Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988

MARINI 1988
Massimo Marini, *Trasformazioni urbane ed architetture a Siena nella seconda metà del XIX secolo*, in SIENA 1988b, pp. 266-286

NEW YORK 1988
Painting in Renaissance Siena: 1420-1500, catalogo della mostra a cura di Keith Christiansen, Laurence Kanter e Carl Brandon Strehlke, (New York, The Metropolitan Museum of Art, 20 dicembre 1988-19 marzo 1989), New York, Harry Abrams, 1988

PLINIO ed. 1988
Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, vol. V, ed. a cura di Gian Biagio Conte, Torino, Einaudi, 1988

SIENA 1988a
Fiorella Sricchia Santoro (a cura di), *Da Sodoma a Marco Pino*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1988), Firenze, SPES, 1988

SIENA 1988b
Siena tra Purimo e Liberty, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 20 maggio-30 ottobre 1988), Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1988

SPERONI 1988
Mario Speroni, *La tutela dei beni culturali negli stati italiani preunitari*, Milano, Giuffrè, 1988

BLUME 1989
Dieter Blume, *Ordenskonkurrenz und Bildpolitik: franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit*, in *Malerei und Stadkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, a cura di Hans Belting e Dieter Blume, Munich, Hirlmer Verlag, 1989, pp. 149-170

MOSCADELLI 1989
Stefano Moscadelli, *Una nota archivistica e alcuni documenti per lo studio della Collezione Chigi Saracini*, in *La scultura* 1989, pp. 521-528

SIENA 1989
Giancarlo Gentilini e Carlo Sisi (a cura di), *La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1989), Firenze, SPES, 1989

VOLPE 1989
Carlo Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Milano, Electa, 1989

AGOSTI-FARINELLA 1990
Giovanni Agosti-Vincenzo Farinella, *Interni senesi "all'antica"*, in SIENA 1990, pp. 578-599

ANGELINI 1990
Alessandro Angelini, *Girolamo Del Pacchia*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno-4 novembre 1990), Milano, Electa, 1990, pp. 276-289

BOSKOVITS 1990
Miklos Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolare*, "Arte cristiana", LXXVIII, 1990, pp. 123-142

CARLI 1990
Enzo Carli, *Risurrezioni a Siena*, in «Antichità Viva», XXIX, 2-3, Firenze, 1990, pp. 5-17

CASTELNUOVO 1990
Enrico Castelnuovo (a cura di), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo II, Milano, Electa, 1990

CIAMPOLINI, LEONCINI 1990
Mario Ciampolini, Alessandro Leoncini, *La scuola del disegno dell'Università di Siena nel Settecento*, Siena, Tipografia Senese, 1990

DINI-SCUDIERI 1990
Dino Dino-Magnolia Scudieri, *Gli affreschi di San Marco nella storia del restauro*, in Cristina Danti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles (a cura di), *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazioni*, Firenze, Centro Di-Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, 1990

MOSCADELLI 1990
Stefano Moscadelli, *Organi periferici di governo e istituzioni locali a Siena dalla metà del Cinquecento all'Unità d'Italia*, in *Il Palazzo della Provincia a Siena*, a cura di Fabio Bisogni, Siena 1990, pp. 15-47

RIEDL 1990
Peter Anselm Riedl, *L'oratorio della contrada dell'Oca. Affreschi*, in *L'oratorio di Santa Caterina in Fontebranda. Le vicende costruttive, gli affreschi, gli argenti*, Siena, Nobile Contrada dell'Oca, 1990, pp. 45-88

SIENA 1990
Domenico Beccafumi e il suo tempo, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno-4 novembre 1990), Milano, Electa, 1990

STEIN-KECKS 1990
Heidrun Stein-Kecks, *Santa Caterina in Fontebranda. Storia della costruzione*, in *Le vicende costruttive, gli affreschi, gli argenti*, Siena, Nobile Contrada dell'Oca, 1990, pp. 1-44

TORRITI 1990
Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova, Sagep, 1990

GNISCI 1991
Sabina Gnisci, *Luigi Boschi*, ad vocem, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, Electa, 1991

PETRUCCI 1991
Francesca Petrucci (a cura di), *Disegni dell'Ottocento dalla raccolta dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, Poggibonsi (SI), Lalli editore, 1991

Atlante 1992
La Toscana dal Granducato alla regione. Atlante delle variazioni amministrative territoriali dal 1790 al 1990, a cura del Dipartimento di urbanistica della regione Toscana, Venezia, Marsilio editore, 1992

CONTI 1992
Alessandro Conti, *Restauro*, Milano, Jaca Book, 1992

Die Kirchen 1992
Peter Anselm Riedl, Max Seidel (a cura di), *Die Kirchen von Siena*, vol. II, 1.2, Munchen, Bruckmann, 1992

GIANNINI 1992,
Cristina Giannini, *Lessico del Restauro. Storia, tecniche, strumenti*, Firenze, Nardini Editore, 1992

GUASPARRI 1992
Giovanni Guasparri, *Accademia dei fisiocritici di Siena*, San Quirico d'Orcia (SI), Editoriale donchisciotte, 1992

SIENA 1992
Agostino Fantastici architetto senese 1782-1845, catalogo della mostra a cura di Carlo Cresti, (Siena, Palazzo Pubblico, 25 settembre-15 novembre 1992), Torino, Umberto Allemandi, 1992

BELLOSI 1993
Luciano Bellosi, *Il 'vero' Francesco di Giorgio e l'arte a Siena nella seconda metà del Quattrocento*, in SIENA 1993, p. 19-89

SIENA 1993
Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di Luciano Bellosi, Milano, Electa, 1993

SRICCHIA SANTORO 1993
Fiorella Sricchia Santoro, *Francesco di Giorgio, Signorelli a Siena e la cappella Bichi*, in SIENA 1993, pp. 420-423

BASILE 1994
Giuseppe Basile, *Pietro Edwards. Piano pratico per la generale custodia delle Pubbliche Pitture*, Roma, Istituto Centrale del Restauro, 1994

CHIARUGI 1994
Simone Chiarugi, *Botteghe di mobilieri in Toscana 1780-1900*, vol. II, Firenze, SPES, 1994

FANTASTICI 1994
Agostino Fantastici, *Vocabolario di Architettura di Agostino Fantastici*, ed. a cura di Gianni Mazzoni, Firenze, Cadmo, 1994

LEONCINI 1994
Alessandro Leoncini, *I tabernacoli di Siena. Arte e devozione popolare*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1994

SISI, SPALLETTI 1994
Carlo Sisi, Ettore Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Milano, Amilcare Pizzi, 1994

CAMPANINI, MUZZI 1995
Gianfranco Campanini, Andrea Muzzi, *Oratori di Contrada*, Siena, Editrice Tipografica Senese, 1995

CASTELNUOVO 1995
Enrico Castelnuovo (a cura di), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milano, Electa, 1995

MOSCADELLI 1995
Stefano Moscadelli (a cura di), *L'archivio dell'Opera Metropolitana di Siena. Inventario*, Munchen, Bruckmann, 1995

SEMBRANTI 1995
Saverio Sembranti, *La fabbrica del Duomo di Siena. Restauri consolidativi e comportamento strutturale*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», CII, 1995, pp. 63-158

BARTALINI 1996
Roberto Bartalini, *Le occasioni del Sodoma*, Roma, Donzelli editore, 1996

CARLI 1996
Enzo Carli, *Arte senese e arte pisana*, Torino, Umberto Allemandi, 1996

CURZI 1996
Valter Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'Amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'Arte», 96-97, 1996, pp. 189-198

DINI 1996
Daniela Dini (a cura di), *Gli affreschi del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze. Rilettura di un capolavoro attraverso un memorabile restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1996

FILETI MAZZA, GAETA BERTELÀ 1996
Miriam Fileti Mazza, Giovanna Gaeta Bertelà, *Un progetto di classificazione. La banca dati della collezione Chigi Saracini*, Firenze, Catini Editore, 1996

MAFFIOLI 1996
Monica Maffioli, *Il Bel vedere: fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, SEI, 1996

PESENTI 1996
Serena Pesenti, *La tutela dei monumenti a Firenze. Le «Commissioni Conservatrici» (1860-1891)*, Milano, Edizioni Guerini, 1996

ROSSI PINELLI 1996
Orietta Rossi Pinelli, *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo*, in *Secco Suardo* 1996, pp. 11-20

Secco Suardo 1996
Giovanni Secco Suardo: la cultura del restauro tra tutela e conservazione delle opere d'arte, atti del convegno (Bergamo, 9-11 marzo 1995), numero speciale del «Bollettino d'Arte», supplemento al n. 98, 1996

TORRESI 1996
Antonio P. Torresi, *Neo Medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara, Liberty House, 1996

BAGNOLI 1997
Alessandro Bagnoli (a cura di), *Museo civico e diocesano d'arte sacra*, Siena, Cantagalli, 1997

CURZI 1997
Valter Curzi, *Restauri nella basilica di Loreto dopo l'Unità d'Italia: verso un servizio nazionale di tutela*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n° 62, 1997, pp. 11-23

CATONI, MOSCADELLI 1998
Giuliano Catoni, Stefano Moscadelli (a cura di), *L'Archivio comunale di Siena. Inventario della Sezione storica*, Siena, Amministrazione Provinciale di Siena, 1998

Cavalcaselle 1998
Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore, atti del convegno (Legnano – Verona, 28-29 novembre 1997) a cura di Anna Chiara Tommasi, Venezia, Marsilio, 1998

CONSONI 1997
Claudia Consoni, *Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n° 62, 1997, pp. 24-38

CURZI 1998
Valter Curzi, *Giovanni Battista Cavalcaselle «servitore dello stato». La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro*, in *Cavalcaselle* 1998, pp. 53-63

ISRAËLS 1998
Machtelt Israëls, *New documents for Sassetta and Sano di Pietro at the Porta Romana, Siena*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 436-444

RINALDI 1998
Simona Rinaldi (a cura di), *Tecniche di pittura murale dall'Alto Medioevo al Quattrocento*, Roma, Lithos editrice, 1998

SANI 1998
Bernardina Sani, *Conservazione e restauro del patrimonio artistico del Senese. Rapporti tra il Ministero e la Commissione consultiva conservatrice nei primi decenni dell'Unità*, in *Cavalcaselle* 1998, pp. 35-51

SETTIS, TORACCA 1998
Salvatore Settis, Donatella Toracca (a cura di), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena, Panini, 1998

TORRITI 1998
Piero Torriti, *Beccafumi*, Milano, Electa, 1998

VASIC VATOVIC 2002
Corinna Vasic Vatovic, *Tre aspetti dell'opera di Carlo Lasinio, «conservatore del Camposanto di Pisa» nell'Ottocento*, in *Benozzo Gozzoli e l'architettura*, giornata di studi per il V centenario della morte (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 15 dicembre 1998), Firenze, Università degli studi di Firenze – Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro delle Strutture Architettoniche, 2002

BANDERA 1999
Cristina Bandera, *Benvenuto di Giovanni*, Milano, Motta, 1999

D'ALCONZO 1999
Paola D'Alconzo, *L'anello del Re. Tutela del patrimonio storico artistico nel regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze, Edifir, 1999

MORA, MORA, PHILIPPOT 1999
Laura Mora, Paolo Mora, Paul Philippot, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna, Editrice Compositori, 1999

TORRESI 1999
Antonio P. Torresi, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara, Liberty House, 1999

INNOCENTI, MAZZONI 2000
Elena Innocenti, Gianni Mazzoni (a cura di), *Giornale Sanese (1715-1794) di Giovanni Antonio e Pietro Pecci*, Siena, ed. Il Leccio, 2000

LOTTI 2000
Luigi Lotti, *Storia della Civiltà Toscana. L'ottocento*, vol. V, Firenze, Le Monnier, 2000

SISI 2000
Carlo Sisi, *La collezione di Galgano Saracini*, in *La collezione Chigi Saracini a Siena. Per una storia del collezionismo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 5 marzo-30 aprile 2000), Fireze, SPES, 2000, pp. 21-28

TORRITI 2000
Piero Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada*, Siena, Bonechi edizioni, 2000

CURZI 2001
Valter Curzi, *Per la tutela e la conservazione delle Belle Arti: l'amministrazione del cardinale Bartolomeo Pacca*, in *Bartolomeo Pacca (1756-1844): ruolo pubblico e privato di un cardinale di Santa Romana Chiesa*, atti delle Giornate di Studio (Velletri, 24-25 marzo 2000) a cura di Claudia Zaccagnini, Roma 2001, pp. 49-79.

MAZZONI 2001
Gianni Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza, Neri Pozza, 2001

BURKE 2002
Maureen Burke, *The "Martyrdom of Franciscans" by Ambrogio Lorenzetti*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXV, 4, Berlin, 2002, pp. 460-492

D'ALCONZO 2002
Paola D'alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002

FIRENZE 2002
Il piacere del colorire. Percorso artistico di Alessandro Casolani 1552/53-160, guida alla mostra (Casole d'Elsa-Radicondoli, 24 marzo-2 novembre 2002) a cura di Alessandro Bagnoli, Patrizia La Porta, Firenze, CentroDi, 2002

FRUGONI 2002
Chiara Frugoni (a cura di), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze, Le Lettere, 2002

SPALLETTI 2002
Ettore Spalletti, *Duprè*, Milano, Electa, 2002

AGNORELLI 2003
Patrizia Agnorelli, *Aspetti dell'arte a San Gimignano nel XIX secolo*, in V. Bartolini, G. Borghini, A. Mennucci (a cura di), *San Gimignano. Contributi per una nuova storia*, San Gimignano, Comune di San Gimignano, 2003

AVERY-QUASH 2003
Susanna Avery-Quash, *The growth of interest in Early Italian Painting in Britain with particular reference to pictures in the National Gallery*, in Dillian Gordon, *National Gallery Catalogues. The fifteenth century Italian Paintings*, vol. I, London, Yale University Press, 2003, pp. xxv-xliv

BELLOSI 2003
Luciano Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in SIENA 2003, pp. 118-145

CHIOCCI 2003
Francesca Romana Chiocci, *Erudizione e restauro tra Sette e Ottocento: Sebastiano Ranghiasci da Gubbio*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n° 77, 2003, pp. 55-59

CIATTI 2003
Marco Ciatti, *Dipinti su tavola: riflessioni sulla storia della produzione e della conservazione dei supporti*, in Marco Ciatti, Ciro Castelli, Andrea Santacesaria (a cura di), *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, Firenze, Edifir, 2003, pp. 11-28

GIACOMINI 2003
Federica Giacomini, *Tra conservazione e ripristino. Giuseppe Carattoli e il dibattito sul restauro dei dipinti nella prima metà dell'Ottocento*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXII, 2003, pp. 147-185.

ROMANI 2003
Vittoria Romani, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in Vittoria Romani (a cura di) *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004), Firenze, Mandragora, 2003

SEIDEL 2003
Max Seidel, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. La Pittura*, vol. I, Venezia, Marsilio Editore, 2003

SIENA 2003
Duccio. Alle origini della pittura senese, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala – Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004) a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2003

ZEZZA 2003
Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa,* Napoli, Electa, 2003

CURZI 2004
Valter Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Roma, Minerva, 2004

PETRIOLI 2004
Piergiacomo Petrioli, *Gaetano Milanesi: erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena, Accademia senese degli Intronati, 2004

SIENA 2004
Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento, catalogo della mostra a cura di Gianni Mazzoni (Siena, Complesso museali di Santa Maria della Scala, 18 giugno-3 ottobre 2004), Siena, Protagon, 2004

TORRITI 2004
Piero Torriti, *Tutta Siena Contrada per Contrada*, Firenze, Bonechi, 2004

VIGNI 2004
Laura Vigni (a cura di), *Siena fermo immagine. Foto e disegni di una città che cambia*, Firenze, Nardini editore, 2004

AGNORELLI 2005
Patrizia Agnorelli, *Alcuni esempi di artisti-restauratori a Siena nella prima metà dell'Ottocento: Francesco Mazzuoli e Domenico Monti*, in *Il corpo dello stile* 2005, pp. 278-292

ANGELINI 2005
Alessandro Angelini (a cura di), *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2005

CARDINALI, DE RUGGIERI 2005
Marco Cardinali, Beatrice De Ruggieri, *Ueber den Gebrauch des Firnis in der Mahlerey. L'edizione di Dresda della lettera di Hackert*, in «Bollettino ICR», 10/11, 2005, pp. 63-71

CATALANO 2005
Maria Ida Catalano, *La lettera di Hackert sull'uso della vernice: implicazioni di una fonte nota*, in «Bollettino ICR», 10/11, 2005, pp. 4-21

CERASUOLO 2005
Angela Cerasuolo, *La vernice mastice. Istanze del restauro moderno attraverso la fortuna di un materiale*, in «Bollettino ICR», 10/11, 2005, pp. 22-44

COLLE, SISI 2005
Enrico Colle, Carlo Sisi (a cura di), *Palazzo Chigi-Saracini a Siena. Le stanze e i tesori della collezione. Guida storico artistica*, pubblicata in occasione della mostra *Invito a Palazzo Chigi-Saracini. Le stanze e i tesori della collezione* (Siena, Palazzo Chigi Saracini 22 gennaio-15 giugno 2005, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2005

CURZI 2005
Valter Curzi, *La riscoperta del territorio. Tutela e conservazione del patrimonio artistico nello Stato Pontificio nei primi decenni dell'Ottocento*, in *Cultura nell'età delle Legazioni* atti del Convegno (Ferrara, Palazzo Bonacossi 20-22 marzo 2003), a cura di Franco Cazzola e Ranieri Varese, Ferrara, Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara, Le Lettere, 2005, pp. 789-809

D'ALCONZO, PRISCO 2005
Paola D'Alconzo, Gabriella Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, in «Bollettino ICR», 10/11, 2005, pp. 72-87

FILETI MAZZA, GAETA BERTELÀ 2005
Miriam Fileti Mazza, Giovanna Gaeta Bertelà (a cura di), *Collezione Chigi-Saracini nel palazzo di Siena: inventario generale*, Firenze, SPES, 2005

GENNARI 2005
Marina Gennari, *L'orribil scossa della vigilia di Pentecoste. Siena e il terremoto del 1798*, Siena, ed. Il Leccio, 2005

Il corpo dello stile 2005
Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro, atti del seminario internazionale di studi (Roma, 20-21 febbraio 2004), a cura di Chiara Piva, Roma, De Luca Editori, 2005

MANNI 2005
Antonella Cristina Manni, *Restauri in Umbria. Questioni e metodi nella prima metà dell'Ottocento. Restauri pittorici*,

RINALDI 2005
Simona Rinaldi, *Vernici originali e vernici di restauro: l'impiego della chiara d'uovo tra Seicento e Settecento*, in «Bollettino ICR», 10/11, 2005, pp. 45-62

ROANI 2005
Roberta Roani, *Restauri in Toscana tra Settecento e Ottocento*, Firenze, Edifir, 2005

SANI 2005
Bernardina Sani, *Per la conservazione e il restauro del patrimonio senese dal governo dei Lorena alla Seconda Guerra Mondiale. Un bilancio delle ricerche in atto*, in *Il corpo dello stile* 2005, pp. 273-282

ANSELMI ZONDADARI 2006
Margherita Anselmi Zondadari (a cura di), *Architettura e disegno urbano a Siena nell'Ottocento: tra passato e modernità*, Torino, Allemandi Editore, 2006

BARZANTI, CORNICE, PELLEGRINI, 2006
Paolo Barzanti, Alberto Cornice, Ettore Pellegrini, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, Siena, Edimond editore per Monte dei Paschi di Siena, 2006

GUARDUCCI 2006
Guarducci Anna (a cura di), *Mappe e potere. Pubbliche istituzioni e cartografia nella Toscana moderna e contemporanea (secoli XVI-XIX)*, Firenze, Edizioni all'Insegna del Giglio, 2006

AGNORELLI 2007
Patrizia Agnorelli, *Francesco Brogi. Ispettore dell'Istituto di Belle Arti di Siena e restauratore*, in SANI 2007, pp. 37-57

BONELLI 2007
Laura Bonelli, *Le opere d'arte della Fondazione Biringucci*, in «Il giornale di Santa Maria della Scala», 26, VIII, 2007, pp.1-2

D'ALCONZO 2007a
Paola D'Alconzo (a cura di), *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra XIX e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli 18-20 aprile 2007), Napoli, Clio Press, 2007

D'ALCONZO 2007b
Paola D'Alconzo, *Naples and the birth of a tradition of conservation: the restoration of wall paintings from the Vesuvian sites in the eighteenth century*, in G. Cesarani, A. Milanese, A. Schnapp (eds.), *Antiquarianism, museums and cultural heritage. Collecting and its contexts in eighteenth century Naples*, Special Issue of «Journal of History of Collections», vol. 19 (2007), 2, pp. 203-214

JACKSON 2007
Philippa Jackson, *La committenza di Pandolfo il Magnifico*, in LONDRA 2007, pp. 61-73

GIACOMINI 2007a
Federica Giacomini, *«Questo distaccare le pitture dal muro è una cosa indegna». Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi*, in RINALDI 2007, pp. 71-97

GIACOMINI 2007b
Federica Giacomini, «per reale vantaggio delle arti e della Storia». Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento, Roma, Associazione Secco Suardo-Edizioni Quasar, 2007

GIORGETTI 2007
Renzo Giorgetti, *Orologi da Torre storici della provincia di Siena*, Grafiche Gelli, Siena 2007

LONDRA 2007
Siena nel Rinascimento. Arte per la città, traduzione italiana del catalogo della mostra *Renaissance Siena. Art for a city*, (Londra, National Gallery, 24 ottobre 2007-13 gennaio 2008), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2007

NEVOLA 2007
Fabrizio Nevola, *Siena constructing the Renaissance city*, London, Yale University Press, 2007

RICCI 2007
Saverio Ricci, *Restauri in "provincia": i sopralluoghi di Tommaso Minardi nei territori dello Stato Pontificio*, in RINALDI 2007, pp. 99-121

RINALDI 2007
Simona Rinaldi (a cura di), *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, Firenze, Edifir, 2007

SANI 2007
Bernardina Sani (a cura di), *Rifacimenti, Restauri e Restauratori a Siena Nell'Ottocento*, Roma, Gangemi, 2007

ALESSI, BORGOGNI, TAVOLARI 2008
Cecilia Alessi, Marco Borgogni, Barbara Tavolari (a cura di), *La collegiata di Santa Maria in Provenzano*, Siena, Arti Grafiche Ticci, 2008

BONELLI 2008
Laura Bonelli, *L'altare dei Magi e l'adorazione di Pietro Sorri*, in LORENZONI 2008, pp. 168-171

CIATTI 2008
Marco Ciatti, *La scopritura di cicli pittorici in un contesto ormai modificato. Alcuni esempi nel corso della storia del restauro*, in Cristina Danti e Alberto Felici (a cura di), *Il colore negato e il colore ritrovato. Storie di procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, Firenze, Nardini Editore, 2008, pp. 91-96

CACIORGNA 2008
Marilena Caciorgna, *Il 'Fatto magnanimo' di Scipione Africano. Immagini della Magnanimitas e della Continentia nell'arte italiana*, in SIENA 2008, pp. 11-37

CIUFFOLETTI 2008
Zeffiro Ciuffoletti, *L'alienazione dei beni ecclesiastici in Toscana. Una premessa storiografica*, in Id. (a cura di), *La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana. Secoli XVII-XIX. Nodi politici e aspetti storiografici*, Firenze, Ed. dell'Assemblea, 2008, pp. 15-31

DANTI 2008
Cristina Danti (a cura di), *Le pitture murali. Il restauro e la storia*, Firenze, Centro di, 2008

DANTI, FELICI 2008
Cristina Danti e Alberto Felici (a cura di), *Il colore negato e il colore ritrovato. Storie di procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, Firenze, Nardini Editore, 2008.

FATTORINI 2008
Gabriele Fattorini, *Domenico Beccafumi e gli affreschi del "nicchio" del Duomo*, in LORENZONI 2008, pp. 71-81

FELICI 2008
Alberto Felici, *Il descialbo delle pitture murali fra tradizione, storia e innovazione. La storia*, in DANTI, FELICI 2008, pp. 162-171

FELICI, LANFRANCHI 2008
Alberto Felici, Mariarosa Lanfranchi, *L'occultamento delle pitture murali: motivi e modalità*, in DANTI-FELICI 2008, pp. 27-54

ISRAËLS 2008
Machtelt Israëls, *Al cospetto della città. Sodoma a Porta Pispini e la tradizione pittorica delle porte urbiche di Siena*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena*, atti del Convegno Internazionale (Siena 28-30 settembre 2003 e 16-18 settembre 2004), Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2008, pp. 367-384

LORENZONI 2008
Mario Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2008

MACCHERINI 2008
Michele Maccherini, *Ventura Salimbeni, Muzio Placidi e la decorazione del coro del Duomo*, in LORENZONI 2008, pp. 88-97

MIGLIORINI 2008
Tamara Migliorini, *"Che sia riportato nell'antico suo lustro". Storia e analisi per il restauro della Cappella di Santa Fina nella Collegiata di San Gimignano*, Poggibonsi, Lalli Editore, 2008

PEZZO 2008
Annalisa Pezzo, L'*Assunzione della Vergine* di Bartolomeo Cesi, in LORENZONI 2008, pp. 82-88

SIENA 2008
Continenza di Scipione. Il tema della Magnanimitas nell'arte italiana, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 12-30 novembre 2008), a cura di Mauro Civai, Siena, Protagon, 2008

SPALLETTI 2008
Ettore Spalletti, *Tommaso Puccini e il "nuovo ordine, e risalto maggiore" dato alla Galleria*, in Miriam Fileti Mazza, Ettore Spalletti, Bruna M. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Firenze, Centro Di, 2008

THAU 2008
Maria Vittoria Thau, *Restauri e Restauratori. Firenze 1829-1892*, Firenze, Edifir, 2014

CESANI 2009
Marina Cesani, *San Gimignano tra ripristino e restauro conservativo, dal 1875 al 1900. I lavori nella collegiata*, in A. Bagnoli (a cura di), *La collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, Siena, Protagon Editori, 2009

CIANCABILLA 2009
Luca Ciancabilla, *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*, Firenze, Edifir, 2009

CIATTI 2009
Marco Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Firenze, Edifir, 2004

CORSI 2009
Maria Corsi, *La Resurrezione*, in Michele Bacci (a cura di), *Iconografia evangelica a Siena dalle origini al Concilio di Trento*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2009

CURZI 2011
Valter Curzi, *Cultura della tutela e della conservazione a Roma negli anni della Restaurazione*, in *L'intelligenza della passione. Scritti in onore di Andrea Emiliani*, a cura di Michela Scolaro e Francesco P. Di Teodoro, Bologna, Minerva Edizioni, 2011, pp. 161-169

EMILIANI 2011
Andrea Emiliani, *Il patrimonio artistico e storico prima dell'unificazione italiana*, in «Economia della cultura», fascicoli 4, dicembre 2011, pp. 357-369

GORDON 2011
Dillian Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, London, National Gallery Catalogues, 2011

INCERPI 2011
Gabriella Incerpi, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze, Edifir, 2011

YAKOU 2011
Hisashi Yakou, *Il martirio e la missione francescana in Asia nell'arte italiana del primo Trecento*, in «il Santo», LI, 2-3, Padova, 2011, pp. 466-473

BARTALINI-ZOMBARDO 2012
Roberto Bartalini-Alessia Zombardo, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli, Società Storica Vercellese, 2012

FIORINI 2012
Alberto Fiorini, *Le mura e le porte della cerchia esterna*, in PELLEGRINI 2012, pp. 48-119

FORNASARI 2012
Liletta Fornasari, *Francesco Nenci. I disegni dell'Accademia Petrarca*, Firenze, Edifir, 2012

HENRY 2012
Tom Henry, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven and London, Yale University Press, 2012

ISRAËLS 2012
Machtelt Israëls, *La decorazione pittorica dell'Antiporto di Camollia, di Porta Romana e di Porta Pispini a Siena*, in PELLEGRINI 2012, pp. 200-219

PELLEGRINI 2012
Ettore Pellegrini (a cura di), *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, Siena, Betti Editrice, 2012

CERASUOLO 2013
Angela Cerasuolo, *Modifiche dimensionali, adattamenti, trasformazioni: la storia conservativa come traccia per la fortuna critica di alcuni dipinti*, in *Cultura del restauro* 2013, pp. 351-368

CIANCABILLA 2013
Luca Ciancabilla, *Per un'indagine sulla fortuna collezionistica degli affreschi italiani*, in *Cultura del restauro* 2013, pp. 237-247

Cultura del restauro 2013
La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte, atti del Convegno Internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di Maria Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva e Stefania Ventra, Roma, Campisano Editore, 2013

VENTRA 2013
Stefania Ventra, *Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell'arte*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, 18-20 aprile 2013), Roma, Campisano Editore, 2013

BONSANTI 2014
Giorgio Bonsanti, *Storia e teoria, tecnica ed etica nello stacco degli affreschi*, in RAVENNA 2014, pp. 11-19

CIATTI 2014
Marco Ciatti, *Il distacco delle pitture murali a Firenze: un breve excursus storico e metodologico*, in RAVENNA 2014, pp. 83-95

D'ALCONZO 2014
Paola D'Alconzo,"*En Roma y mas en Inglaterra se aprecian muchissimo estas pinturas, las quales se quitan de semejantes parajes". I dipinti murali staccati da Ercolano e Pompei nel XVIII secolo*, in RAVENNA 2014, vol. II, pp. 29-37

FIRENZE 2014
La Fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento, catalogo della mostra a cura di Angelo Tartuferi e Gianluca Tormen, (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), Firenze, Giunti Editore, 2014

GIOLI 2014
Antonella Gioli, *Patrimonio culturale, soppressione di conventi e amministrazione di tutela: la Commissione per gli Oggetti di Scienza e Arti*, in *A 200 anni da Napoleone in Toscana*, atti del convegno (Livorno, 31 ottobre 2014), a cura di Luigi Donolo, Edizioni dell'Assemblea, Consiglio Regionale della Toscana, 2016, pp. 213-252

Pellegrinaio 2014
Il Pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala, atti della giornata di studi (Siena, 26 novembre 2010) a cura di Fabio Gabrielli, Arcidosso (GR), Edizioni Effigi, 2014

RAVENNA 2014
L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di Luca Ciancabilla e Claudio Spadoni, 2 voll, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2014

RUTUNDO 2014
Felicia Rutundo, *Chiesa di Sant'Agostino Siena*, Arcidosso (GR), Effigi, 2014

SPALLETTI, VIALE 2014
Ettore Spalletti, Roberto Viale, *Tommaso Puccini (1749-1811). Conoscitore delle Arti e Direttore degli Uffizi*, Firenze, Centro Di, 2014.

TORMEN 2014
Gianluca Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»: i primitivi nelle collezioni italiane tra Sette e Ottocento. Un itinerario*, in FIRENZE 2014, pp. 17-38

CECCHERINI 2015
Daniele Ceccherini, *Gli oratori delle Contrade di Siena*, Siena, Betti Editrice, 2015

LA MALFA 2016
Claudia La Malfa, *Il nuovo sistema iconografico e decorativo della* camera bella *del Palazzo di Pandolfo Petrucci a Siena*, in *L'età di Pandolfo Petrucci. Cultura e tecnologia a Siena nel Rinascimento*, Siena, Accademia senese degli Intronati, 2016, pp. 109-122

SANI 2017
Bernardina Sani, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca di Siena. Museologia e storia dell'arte negli anni Trenta*, Roma, Carocci editore, 2017

SIENA 2017
Ambrogio Lorenzetti, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Max Seidel (Siena, Santa Maria della Scala 22 ottobre 2017 – 21 gennaio 2018), Siena, Silvana Editoriale, 2017

FORLÌ 2018
L'Eterno e il tempo tra Michelangelo e Caravaggio, catalogo della mostra a cura di Antonio Paolucci, Andrea Bacchi, Daniele Benati, Paola Refice, Ulisse Tramonti, (Forlì, Musei San Domenico, 10 febbraio-18 giugno 2018), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2018