

# Canonica

Rivista di Studi Pientini

7/2017



*Con tutte le vele*



## EDITORIALE

E dunque “Canonica” è giunta (non senza fatica) al suo numero sette. E quale occasione migliore per commentarne il traguardo? Sette, infatti, furono i Re di Roma, sette le meraviglie del mondo, sette i colori dell'Arcobaleno, sette gli Dei della felicità del buddismo, sette i libri della saga di Harry Potter, sette le stelle dell'Orsa Maggiore, sette il numero simbolico nella letteratura mesopotamica e biblica e sette era il numero del binario da cui partiva il Treno Popolare per Orvieto nell'omonimo film di Michele Matarazzo. E, per rimanere in ambito cinematografico, sette sono i simpaticissimi nani di Walt Disney, Grumpy, Dopey, Doc, Sneezy, Happy, Bashful, Sleepy (in italiano Brontolo, Cucciolo, Dotto, Eolo, Gongolo, Mammolo, Pisolo), lista che – per esperienza personale – sappiamo essere destinata al tradimento allorché si sacrifica, a turno, uno di questi nomi sull'altare di Mnemosine. Prepotente, allora, si fa strada una speranza: che nessun eguale sacrificio tocchi in sorte ad uno qualsiasi dei sette fascicoli (con il suo bravo numero zero a precederli) di questa Rivista la cui storia, ancora breve, egualmente desidereremmo non passasse del tutto ignorata o, per l'appunto, dimenticata; non almeno dalle “belle dame”, dai “cavalieri”, dai “poeti” e dai “dotti” che, come sottolineava Italo Calvino, rappresentavano per l'Ariosto (e più modestamente per noi) il progetto d'un pubblico “vero” e “numeroso” al pari, cioè, di una concreta “folla” di nostri possibili lettori. Come concreta, concretissima, è la lista degli Autori che si sono avvicendati su queste pagine (una lista agevolmente consultabile nel sito del Centro Studi) e che

doverosamente ringraziamo per la loro disinteressata partecipazione e ai quali dedichiamo il sonetto n. 7 dal *Canzoniere* del Petrarca: *La gola e 'l sonno e l'oziose piume / hanno del mondo ogni verità sbandita, / ond'è dal corso suo quasi smarrita / nostra natura vinta dal costume; // et è sì spento ogni benigno lume / del ciel, per cui s'informa umana vita, / che per cosa mirabile s'addita / chi vòl far d'Elicona nascer fiume. // Qual vaghezza di lauro? qual di mirto?/ - Povera e nuda vai, Filosofia - / dice la turba al vil guadagno intesa. // Pochi compagni avrai per l'altra via; / tanto ti prego più, gentile spirto, / non lassar la magnanima tua impresa.* Terminiamo questa breve presentazione facendo nostre le parole di Francesco Flora che accompagnavano, nel gennaio del 1946, il debutto della *Rassegna d'Italia*: «...e se è lecito manifestare una molto onesta ambizione, noi vorremmo tendere ad una rivista in cui ogni uomo di cultura trovi sempre una compagnia, e spesso, per l'autorità dei maggiori scrittori, trovi un'alta guida... », aspirando pertanto, ed allo stesso modo nostro, ad una possibile sua *canonicità*.

*Aldo Lo Presti*

**LA CHIESA DI SAN CARLO BORROMEEO A PIENZA  
E UN PROFILO DEL SUO FONDATORE OTTAVIO PREZIANI**

*Ilaria Bichi Ruspoli*

Il contesto edilizio di Pienza è caratterizzato da edifici ecclesiastici di elevato rilievo sia per architettura che per decorazione interna, a partire dalla romanica pieve di Corsignano, passando per la gotica chiesa conventuale di San Francesco, per arrivare al vertice della cattedrale, insigne monumento papale agli ideali umanistici e rinascimentali. In una rassegna degli edifici sacri pientini appaiono inevitabilmente minori le chiese secentesche di Santa Caterina e di San Carlo Borromeo, collocate in posizioni opposte rispetto all'abitato, che pure testimoniano il fervore dell'epoca controriformista manifestatosi con l'edificazione di ben due chiese in pochi anni, come non era mai successo in precedenza né più si sarebbe verificato in seguito. Esse presentano caratteristiche formali comuni quali una sobria facciata lineare in laterizio con finestre basse, la navata unica e una diffusa decorazione interna di gusto protobarocco, in cui dominano gli ornati a stucco. Per analizzare nel dettaglio la chiesa di San Carlo Borromeo, recentemente restaurata, è utile accennare al contesto storico e culturale che ha portato alla sua edificazione. All'inizio del diciassettesimo secolo, ancora in pieno clima postridentino, più di una comunità della diocesi pientina avvertiva la necessità di erigere un monastero femminile, dove le fanciulle nubili di borghi e contado potessero ritirarsi



Chiesa di  
Santa Caterina

a una vita di preghiera, al riparo dalle insidie del mondo, senza doversi allontanare troppo e senza arrecare eccessivo dispendio alle famiglie per il pagamento della dote. L'intera diocesi si trovava sprovvista di simili istituzioni dacché nel 1592 era stato soppresso l'unico istituto femminile, il monastero francescano di Santa Maria al Monte presso Campiglia d'Orcia,<sup>1</sup> dove le monache si erano rifiutate di professare i voti solenni e la clausura, come imponeva il nuovo rigore postconciliare in materia religiosa, ed erano state rimandate "nel mondo" con l'abito laico di terziarie e con la dote restituita.<sup>2</sup> Un più antico monastero benedettino di cui è rimasta traccia onomastica nel podere San Gregorio era stato soppresso da papa Eugenio IV nel 1443 nel periodo di grave crisi economica precedente al pontificato piccolomineo.<sup>3</sup> In uno stretto giro di anni fra il primo e il secondo decennio del Seicento le comunità di Pienza e di Sinalunga, per mezzo dei rispettivi rappresentanti civici, esternarono la medesima istanza con richieste ufficiali al granduca di Toscana. Mentre a Sinalunga la spinta verso l'istituzione di un monastero femminile fu supportata dal lascito testamentario della nobildonna senese Girolama Picco-

<sup>1</sup>G. GRECO, *La diocesi di Pienza fra XVII e XVIII secolo*, in *La Val d'Orcia nel Medio Evo e nei primi secoli dell'età moderna: atti del Convegno internazionale di studi storici*, Pienza 15-18 settembre 1988, a cura di A. Cortonesi, Roma, 1990, pp. 486-487.

<sup>2</sup>Archivio Diocesano di Pienza, da ora in poi ADP, 692, carta non numerata, da ora in poi c.n.n.

<sup>3</sup>E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, vol. IV, Firenze, 1841, p.194.

lomini,<sup>4</sup> a Pienza secondo la tradizione i mezzi concreti provennero da un benemerito uomo di chiesa di origine pientina ma residente a Siena, il canonico cavaliere Ottavio Preziani.<sup>5</sup> Esaminando in ordine cronologico i documenti conservati presso gli archivi della diocesi e della Fondazione del Conservatorio di San Carlo Borromeo tuttavia sembra di capire che il desiderio di erigere un monastero femminile a Pienza sia sorto spontaneamente in seno alla collettività, e che solo in un secondo momento, dopo anni di tentativi e suppliche, fu grazie all'intervento privato del Preziani e della sua influente famiglia se si arrivò alla svolta decisiva. Il più antico documento che illustra le intenzioni risale al 26 dicembre 1609, quando viene convocato un consiglio civico per raccogliere le elemosine necessarie a cominciare la costruzione di un monastero femminile.<sup>6</sup> Vengono eletti deputati Ambrogio e Flaminio Corti, congiunti di Ottavio Preziani come verrà spiegato più avanti. Non si fa cenno al nome o alla regola da dare alla pia istituzione, né ad alcun privato disposto a finanziarla. Il 12 aprile 1613 il consiglio civico si rivolge al granduca perché conceda «...la permuta delle case dove di presente è lo spedale e la scuola di gramatica di questa città nel luogo detto Ca-



Chiesa di  
San Carlo Borromeo

<sup>4</sup>ADP, 692, cc.nn.nn. Le notizie sono degli anni 1611-16.

<sup>5</sup>REPETTI, cit. pp.195-196. S. CHIGIOTTI, *Il Conservatorio di San Carlo Borromeo di Pienza*, tesi di laurea, edizione a cura della Fondazione Conservatorio San Carlo Borromeo, Montepulciano, 2006, p.18.

<sup>6</sup>Archivio del Conservatorio di San Carlo Borromeo di Pienza, da ora in poi AC-SCBP, *Documenti distribuiti per titoli che riguardano il Monastero delle monache di San Carlo a Pienza*, 1765, testo a stampa, p. 9, ADP, 691, c.21.



stelnuovo vicino alla porta del Ceglio per fare un monastero col titolo di Santa Chiara per fanciulle da monacare».<sup>7</sup> Uno dei firmatari è Diomede Preziani, cugino di Ottavio. Nei quattro anni intercorsi era stato dunque individuato un sito ben preciso e indicata una intitolazione che fa pensare a un iniziale orientamento verso la regola francescana, già presente a Pienza nel convento maschile di San Francesco. Il comune chiedeva al granduca l'usufrutto di alcuni locali giudicati non indispensabili per la fraternita, in quanto questa poteva disporre di ulteriori spazi da adibire a locale per la somministrazione di cibo, a ospedale e all'accoglienza degli sporadici pellegrini. Il 2 febbraio 1614 la comunità pientina si appresta, su spinta esplicita di madre Passitea Crogi che offre il suo aiuto presso i granduchi e dove ce ne fosse bisogno, a fare una supplica al granduca perché favorisca la sempre più urgente istituzione del monastero.<sup>8</sup> La religiosa suggerisce di far riformare l'ordine dei frati minori di San Francesco in Osservanti, ordine privo di beni materiali, al fine di devolvere i ricavi alla causa del nuovo monastero. Il consultore era Gasparo Preziani, che chiedeva al consiglio di confermare le intenzioni fino a quel momento avanzate in favore del monastero e di nominare dei deputati preposti alla causa. Furono nominati Amilcare Nomesenti e Alfonso Preziani. Il coinvolgimento della Crogi, carismatica religiosa senese influente presso la corte fiorentina e fondatrice della

<sup>7</sup>ADP, 692, c.n.n.; CHIGIOTTI, cit. Cfr. REPETTI, cit. Il Repetti fa riferimento a un documento con la stessa data 12 aprile 1613 secondo il quale Ottavio Preziani avrebbe acquistato detti locali dal comune.

<sup>8</sup>ADP, *Documenti...*cit., p.9. La data indicata nel documento è 2 febbraio 1613 secondo lo stile senese, ADP, 691, c.21

congregazione delle Cappuccine, è sintomatico di una sfera di interesse più ampia rispetto al territorio diocesano.<sup>9</sup> Nell'agosto del 1614 si decide di inviare un ambasciatore a Firenze con il compito mirato di negoziare la causa.<sup>10</sup> Il nome di Ottavio Preziani compare per la prima volta nelle questioni riguardanti il monastero in una lettera privata datata 4 agosto 1614 scritta da Siena al nipote Ambrogio Corti in cui si mostra propositivo e fiducioso di reperire generose elargizioni.<sup>11</sup> Menziona Roma e Firenze, lasciando intendere di aver intrapreso due strade parallele, quella della sfera temporale, appellandosi ai granduchi sia tramite madre Passitea sia tramite un suo omologo, il canonico fiorentino Albizo Vecchi, e quella della competenza religiosa rivolgendosi al papa probabilmente tramite il vescovo Dragomanni. L'ottimismo gli deriva anche dalle rassicurazioni della Crogi, che in una lettera datata ottobre 1613 aveva scritto di avere buone notizie da dargli "a bocca" dopo aver parlato con i granduchi, i quali avevano mandato qualcuno a Roma per il "negozio di Pienza".<sup>12</sup> Ottavio dunque aveva messo in moto la sua rete di conoscenze almeno dal 1613. La scelta definitiva dell'intitolazione a

<sup>9</sup> Su Passitea Crogi e la sua cerchia si veda E. LAZZARESCHI, *Una mistica senese: Passitea Crogi (1564-1615)*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», da ora in poi «BSSP», 25, Siena, 1918, pp. 123-165.

<sup>10</sup> ADP, 692, c.n.n.

<sup>11</sup> ADP, 692, c.n.n.

<sup>12</sup> Ibidem. Si riporta il testo per intero: "*Cordialissimo già si fuse possibile [sic] vi vorrei parlare per cagione di quanto ho fatto con N.S.del negozio di Pienza e intanto mandino ha [sic] Roma qualcheduno ha [sic] procurare il negozio lo [sic] lasato in mano a s.N.S e ha [sic] bocca gli diro tutto e gli do le buone e s.me ... e genuflessa in terra gli domando la sua s(antissi)ma benedizione di S.Quirico questo dì 23 di ottobre 1613 obb(ligatissi)ma sempre Passitea poverina peccatora*".

San Carlo Borromeo abbinata alla regola agostiniana deve essere stata una sua personale iniziativa, probabilmente ispirata dalla recente canonizzazione del santo milanese avvenuta nel 1610.<sup>13</sup> Il titolo di Santa Chiara non fu accantonato ma rimase come secondario, insieme a quelli di San Francesco e Santa Caterina da Siena. Nel febbraio 2015 l'ambasciatore, con un certo ritardo giustificato da un ingenuo incidente di percorso, riporta alla comunità la risposta positiva del granduca.<sup>14</sup> Dalle intenzioni ai fatti tuttavia il processo per conseguire tutte le autorizzazioni necessarie che rimbalzavano da Firenze a Roma e avviare l'edificazione del monastero, era ancora lungo e non privo di ostacoli burocratici. Se nel 1614 c'era stata l'apertura del granduca, mancava ancora un atto ufficiale del papa. Nel 1617 il consiglio comunale mette ai voti la proposta di riformare il convento di San Francesco in osservante per ricavarne rendite, idea a suo tempo suggerita da Passitea Crogi, sostenuta dai fratelli Corti nel ruolo di priori.<sup>15</sup> Nello stesso anno circolava nelle chiese della diocesi un editto volto alla raccolta di elemosine per l'erigendo monastero di San Carlo Borromeo.<sup>16</sup> Un ulteriore canale del vescovo per reperire fondi era quello di utilizzare le pene

<sup>13</sup>Non era infrequente che una istituzione ecclesiastica fondata ex novo venisse intitolata a un santo la cui canonizzazione era avvenuta di recente. È il caso a Siena delle chiese di San Raimondo al Refugio (1601) e di San Giacinto a Vita Eterna (1594).

<sup>14</sup>ADP, 692, c.n.n. Anno 1614 nello stile senese. L'ambasciatore si scusa per il ritardo con cui consegna la lettera di risposta del granduca, adducendo la motivazione che questa gli era stata data insieme ad altre carte da recapitare a Magliano e, non essendosene accorto per tempo, era rimasta a lungo ignorata in una tasca dei suoi calzoni piegati in una valigia durante una lunga trasferta in Maremma.

<sup>15</sup>CHIGIOTTI, cit., p. 19.

<sup>16</sup>ACSCBP, *Documenti* cit. p. 10.

pecuniare applicate ai chierici condannati.<sup>17</sup> Ottavio Preziani muore il 21 luglio 1622 senza aver potuto vedere il monastero inaugurato. Egli aveva fornito una dote di circa duemilacinquecento scudi servita alla costruzione e agli arredi («[...] fabbrica della chiesa, clausura, refettorio, dormitorio, cimitero, orto, cucina, celle [...] icona per la chiesa, quadri, portiere, calici, fazzoletti, borse e altri ornamenti e masserizie...»<sup>18</sup>), ma non sufficiente per l'inserimento e il mantenimento delle prime monache. Nel suo testamento si legge l'auspicio di «...ampliare, bonificare e operare per tirare avanti e condurre a ogni miglior termine la detta opera pia»<sup>19</sup> Una clausola prevedeva che le fanciulle senza dote di casa Preziani che manifestassero desiderio di entrare in monastero potessero essere accolte gratuitamente, e nel corso del secolo diverse se ne avvalsero. Un'altra volontà del testatore era che i maggiori e più idonei fra gli eredi maschi dei suoi cinque zii fossero eletti alternativamente dai consoli alla vigilanza del monastero, allo stesso modo in cui a Siena la Balìa eleggeva i deputati ai monasteri, a partire dal nipote Domenico Pini Preziani che godeva della sua massima fiducia, come Ambrogio Corti, che teneva conto di tutte le spese. Una bolla di papa Urbano VIII datata 6 agosto 1623, ancora prima di concedere il permesso di introdurre le monache, per aumentarne la dote assegnava in perpetuo al monastero

<sup>17</sup>ADP, 691, *Memoriale a Sua Eccellenza il Sig. Conte Orsini Rosenberg Cav.re del Toson d'Oro e Granciambellano dell'A.Reale del Serenissimo Arciduca Pietro Leopoldo Granduca di Toscana pelle Monache di S.Carlo di Pienza*, 1775, c.8.

<sup>18</sup>ADP, 692, c.n.n.

<sup>19</sup>ACSCBP, I,1, *Testamento del Cavalier Ottavio Preziani*. Una copia dello stesso testamento si trova anche in ADP, 692, c.n.n.

di San Carlo la metà dei beni di Paolo Preziani, figlio di un cugino di Ottavio, fino ad allora destinate dal vescovo per le doti delle fanciulle povere. Dai documenti del 1624 si ricava che la fabbrica è a buon punto. Alla struttura mancavano solo una loggia di collegamento e i bottini per la cisterna. Il monastero constava di quindici celle singole e di un dormitorio con altrettanti posti letto, quindi era pronto ad accogliere fino a trenta fra monache e converse, anche se nel testamento Ottavio ne aveva previste solo una dozzina. La chiesa era ormai terminata e officiata, «[...] ornata assai decentemente di altare e quadro onoratissimo con suppellettile assai ragionevole e di già si officia due giorni alla settimana, oltre altre messe di devozione. La chiesa interiore è similmente assai comoda ma per anco non sono i seggi per le monache [...]».<sup>20</sup> A quel punto mancavano soltanto le monache. Al 1626 le entrate destinate al monastero ammontavano a centosettanta scudi; per poter introdurre le religiose le direttive da Roma erano di raggiungere la somma di duecento scudi.<sup>21</sup> Nel 1629 la cancelleria civica fa ricorso al marchese Orso d'Elci, padre del successivo vescovo di Pienza Scipione che si sarebbe insediato di lì a poco più di un anno, in qualità di consigliere e Supremo Ministro del granduca, perché «...trovatasi difficoltà sopra l'espedizione a Roma».<sup>22</sup> Si torna dunque a rivolgersi a Firenze perché si interceda per sbloccare la situazione a Roma. Nel 1632 il monastero ancora disabitato acquistò dal nobile senese Giovanni di Ippo-

<sup>20</sup>ADP, 691, c. 53r.

<sup>21</sup>ACSCBP. *Documenti* cit. p. 14; ADP, 691, c. 61.

<sup>22</sup>ADP, 691, c.s. e ACSCBP, *Documenti...cit.*, pp. 5-6.

lito Trecherchi i poderi di Lucignanello, Casa d'Andrea, Querce, Al Mazzocchio, Magreto e una casa dentro Pienza.<sup>23</sup> Nei decenni a seguire acquisirà anche Colombaio, Casella, Rocca San Guido (1661) e Terrapille (1683). Finalmente nel 1633 arriva al vescovo d'Elci dalla curia romana il *nulla osta* siglato da papa Urbano VIII, con la clausola vincolante che il monastero dipendesse in tutto dalla giurisdizione vescovile, e quindi papale, e non da quella statale come i monasteri senesi, contravvenendo alle volontà del testatore che aveva disposto una gestione omologa a quella dei monasteri senesi, soggetti allo stato e aventi diritto a sovvenzioni pubbliche.<sup>24</sup> Il regolamento del monastero prevedeva il possesso di poderi e boschi per l'autosostentamento, guidati da un fattore la cui nomina doveva essere sottoposta al vescovo, come quella di tutti i dipendenti. L'11 novembre 1634 Marcello Remedi vicario del vescovo visitò i locali del monastero per assicurarsi che fosse tutto pronto, lesse ad alta voce in chiesa e si disse soddisfatto.<sup>25</sup> Il 25 aprile 1635 con la cerimonia di confermazione e accettazione entrano le prime sette fanciulle "velate", vere monache come le stesse vollero definirsi, per distinguersi da quelle che non professavano i voti e non erano tenute alla clausura. Al loro servizio vi era una conversa. La prima badessa fu la senese suor Margarita

<sup>23</sup>ACSCBP. I 1, Memorie di una scrittura privata autenticata dal notaio pientino Girolamo Carnesecchi: *"Il dì 10 luglio 1632 il Molto Illustrissimo Sig. Gio. Del già Sig. Ippolito Trecherchi Nobile Senese vende al monastero di San Carlo di Pienza, nel quale non erano ancora introdotte le monache, il podere di Lucignanello, Casa d'Andrea, Querce, Al Mazzocchio, Magreto et una casa posta in Pienza"*.

<sup>24</sup>La pergamena con la bolla papale si trova in ADP, 691.

<sup>25</sup>ADP, 2536, *Documenti...*cit., pp. 7-8.

Lombardelli e la prima camarlinga suor Alessandra Mori, entrambe dedotte dal monastero agostiniano di Santa Monaca a Siena per volontà del nuovo vescovo Scipione d'Elci, insediatosi nel 1631.<sup>26</sup> In sintesi, la costruzione del monastero era iniziata sotto l'episcopato di Gioia Dragomanni (1600-1630) per un'iniziativa congiunta di cittadinanza e vescovo. Decisivi furono il finanziamento di Ottavio Preziani e l'operazione diplomatica di Passitea Crogi, determinante per conseguire le autorizzazioni granducali. Le autorizzazioni papali e la conseguente entrata delle monache avvennero tuttavia con il successore del Dragomanni Scipione d'Elci (1631-36), figlio di un fiduciario del granduca, il cui ruolo andrebbe maggiormente indagato, poiché potrebbe essere stato il decisivo anello mancante fra il granduca e il papa. In entrambi i casi, oltre alle doti della famiglia Preziani furono sempre necessarie ulteriori collette pubbliche e private. Nel corso del Settecento ci fu un contenzioso fra il monastero e l'amministrazione centrale granducale che esigeva tasse riguardanti l'ordinario, come dovuto dai normali monasteri, mentre le monache si valevano dello statuto speciale di dipendenza diretta dalle istituzioni ecclesiastiche che le esonerava.<sup>27</sup> Nel 1787 l'istituzione rischiò la soppressione, ma fu ancora una volta grazie alla fermezza di un vescovo, l'illuminato Giuseppe Pannilini senese, se fu convertita in conservatorio e poté mantenere funzioni di educando

<sup>26</sup>ACSCBP, *Documenti.*, p. 8. I nomi delle prima monache sono: Caterina Cittadini, Pia Vagnoli, Pavilia Viti, Beatrice Pii, Ippolita Magli da Firenze, Virginia Domenici di Sinalunga; la conversa si chiamava Agnesa Vegni.

<sup>27</sup>ADP, 691, *Memoriale a Sua Eccellenza il Sig. Conte Orsini...*cit.

e istruzione pubblica fino al ventesimo secolo.<sup>28</sup> Oggi i locali dell'ex conservatorio e della chiesa sono adibiti a sedi museali, culturali ed espositive.

## La chiesa

Ad esclusione di quelle riportate nel testamento del Preziani, non sono molte le notizie utili alla ricostruzione dell'aspetto originale e dell'arredo della chiesa. In un registro di spese per la costruzione del monastero riferito agli anni 1616-1619 sono annotati i primi lavori di muratura e carpenteria.<sup>29</sup> È ipotizzabile che in origine la chiesa avesse oltre il maggiore anche due altari laterali corredati di dipinti, secondo il modello tipico controriformista. In qualche documento si trova menzionata una cappella della Presentazione al Tempio di Nostro Signore.<sup>30</sup> Lo lascerebbe pensare anche un pagamento del 1670 a un indoratore per un intervento su due quadri in chiesa.<sup>31</sup> Al presente rimane solo l'altare maggiore con la tela originale e la decorazione in stucco che occupa l'intera parete absidale, comprensiva di due nicchie laterali contenenti le statue di Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino.<sup>32</sup> La mensa, le cornici e tutti gli ornati non sono

<sup>28</sup>CHIGIOTTI, cit., pp. 17-18.

<sup>29</sup>ACSCBP, XVIII, 1.

<sup>30</sup>ADP, 2536, *Vacchetta della soddisfazione degli obblighi della Cappella della Presentazione al Tempio di Nostro Signore Gesù Cristo nella chiesa delle Monache di San Carlo di questa città di Pienza*, c.1r. Vi si legge che tale cappella fu fondata nel 1646 da Ovidio Paffi.

<sup>31</sup>ACSCBP, IV, 4, c. 61r.

<sup>32</sup>L. CHIETTI, *Il restauro delle statue dell'altare della chiesa di San Carlo Borromeo*, in «Canonica. Rivista di studi pientini», 6, Pienza, 2016, pp. 129-135.





*Interno della Chiesa di San Carlo Borromeo*

quelli originali ma appaiono stilisticamente più recenti, riferibili alla fine del Seicento-inizio del Settecento e, per le buone condizioni, ritoccati in epoca ancora successiva. Non è neanche da escludere che originariamente, al posto delle nicchie con le statue ci fossero delle cornici con dipinti più piccoli, secondo il modello dei coevi oratori senesi. Le statue non sono di pregio ma risultano interessanti dal punto di vista iconografico, in quanto ritraggono Agostino, dottore della Chiesa e santo ispiratore della regola, corredato dall'iscrizione "*lumen ecclesiae*" e il santo marchigiano Nicola da Tolentino, "*honor religionis*" identificabile dal pane in mano e dalla stella sul petto. Sul timpano dell'altare si legge "*humilitas*". La tela è stata attribuita da Ettore Romagnoli a Francesco Rustici detto il Rustichino e risultava già collocata nel 1624, due anni dopo la morte del Preziani e due anni prima quella precoce del pittore.<sup>33</sup> Nella relazione sugli oggetti d'arte della provincia di Siena, l'ispettore per le Belle Arti Francesco Brogi non tiene conto dell'attribuzione del Romagnoli e fa un più generico riferimento alla maniera del Casolani o forse piuttosto del Rustici, intendendo con questo probabilmente Vincenzo, allievo e cognato del Casolani, padre di Francesco.<sup>34</sup> Oggi la attribuzione

<sup>33</sup>E. ROMAGNOLI, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, Siena, ante 1835, edizione anastatica Firenze 1976, vol. IX, c. 395.

<sup>34</sup>F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena (1862-65)*, Siena, 1897, pp. 397-400.

della tela al Rustichino non è in discussione.<sup>35</sup> Contestualmente al dipinto si conservano anche presso il museo diocesano pientino il raro bozzetto preparatorio a olio su carta, e presso la biblioteca comunale di Siena uno studio grafico preliminare a penna e acquerello in bianco e nero. La tela dai colori caldi rappresenta in primo piano il santo titolare inginocchiato davanti alla Madonna disposta di profilo e al Bambino piuttosto cresciuto ritratto in piedi, fulcro della composizione. La Vergine cinge la spalla di San Francesco inginocchiato davanti a San Carlo. Dietro di lei si vede San Giovannino e dietro il San Carlo la rara accoppiata delle sante Chiara d'Assisi e Caterina da Siena, assortite in muto dialogo. Note di spesa datate 1633, in prossimità dell'arrivo delle monache, si riferiscono al rivestimento ligneo del coro, non più esistente, eseguito dai monaci olivetani di Sant'Anna coordinati da un falegname chiamato Badarella, mentre la pietra marmorea per la sepoltura comune fu fatta a Siena. Tali lavori furono seguiti dall'arciprete Francesco Preziani.<sup>36</sup> Altre note contabili riguardano arredi sacri quali candelieri di ottone e un paio d'angeli per la chiesa, non più rintracciabili.<sup>37</sup> Le grate, dietro la mensa d'altare e sospese in alto, oggi tamponate, isolavano durante le funzioni le monache in clausura dai fedeli in chiesa. Sulla porta comunicante

<sup>35</sup>L. MARTINI, *Il Museo Diocesano di Pienza*, Siena, 1998, pp. 154-156; P. CAROFANO, M. CIAMPOLINI, F. PALIAGA (a cura di), *Francesco Rustici detto il Rustichino, caravaggesco gentile* in A. ANGELINI, R. LONGI, G. FATTORINI, L. MARTINI, M. CIAMPOLINI, R. ROGGERI (a cura di), *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, Catalogo della mostra, Montepulciano, Pienza, San Quirico d'Orcia, 18 maggio-30 giugno 2017, Fondazione Musei Senesi, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2017, pp. 235-321.

<sup>36</sup>ADP, 693, c.n.n.

<sup>37</sup>ACSCBP, XVIII, 2, c. 89r.

con la sagrestia campeggia ancora una epigrafe datata 2 luglio 1732 che ricorda la consacrazione ad opera del vescovo Settimio Cinughi a circa un secolo dalla fondazione della chiesa. Un inventario del 1808 fornisce un'accurata descrizione di tutte le stanze dell'ex monastero ormai trasformato in conservatorio, e della chiesa. Questa viene descritta così: «...braccia sessanta con arco in mezzo che sostiene il coro superiore, l'altare è ornato di un gran quadro a olio rappresentante la Vergine col Bambino Gesù e altri santi, a due lati dell'altare sono due statue in legno di goffa struttura rappresentanti S. Agostino e S. Nicola da Tolentino...». <sup>38</sup> Nel 1826 l'intero complesso fu sottoposto a lavori importanti, fra cui la costruzione di un nuovo granaio, infermeria, un nuovo andito d'ingresso al conservatorio e una nuova orchestra per l'organo. <sup>39</sup> Furono inoltre rifatte finestre, vetrate, sovrapporte. <sup>40</sup> Nel 1893 sono documentate generiche opere di restauro alle strutture portanti della chiesa, che interessano tiranti, longarine, travi, murature, lavori di fabbro e imbiancature. <sup>41</sup> Nel corso del ventesimo secolo il coro perse progressivamente funzione e dimensioni. L'organo scomparve e la balconata fu ridotta a un soppalco a ridosso della facciata, non più sorretta da un arcone al centro.

### **Ottavio Preziani**

Due distinti testamenti stilati entrambi nella chiesa senese dei Santi Quirico e Giulitta, il primo nel 1608 e il

<sup>38</sup>Ivi, XIII, 2, c. 5.

<sup>39</sup>ACSCBP, XIX, 3, cc. 17r, 19r, 21r, 25v, 30-33.

<sup>40</sup>ACSCBP, XIX, 2, cc. 26V e 31r.

<sup>41</sup>ACSCBP, XV, 34.

secondo nel 1622, anno della morte di Preziani, forniscono dettagli biografici e documentano, congiuntamente con qualche scambio epistolare, la personalità determinata, intraprendente e diplomatica del religioso pientino. Preziani era anche vicario deputato al governo dei monasteri femminili senesi e questo spiega il suo coinvolgimento attivo nel cantiere pientino. Nella sopra citata lettera al nipote del 1614 Ottavio scrive che per conseguire quello che lui chiama il negozio del monastero «...in questo principio della fondazione bisogna sbracciarsi»,<sup>42</sup> ma confida altresì nel buon cuore dei privati, che secondo lui una volta vista l'opera incominciata avrebbero elargito largamente, oltre che nella collaborazione di madre Passitea che intercede presso i granduchi affinché anche a Roma si sblocchi la situazione. Del resto la Crogi ben conosceva le difficoltà politiche nella fondazione di un monastero, che lei stessa aveva dovuto affrontare.<sup>43</sup> Il tono della lettera dimostra la competenza di Ottavio in materia quando espone le condizioni dotali di altri monasteri femminili siti a Firenze, Siena, Roma, comparandone l'entità della retta per ciascuna monaca. Egli riferisce che le artigiane di Siena vanno a monacarsi a Radicondoli portando quattrocento scudi di dote, mentre in monasteri di Firenze e Roma la dote arriva fino a settecento-ottocento scudi, e stabilisce per il monastero di San Carlo una retta di duecento scudi per ogni monaca pientina e di trecento per ogni forestiera. Enumera parenti e concittadini

<sup>42</sup>ADP, 692. c.n.n.

<sup>43</sup>A. MALENA, *Carismi femminili: mistiche del Seicento*, in *Una città al femminile, Protagonismo e impegno di donne senesi dal medioevo a oggi*, a cura di A. Savelli e L. Vigni, Siena, 2012, pp. 64-66.

su cui poter contare. Intercala i suoi ragionamenti con citazioni latine, dando prova di una certa preparazione culturale non scontata neppure per il clero del tempo. Sono i documenti senesi a rivelare quanto il religioso fosse ben inserito nell'ambiente ecclesiastico e soprattutto in quello artistico della città. Ancora giovane divenne nel 1573 canonico presso la chiesa Metropolitana di Siena.<sup>44</sup> Nel 1593 fu nominato curato della chiesa dei SS. Quirico e Giulitta in Castelvecchio, una delle più antiche chiese di Siena, che si impegnò da subito a far ridecorare completamente ingaggiando i maggiori pittori locali, Alessandro Casolani, Francesco Vanni, Pietro Sorri e Ventura Salimbeni.<sup>45</sup> Nel 1607 è menzionato come primo canonico durante l'insediamento solenne del nuovo arcivescovo Camillo Borghesi.<sup>46</sup> Nel 1608, sano di mente benché infermo nel corpo, redasse un primo testamento da cui si evince il suo massimo interesse per l'arte.<sup>47</sup> Vi si legge che egli era dottor di legge, canonico e cittadino senese. Nelle sue volontà, oltre a simbolici lasciti di rito all'arcivescovo di Siena, all'Opera Metropolitana e all'ospedale Santa Maria della Scala, devolveva somme ben maggiori al capitolo dei canonici di cui era massimo esponente. Non dimentico della sua patria, nominava beneficiario l'arcipretato della cattedrale di Pienza, specificando che era patronato della famiglia Preziani. Ad esso lasciava in dote una sua casa a

<sup>44</sup>V. LUSINI, *Capitolo della Metropolitana di Siena*, Siena, 1893, p.76.

<sup>45</sup>M. CIAMPOLINI, *Pittori senesi del Seicento*, III voll., Siena, 2010, *passim*.

<sup>46</sup>N. FARGNOLI, scheda 87, in *L'arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*, catalogo della mostra, a cura di F. Sricchia Santoro, Siena, 1980, p. 228.

<sup>47</sup>L. BONELLI, scheda 19, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena, 2000, p. 70. Archivio di Stato di Siena, *Notarile postoccosimiano. Originali 189*, atto 215.

Siena, posta in contrada di Postierla, popolo di San Pietro alle Scale, con la postilla che non venisse mai alienata se non con il consenso della maggior parte della famiglia Preziani. Nominava suoi eredi i fratelli Giovan Battista, Deifebo e Orazio e le sorelle Rutilia, Venilia e Calliope. Quanto alla "cara e amata" chiesa di San Quirico, egli disponeva che venisse abbellita la facciata e che si realizzassero degli ornamenti in stucco all'interno per collocare una tela di Pietro Sorri raffigurante il *Cristo coronato di spine* e, in *pendant*, una tela di Francesco Vanni il cui soggetto era lasciato libero al pittore. Un riferimento a disegni e due libri di stampe appartenenti a Ventura Salimbeni ma da lui trattiene come pegno in attesa di un dipinto per la chiesa, lascia intendere un suo interesse anche per la tecnica dell'incisione, confermato dal fatto che egli stesso fu dedicatario di più di una stampa.<sup>48</sup> Negli anni che seguirono la stesura del primo testamento ebbe tutto il tempo di occuparsi personalmente della decorazione della chiesa San Quirico. Nel 1611 richiamava da Roma l'amico pittore Pietro Sorri per fargli affrescare la chiesa di Santa Marta, presso il cui monastero femminile di regola agostiniana era confessore, ponendosi come intermediario per stabilire il suo compenso. Poiché il pittore prendeva tempo, lo sollecitava bonariamente dicendo che aveva ormai raggiunto il sessantaquattresimo anno di età e gli premeva vedere l'opera iniziata, nel frattempo si apprestava ad andare ai bagni termali per una cura di circa un mese.<sup>49</sup> Doveva essere quindi nato nel 1547. A

<sup>48</sup>FARGNOLI, cit.

<sup>49</sup>L. MARTINI, *Aggiunte a Pietro Sorri*, in «Annali. Fondazione di studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi», I, Pisa, 1984, pp. 110-111.

riprova dei rapporti di familiarità che il Preziani intratteneva con i pittori senesi, era stato nel 1598 compare di battesimo di Gabriello Vanni, figlio di Francesco.<sup>50</sup> Ottavio era anche confratello della congregazione del Sacro Chiodo retta da Matteo Guerra, che annoverava fra gli affiliati personalità di spicco fra cui il fondatore degli oratoriani Filippo Neri e il cardinale Federico Borromeo, nipote del santo scelto dal Preziani come titolare del monastero pientino.<sup>51</sup> Il cardinale milanese frequentava Siena e non è da escludere che i due siano entrati in diretto contatto. In una lettera datata marzo 1601 il cardinale senese Francesco Maria Tarugi si congratula con Matteo Guerra per i progressi del suo metodo di catechismo applicato a Siena, che avevano infiammato anche il parroco di San Quirico Ottavio Preziani.<sup>52</sup> In onore alla congregazione, il Preziani fece rappresentare l'insegna dei Sacri Chiodi in molti punti della chiesa in Castelvecchio.<sup>53</sup> Tali notizie che vedono il Preziani protagonista e “massimo mecenate in Siena”<sup>54</sup> suggeriscono di continuare le indagini su quella che deve essere stata una figura chiave nell'ambito della committenza artistica del territorio senese, *intra* ed *extra moenia*, ed in particolare sui legami con le massime personalità del tempo, quali Matteo Guerra, Passitea Crogi, il cardinale Borromeo, Ippolito Agostini, pittori e forse anche

<sup>50</sup>BONELLI, cit. e CIAMPOLINI, cit., III, p. 911.

<sup>51</sup>BONELLI, cit., e CIAMPOLINI, cit., III, p. 822.

<sup>52</sup>F.D. NARDI, *Matteo Guerra e la Congregazione dei Sacri Chiodi (secc. XVI-XVII). Aspetti della religiosità senese nell'età della Controriforma*, in «BSSP», XCI, Siena, 1984, p. 35.

<sup>53</sup>Ibidem, p. 98.

<sup>54</sup>CIAMPOLINI, cit., III, p. 822.

altre tipologie di artisti, ad esempio stuccatori. Questi sono alcuni dei fatti salienti della vita del Preziani antecedenti alla fondazione del San Carlo e alla commissione del dipinto principale al Rustichino, in quegli anni il più valente pittore senese, e dimostrano come egli abbia ininterrottamente continuato a seguire le tendenze artistiche. Ci sono le premesse per ulteriori sviluppi, come ad esempio il suo coinvolgimento da parroco nella ricostruzione della chiesa di San Giovanni Evangelista a Montecentieri presso Asciano, dove fece seppellire il padre, e della annessa canonica da lui fondata *ex novo* fra il 1578 e il 1580.<sup>55</sup> Altri elementi che concorrono a delineare un quadro familiare articolato provengono dal fronte pientino. Nel testamento del 1622, le cui copie sono conservate sia presso l'archivio della Fondazione Conservatorio di San Carlo Borromeo sia in quello diocesano, è citata la genealogia: il capostipite Preziano Preziani era padre di sei figli maschi, di cui due canonici del duomo di Siena, Guasparre e Baldassarre (questi aveva assunto il cognome Corti).<sup>56</sup> Gli altri erano Marchionne, Paolo, Vittorio (padre di Ottavio) e Alessandro. Eredi maschi di costoro figurano a più riprese nei documenti della vita religiosa e civica pientina dell'intero diciassettesimo secolo, in qualità non solo di arcipreti ma anche di canonici, operai, cancellieri. Anche i Corti dunque sono congiunti di Ottavio. Il ramo maschile della famiglia Preziani detenne a Pienza almeno dal 1530 e per circa un secolo e mezzo il patronato sul ca-

<sup>55</sup>F. BROGI, *Montecentieri. San Giovanni Evangelista*, in *Ecclesiae. Strutture religiose del territorio di Asciano*, a cura di F. Brogi, Asciano, 2016, pp. 132-133.

<sup>56</sup>La notizia trova conferma in LUSINI, cit., p. 73.



nonicato e l'arcipretura, esercitando «un'autentica egemonia laica all'interno delle istituzioni ecclesiastiche locali». <sup>57</sup> Nella scala delle dignità ecclesiastiche pientine la prepositura era appannaggio di casa Piccolomini, l'arcidiaconato del capitolo dei canonici e l'arcipretato della consorteria Preziani-Corti, un vero e proprio potentato secondo solo alla casata papale. <sup>58</sup> Ascanio Preziani, morto nel 1592, tenne dal 1572 i registri parrocchiali e successivamente divenne auditore del proposto e notario di curia. Nel 1586 operò una riforma degli archivi curiali separando gli atti civili da quelli criminali. Revisori dei conti dell'Opera furono Ambrogio Corti dal 1615 al 1621, seguito da Alfonso Preziani dal 1621 al 1623 - anno in cui fu scomunicato in una sentenza d'appello davanti al vescovo di Siena perché si rifiutava di rendere conto della contabilità da lui amministrata - quindi da Flaminio Corti (1623-27). <sup>59</sup> Un altro benemerito fu Paolo Preziani figlio di Diomede, che nel 1616 fece precocemente testamento, essendo minacciato da gravi problemi di salute. Egli come Ottavio viveva a Siena e nominò erede universale l'Ospedale di Santa Maria della Scala. Il testamento fu rogato a Siena dal notaio pientino Alessandro Rocchigiani. <sup>60</sup> Il lascito prevedeva che l'ospedale elargisse ogni anno una dote di venticinque scudi ciascuna, per sposarsi o monacarsi presso l'erigendo monastero ancora senza nome patrocinato dal

<sup>57</sup>GRECO, cit., p. 466.

<sup>58</sup>*Idem.*

<sup>59</sup>*Serie de' principali e più necessari documenti per provare lo stato dell'Opera della Cattedrale di Pienza*, testo senza data e senza luogo di stampa consultato presso la biblioteca dell'Archivio di Stato di Siena, pp. 79-81.

<sup>60</sup>ADP, 911, *Doti Preziani. Testamento di Paolo di Diomede Preziani*, carte non numerate.



*Ritratto di Ottavio Preziani [?]*  
Olio su tela, fine sec. XVII  
Fondazione del Conservatorio San Carlo Borromeo  
(per gentile concessione)

cugino di suo padre, a quattro fanciulle pientine individuate da due membri della sua famiglia, il cugino arciprete Ambrogio Corti e il proprio padre Diomede, e quando questi fossero deceduti, dal vescovo.<sup>61</sup> L'ospedale ritenne l'eredità «poco lucrosa» e preferì rinunciarvi. La rendita, che prevedeva anche crediti da raccogliere a Roma e altrove, confluì allora sul padre Diomede, che morì nel 1634 nominando a sua volta Preziano Preziani, di cui si ha notizia come arciprete della cattedrale negli anni 1648-62. Un non meglio specificato arciprete Preziani ebbe nel 1634 l'incarico di selezionare le maestranze per decorare la chiesa pientina di Santa Caterina.<sup>62</sup> Una clausola del testamento di Paolo prevedeva che le fanciulle di casa Preziani in difficoltà venissero anteposte alle altre. Già nel primo anno di erogazione una delle beneficiarie fu infatti Lucia Bianchini, figlia di Maddalena Isabella Preziani. Come accennato, papa Urbano VIII destinò la metà della dote di Paolo direttamente alle doti delle monache del San Carlo. Nel 1667 la comunità pientina faceva notare al vescovo che le volontà del testatore venivano disattese in quanto le doti erano diventate sempre più esigue. Il vescovo nominò allora un economo amministratore della pia eredità. Le doti Preziani furono elargite senza interruzioni fino al 1822. Nei documenti degli archivi pientini ricorrono anche nomi di donne di casa Preziani, non solo monache. Una Laura Lamberti sposata Preziani morendo nel 1637

<sup>61</sup>Idem, “[...]e quando sarà in essere il monastero che si è disegnato fare in detta città di Pienza vuole che stia in elezione di detti Arcipreti e M. Diomede proporre anco fanciulle che si volessero monacare in detto monastero [...]”.

<sup>62</sup>G.B. MANNUCCI, *Pienza. Arte e storia*, Pienza, 1937, ristampa anastatica, San Quirico, 2005, p. 213.

aveva dato disposizioni perché venisse fabbricato con un suo lascito di cinquecento scudi il coro sopra la chiesa del monastero di San Carlo.<sup>63</sup> Nell'inventario generale degli oggetti d'arte redatto negli anni 1862-65, il Brogi indica tutti i dipinti del monastero fra cui, senza specificarne la precisa collocazione, un ritratto a olio su tela del fondatore Ottavio Preziani “mezza figura al vero” delle dimensioni di m 0,60 di altezza e m 0,45 di larghezza.<sup>64</sup> Un quadretto raffigurante il canonico figura anche nel sopra citato inventario del 1808. Ad oggi una tela che corrisponde per dimensioni (se si esclude la cornice lignea moderna) si trova nella collezione della Fondazione del Conservatorio San Carlo Borromeo e a mio avviso potrebbe essere riconosciuta proprio nel ritratto di Ottavio Preziani, un uomo in età avanzata, stempiato e dalla lunga e morbida barba grigia, vestito sobriamente con una cappa nera da cui fuoriesce un alto risvolto bianco. Il dipinto è genericamente schedato come un gentiluomo dipinto da scuola fiorentina alla fine del sedicesimo secolo. Non si tratta di un'opera di elevata qualità pertanto si può escludere che possa averlo commissionato lo stesso Preziani, intendente d'arte e amico di artisti. Potrebbe piuttosto essere stato commissionato dalle monache, quindi postumo, come riconoscente omaggio alla memoria, dal valore più simbolico che artistico. Non è stata ancora individuata la vera effigie del Preziani, che potrebbe verosimilmente celarsi dietro le fattezze di qualche santo dipinto nelle chiese senesi di cui egli si era occupato, come quella di

<sup>63</sup>ACSCBP, IV, 1, c. 10v.

<sup>64</sup>BROGI, cit., p. 399.

Santa Marta.<sup>65</sup> Nella sagrestia della parrocchia dei Santi Quirico e Giulitta in Castel Vecchio si conserva un suo ritratto in sembianze giovanili in stucco realizzato nel settecento inoltrato dal plastico Delfini e pertanto non riconducibile alla sua vera fisionomia.<sup>66</sup> Nonostante l'eminente carriera senese, Ottavio volle essere sepolto nella cattedrale di Pienza, come ricordato dal libro dei defunti.<sup>67</sup> Il testamento del 1608 privilegiava la chiesa senese dei santi Quirico e Giulitta e quello del 1622 il monastero pientino di San Carlo Borromeo, la cui fondazione e sovvenzione sembra essere stata l'ultima impresa di mecenatismo cui si sia appassionato.

<sup>65</sup>CIAMPOLINI, cit., III, p. 960. Lo studioso ipotizza che dietro le sembianze dell'Eterno nella tela raffigurante *l'Incoronazione della Vergine con la Trinità e i santi Agostino e Marta*, proveniente dalla chiesa di Santa Marta si celino quelle del Preziani.

<sup>66</sup>Ringrazio Alessandro Leoncini per la segnalazione.

<sup>67</sup>ADP, 691, c. 47r. Si legge "*Il sig. Ottavio Preziani Canonico e Vicario delle Monache fu sepolto sotto la predella della Madonna nella sepoltura delli Signori Canonici il 21 di luglio 1622*". Desidero ringraziare Alfiero Petreni, Marco Contini, Silvia Roncucci e Giovanni Mignoni per la disponibilità e l'aiuto nelle mie ricerche.

## UN FRAGILE SOGNO D'AMORE E D'ARTE: IL DUOMO DI PIENZA FRA «RIPRISTINO» E «RICOSTRUZIONE»

*Aldo Lo Presti*



Il «rialzo» della facciata del Duomo di Pienza, nell'ipotesi che vi sia stata l'effettiva necessità di realizzarlo in corso d'opera,<sup>1</sup> rappresenterebbe il primo di una lunga serie di interventi che, nel corso dei secoli, hanno contribuito a rimodellare, senza stravolgerlo, il progetto della «novam ecclesiam» di Santa Maria Assunta in Cielo. Progetto attribuibile a quel «Bernardus Florentinus» più volte citato dal Piccolomini nei suoi *Commentari*, o «Maestro Bernardo da Firenze», come è scritto nei registri dei pagamenti compilati da Niccolò da Piccoluomo Piccogliuomini,<sup>2</sup> che si vuole identificare con Bernardo di Matteo Gambarelli detto il Rossellino, sebbene il 'Maestro del Duomo di Pienza' sia, in realtà, destinato a rimanere senza un nome certo.<sup>3</sup> L'attività di architetto

<sup>1</sup>Per tale ipotesi vedi: PIEPER Jan, *Pienza. Il progetto di una visione umanistica del mondo*. Edition Axel Menges, Stuttgart/London, 2000, pp. 32, 251, 285.

<sup>2</sup>MANNUCCI Giovanni Battista, *Pienza. Arte e storia*. Tip. San Bernardino, Siena, 1937 e ristampa anastatica Editrice DonChisciotte, San Quirico d'Orcia, 2005, pp. 246 e ss.

<sup>3</sup>Così come è capitato con altre opere eccezionali (nel senso di anomale) anche in questo caso non mancano ipotesi di attribuzione. La più accreditata è quella che riconosce nell'Alberti l'ispiratore o progettista del programma definibile, in senso lato, urbanistico di Pienza,

pontificio del Rossellino, che si forma sotto l'Alberti, supervisore alle fortificazioni, invece, è ampiamente documentata. In qualità di architetto militare ebbe modo, ad esempio, di sovrintendere - a partire dal 1449 - al completamento della Rocca dell'Albornoz ad Orvieto.<sup>4</sup> Città nella quale il Rossellino entrò in contatto con Antonio

mentre l'esecutore materiale sarebbe da individuarsi nel Rossellino. A conferma di questa ipotesi negli ultimi anni è stata divulgata l'individuazione dell'emblema del Gambarelli (per l'appunto un 'gambero') e del ritratto di Leon Battista Alberti tra le decorazioni dei due capitelli dei pilastri semicirculari di fianco alla scala di accesso del campanile. (Pieper, 2000) Senonché il 'ritratto' dell'Alberti altro non è che la raffigurazione di *Sant'Andrea Apostolo* esemplata sull'analogia figura scolpita nella lunetta del tabernacolo di Sant'Andrea in San Pietro oggi alle Grotte Vaticane la cui esecuzione si deve a Mastro Isaia da Pisa e Paolo Romano. (Negri Arnolfi, 1983) La raffigurazione è accompagnata da due ali occhiute, attributo dei Cherubini e dei Serafini (v. Ezechiele, X,12 e Apocalisse, IV,8) rappresentando altresì un'efficace sintesi della *legenda* di Andrea narrata da Jacopo da Varagine nella quale si racconta che il Santo, guidato da un *Angelo*, giunse in Etiopia dove sanò gli occhi a Matteo, accecato dagli etiopi, riuscendo, al contempo, ad aprire le orecchie ai carnefici fino a quel momento sordi alla predicazione del Levi. Sappiamo, inoltre, quanto Pio II desiderò «unire indissolubilmente la memoria del proprio pontificato» ad Andrea (Antoniutti, 2004), il 'monte' fra i 'monti' verso cui Maria Vergine alzò gli occhi, (Vangelo apocrifto di Bartolomeo, II, 9) cosicché appare del tutto consequenziale la presenza del più congruente emblema del 'granchio' a fianco dell'Apostolo perché animale araldico di Nicola Cusano. Cardinale dal quale Enea Silvio ricevette gli impulsi decisivi per le sue convinzioni teologiche (Pieper, 2000) e politiche in qualità di uomo di mediazione e dialogo, fautore dell'unione fra le chiese d'occidente e d'oriente (Caponeri, Pettinelli, 2007), ideali che in quel volgere di anni Pio II desiderò far coincidere con la figura di Sant'Andrea, la cui effigie è presente, unitamente agli altri apostoli, nel capitello della seconda colonna della nave sinistra del Duomo di Orvieto, capitello detto dell'*Ave Maria* (Franci, 2001), opera eseguita dal senese Ramo di Paganello (Perali, 1919) o comunque riferibile alle sue maestranze (Franci, 2001). Vedi: PERALI Pericle, *Orvieto. Note storiche di topografia. Note storiche d'arte, dalle origini al 1800*. Marsilio Marsili Editore, Orvieto, 1919, p. 83; NEGRI ARNOLFI Francesco, *Isaia da Pisa e Pellegrino da Viterbo*, in AA.VV., *Il Quattrocento a Viterbo*. De Luca Editore, Roma, 1983, pp. 324-5, fig. 344 p. 329; FRANCI Andrea, *Guido Farnese, Ramo di Paganello e il capitello dell'Ave Maria nel Duomo di Orvieto*, in *Arte Cristiana*, a. LX-XXIX, n. 802, Gennaio-Febbraio 2001, pp. 5-16; PIEPER Jan, *Pienza...op. cit.*, pp. 74, 294-301, 602 n. 794; ANTONIUTTI Arianna, *Pio II e Sant'Andrea Apostolo. Le ragioni della devozione*. Roma, 2004, p. 13; ROSSI CAPONERI Marilena, PETTINELLI Marcello (a cura di), *Nicola Cusano e la città di Orvieto. I documenti degli archivi orvietani*

Rivista d'Arte

a. VI, n. 2, Marzo-Aprile 1909  
Firenze, Leo S. Olschki, Editore, Lungarno Acciaiuoli, 4  
Bimestrale diretto da Giovanni Poggi  
Stabilimento Tipografico Aldino, Firenze.

Pagina 29:

[Luca Signorelli?], *Ritratto di Pio II*  
Libreria Albèri, Orvieto

Federighi,<sup>5</sup> in quel volgere di anni Capomastro della fabbrica del Duomo (1451-1456) e come tale non estraneo al progetto della prima modifica al disegno originario della facciata della cattedrale orvietana<sup>6</sup> concretizzatosi con la realizzazione di un «non previsto ordine di nicchie binate sopra il rosone per recuperare l'equilibrio tra l'altezza e la base»<sup>7</sup> smarrito con la costruzione del rosone dell'Orcagna. Tale precedente offre, quindi, l'opportunità di indicare nell'architetto senese - sebbene per semplice via allusiva - l'ideatore (o suggeritore) del citato rialzo pientino (1460 ca.),<sup>8</sup> architetto che, pertanto, non si limitò nei cantieri pontifici (direttamente o attraverso la sua bottega) a realizzare soltanto gli “adornamenti” degli edifici in



(1459-1464). Edizioni della Cometa, Roma, 2007, pp. 18, 20.

<sup>4</sup>SATOLLI Alberto, *Orvieto. Nuova guida illustrata*. Edimond, Città di Castello (PG), 1999, p. 31.

<sup>5</sup>Sull'attività orvietana del Federighi vedi (anche per la bibliografia precedente): LO PRESTI Aldo, *Federighi Antonio*, in *Idem, Le Arti ad Orvieto. Proposta per un Dizionario*. Arte-Cultura-Sviluppo, Orvieto, 2006, *ad vocem*.

<sup>6</sup>DANESI SQUARZINA Silvia (a cura di), *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*. Officina Edizioni, Roma, 1989, p. 116.

<sup>7</sup>SATOLLI Alberto, *Orvieto...op. cit.*, p. 61.

<sup>8</sup>Su questo 'compromesso' e la conseguente, suggestiva, soluzione 'calendaristica' dell'enigma costituito «...dagli strani capitelli a tre piani dei pilastri e delle lesene, che sostengono le volte delle tre navate» proposta da Jean Pieper vedi il saggio di cui alla nota 1, ed in particolare le pp. 57, 452 e ss. Per un primo approccio alle scoperte del Pieper vedi: PELLEGRINI Fabio, *Pienza. Il sogno dell'umanista*. Editoriale Donchisciotte, S.l., 1995, in particolare le pp. 34 e ss.



costruzione (ed in particolare le candelabre della facciata del Duomo nonché il pozzo del Palazzo Papale)<sup>9</sup> ma assunse, al contrario, un insospettabile ruolo di primo piano. Tenendo conto, infine, che al medesimo Federighi, poco dopo, fu allogata l'aggiunta della Cappella di Piazza a Siena (in virtù, evidentemente, di una ormai riconosciuta specializzazione in compromessi architettonici), caratterizzato, com'è noto, dall'uso di soffitti a semicupola per le nicchie che presentano una decorazione «a conchiglia»<sup>10</sup> del tutto simile a quella delle analoghe nicchie orvietane e pientine, non appare azzardato indicare nel Federighi almeno uno tra gli anoni-

<sup>9</sup>ANGELINI Alessandro, *Templi di marmo e tele quadre. Pio II e le arti nei Commentari*, in Idem (a cura di), *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2005, p. 22.

<sup>10</sup>«L'uso e la forma della conchiglia richiamano modelli toscani protorinascimentali (Madonne di Michelozzo nel Monumento Coscia e al Bargello, nicchie donatelliane delle statue di Orsanmichele), piuttosto che la lastra Crivelli di Donatello all'Aracoeli (1432), che generalmente viene posta all'origine della diffusione in ambiente romano di questo partito decorativo». (Negri Arnolfi, 1983) Si ricorda che Isaia, non ancora *Magister Ysaïas experto magistro* (v. *supra* n. 3) e come tale chiamato nel 1450 dai Soprastanti del Duomo di Orvieto ad esprimere un parere sul coronamento della facciata della Cattedrale, entrò in contatto con Donatello a Pisa già nel 1427. (Quinterio, 1984). Fonte dell'originaria ispirazione donatelliana fu evidentemente il soffitto cupolato a conchiglia della nicchia al secondo ordine dei piloni dell'arco quadrifronte del Foro Boario (Arco di Giano) di età costantiniana a sua volta debitore del mito della nascita di Afrodite/Venere, soggetto che si individua non solo nei ben noti dipinti pompeiani (Casa della Venere) ma, a riprova della continuità della sua fascinazione, anche in quelli molto meno conosciuti eseguiti da Andrea Galeotti nel 1825 per la famiglia Fregoli a Pienza. (Lo Presti, 2013). Vedi: NEGRI ARNOLFI Francesco, *Isaia da Pisa...* op. cit., pag. 333; QUINTERIO Francesco, *Isaia di Pippo di Pisa, maestro d'intaglio e maestro di figure*, in DANESI SQUARZINA Silvia (a cura di), *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*. Officina Edizioni, Roma, 1989, pag. 115-6; LO PRESTI Aldo, *Memoriale di Andrea Galeotti "trasunto" da Pericle Perali nel 1915. Parte I. Le opere "fuori Orvieto"*, in *Miscellanea Orvietana* n.2, 2012, *Supplemento n.1*, Edizioni Spine, Orvieto-Roma, ora anche in *Miscellanea Orvietana 2007-2013*, Intermedia Edizioni, Orvieto, 2013, pp. 50 e ss.

mi architetti assunti dal pontefice per le fabbriche corsignane.<sup>11</sup> Ad ogni modo, la facciata della cattedrale di Pienza, dopo l'episodio del 'rialzo' non parteciperà mai della fragilità del «sogno d'amore e d'arte» di Enea Silvio Piccolomini che, fin da ragazzo, «d'altro non fè capitale che di dottrina e d'onore»,<sup>12</sup> qualità che si “personalizzarono” con tenace caparbietà per l'appunto nella «novam ecclesiam» edificata nella sua Corsignano. Fragilità che, al contrario, si manifestò in corrispondenza di quell'area che, almeno in teoria, più avrebbe dovuto simboleggiarne invece la 'saldezza' sia fisica che spirituale. Ci si riferisce all'area absidale (che appare bastionata<sup>13</sup>), edificata a fianco del vicino palazzo papale (an-

<sup>11</sup>PICCOLOMINI Enea Silvio, *I Commentari*. Adelphi Edizioni, Milano, 1984, Vol. II, pag. 1577.

<sup>12</sup>PICCOLOMINI Tommaso, *Elogi biografici di Pio II e Pio III*. Tipografia Tosini, Orvieto, 1845, p. 8.

<sup>13</sup>Ma l'apparenza non è sempre ingannevole specie quando il senso che ne scaturisce è prodotto dai concetti di trasgressione e di licenza su cui, com'è noto, si innesta la «concezione dell'imitazione», enunciata nel trattato sulla Pittura da Leon Battista Alberti, come selezione, senza ostentazione, da più modelli funzionali. Concezione che più tardi Baldassarre Castiglione, nel *Libro del Cortegiano*, sintetizzò nel fortunato neologismo «sprezzatura». (Tafuri, 1992) Nel caso di specie, l'«aspetto di una roccaforte caratteristico del basamento» della Cattedrale, concepito «sicuramente fin da principio» (Pieper, 2000) allo scopo di difendersi da nemici esterni ed interni in una terra considerata di frontiera (Pellegrini, 2008) dimostra quanto la 'sprezzatura' pientina fosse pienamente corrispondente alla sua doppia, e non casuale, finalità: principalmente devozionale ma anche difensiva. Ed almeno in un caso, di poco successivo alla completa distruzione della cinta muraria avvenuta nel corso della guerra di Siena (v. nota successiva), è possibile dare concreta testimonianza di quest'ultima funzione deterrente grazie agli incavi prodotti dalle archibugiate sparate dai «Lanzi Imperiali» del Conte di Santa Fiora contro «li Franzesi», (Mannucci, 1937-2005) notati dal restauratore 'principe' del Duomo Alfredo Barbacci sul Campanile, su tutto il fianco sinistro della chiesa ed alla sommità del rifianco absidale. (Barbacci, 1934) Vedi: MANNUCCI Giovanni Battista, *Pienza...op. cit.*, p. 194; BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza*, in *La Diana, Rassegna d'Arte e Vita Senese*, a. IX, fasc. I-II, 1934, Siena-Roma, pp. 26-7; TAFURI Manfredo, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Einaudi, Torino, 1992, pp. 5,

ch'esso sorta di leggiadra e paradisiaca fortezza), compresa nella rinnovata cinta muraria voluta da Pio II<sup>14</sup> in occasione dell'invenzione (l'espressione è del Toesca) di Pienza. Invenzione che permise alla nuova città di scampare - almeno finché durò la memoria di Pio II -<sup>15</sup>

6, 9, 55; PIEPER Jan, *Pienza...* op. cit., p. 265; PELLEGRINI Fabio, *Il promotor umanista del viaggio pientino Jacopo Ammannati architetto di passatempi*. Editrice DonChisciotte, San Quirico d'Orcia, 2008, p. 28.

<sup>14</sup>È stato già notato (Guerrini, 2006) l'interesse prestato da Pio II verso le fortificazioni difensive delle città (mura, torri, fossati) come testimoniato, ad esempio, nell'epistola-trattato inviata a Giovanni Campisio (nella quale Enea Silvio scrisse d'aver apprezzato, dall'alto del castello del vescovo, l'ambiente urbano che integrava perfettamente esigenze di difesa, di decoro e di piacevolezza abitativa) (idem) e più diffusamente nei *Commentari*. A questo proposito appare significativo il fatto che il pontefice definì una «traversia» (nell'accezione di disgrazia) quella dei mantovani che lasciarono senza mura la loro città. È nota, peraltro, la poesia di Gianni Antonio Campano, suo poeta di corte, che testimonia la volontà di Pio II di munire Pienza di una nuova cinta muraria (come del resto fece Siena a partire dai primi anni '50) (Villa, 2006): *Io, la nuova Pienza, che sorgo sull'alto colle, / dirò io stessa la ragione del mio nome, / Pio mi volle adorna d'un tempio e protetta da mura, / e da piccolo borgo volle ch'io fossi città...* rimarcando in versi ciò che si reputava necessario avessero le città nel sec. XV: un Duomo e le Mura. La cinta muraria di Pienza, nuova o comunque rinnovata, ed a riprova della sua importanza strategica, fu «rasa al suolo» dagli Imperiali nel 1555 (Carli, 1993) durante la guerra di Siena. La cittadina toscana fu più volte presa e ripresa nel giro di pochi mesi dagli eserciti contendenti: si distinse per crudeltà il capitano di parte 'francese' Francesco d'Orvieto «il quale permetteva abbrugiarsi palchi di case e di guastare vigne e lui faceva peggio de l'altri e vi stette tutto settembre». (Mannucci, 1937-2005) Della solidità del «Castello» di Pienza ne da testimonianza il Maresciallo Biagio di Montluc nel libro VII dei suoi *Commentari* (cit. in idem) a segno che evidentemente le mura dovevano avere uno spessore di almeno venti piedi (circa 5 metri), al sicuro da ogni moderna bombarda. Questa misura si ricava agevolmente grazie ad un passo dei già citati *Commentari* (Libro Quinto) allorquando Enea Silvio si sofferma sulla terribilità della...*Silvia* (manufatto così chiamato in onore del padre, gli altri due chiamati *Vittoria*, in memoria di sua madre ed *Enea* a ricordo del nome del papa prima del pontificato), bombarda fusa da Agostino da Piacenza e messa in azione per la prima volta nell'Agro Romano durante la campagna militare contro i Savelli (1461). Arma che distrusse agevolmente una cinta muraria spessa, per l'appunto, venti piedi. Vedi: PICCOLOMINI Enea Silvio, *I Commentari...* op. cit., Vol.

al destino di altri comuni come Orvieto,<sup>16</sup> “consumatosi” lentamente in una inesorabile e progressiva «amnesia dei criteri e tecniche costruttive medioevali» ed in attesa di recepire quelle rinascimentali.<sup>17</sup> La fragilità della nuova chiesa di Pienza si manifestò immediatamente dopo esser stata elevata al ruolo di cattedrale.<sup>18</sup> Il 'peccato originale' commesso dall'artefice del Duomo, da cui derivano i plurisecolari problemi di staticità dell'area absidale, fu quello di porre le fondamenta del nuovo Tempio in un terreno «la cui natural giacitura

I, pp. 415, 955-57, Vol. II, pag. 1577; MANNUCCI Giovanni Battista, *Pienza...op. cit.*, pp. 193-4, 194 n. 2; CARLI Enzo, *Pienza. La città di Pio II*. Editalia, Roma, 1966 e terza ristampa 1993, p. 24; GUERRINI Luigi, *Città e società nell'epistolario e nelle opere di Enea Silvio Piccolomini avanti il Pontificato*, in GIORGIANNI Giuseppe (a cura di), *La rifondazione umanistica dell'architettura e del paesaggio*. Protagon Editori, Siena, 2006, p. 132; VILLA Guglielmo, *Siena: fortificazioni, architettura e decoro urbano*, in GIORGIANNI Giuseppe (a cura di), *La rifondazione umanistica...op. cit.*, p. 48. Per ciò che riguarda le testimonianze medioevali dell'antica Corsignano vedi: AA.VV., *Alle origini di Pienza. Testimonianze medioevali dell'antica Corsignano*. Quaderni di documentazione fotografica a cura del Gruppo Fotografico Pientino, n. 1, Edizioni Gruppo Fotografico Pientino, Pienza, dicembre 2005.

<sup>15</sup>Grazie all'attività dei cosiddetti 'pieschi'. Con questo termine si vuole individuare tutti gli «uomini della sua corte, che a vario titolo continuano ad impegnarsi nelle loro discipline, non dimenticando il pontefice-poeta col suo carisma» tra cui il fedele cardinale Jacopo Ammannati, l'unico che continuò a nutrire una grande passione per il «luogo natio del Piccolomini, dopo che tutti i suoi colleghi se ne erano andati, abbandonando i progetti edificatori a cui erano stati costretti». Vedi: PELLEGRINI Fabio, *Il promotor umanista...op. cit.*, pp. 3, 25.

<sup>16</sup>O Viterbo dove, negli anni '60 del sec. XV, è documentata la fatiscenza e l'impraticabilità di molti edifici. Vedi: BRECCIA Margherita, *Nota sulla storia di Viterbo nel Quattrocento*, in AA.VV., *Il Quattrocento a Viterbo*. De Luca Editore, Roma, 1983, p. 14.

<sup>17</sup>SATOLLI Alberto, *Lo «Statuto dell'Arte de Muratori» del 1497 a Orvieto (con una nota sull'architettura orvietana nella seconda metà del '400)*, in *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, a. XXXVIII, 1982 [ma 1985], p. 76.

<sup>18</sup>SORDINI Beatrice, *Breve storia di Pienza*. Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2008, p. 87.

non presentava la necessaria compattezza e solidità». <sup>19</sup> Terreno che, per la sua terribilità plutonica, <sup>20</sup> profanata dall'attività sacrilega di alcuni operai, sembrò pretendere un tributo di sangue purificatore:

...venne costruito un tempio in onore della beata Maria sempre vergine; anzi, la forte pendenza del terreno fece sì che esso risultasse costruito di due chiese, una superiore e una inferiore. Furono cercate nelle viscere della terra delle basi per poggiarvi le fondamenta della costruzione e solo a stento furono finalmente trovate, a centootto piedi di profondità, e neppure del tutto idonee: mentre infatti gli operai scavavano nelle fessure tra roccioni non bene fermi allo scopo di trovare un fondamento più solido, continuavano a trovare crepacci ed esalazioni

<sup>19</sup>SOCINI Agenore, *Un'antica questione relativa alle fondazioni del Duomo di Pienza*, in *Rivista d'Arte*, a. VI, n. 2, marzo-aprile 1909, p. 85.

<sup>20</sup>Nel brano che segue Pio II descrive la natura del terreno su cui poggiano le fondamenta del Tempio. Da questa descrizione traspare l'interesse del Pontefice verso l'origine artificiale di alcune cavità utilizzate dai Tirreni e dai Romani come luoghi sacri. (Pieper, 2000). La scelta, quindi, di edificare la cripta della purificazione (Purgatorio) al di sopra di una oggettiva «Città dolente» (Inferno) il cui ingresso è posto ben al di sotto della lucente abside gotica (Paradiso) risponderebbe ad una ben precisa volontà di materializzare uno spunto letterario riconoscibilissimo «animato [com'è] dalla potenza di una poesia che s'imponeva anche ai non letterati» (Maggini, 1949) ed al quale lo stesso Enea Silvio si rivolse per trarre ispirazione in più di una occasione. (Scafi, 2006). È noto, inoltre, che «nell'epoca dell'arte religiosa la funzionalità dell'ordinamento spaziale di una cattedrale è *fondamentalmente* (corsivo nostro, ndr) estetica» (Toesca, 1988) in grado, quindi, di far intendere anche agli analfabeti, per mezzo delle figure (dei santi in genere) e di non sfuggenti metafore costruttive, i messaggi salvifici in essa contenuti. Rivolta invece ai cortigiani umanisti la più raffinata simbologia tripartita della «nuova chiesa» debitrice delle speculazioni teoretiche-religiose di Nicola Cusano che intendeva l'istituzione Chiesa divisa «in tre stadi, nei quali si completa in senso soteriologico: [...] dormiens, militans e triumphans». (Pieper, 2000) Vedi: MAGGINI Francesco, *La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni*, in BOSCO Umberto *et alii*, *Questioni e correnti di storia letteraria*. Marzorati Editorie, Milano, 1949, p. 124; TOESCA Pietro M., *Pienza. La città inventata*. Nuovi Quaderni, San Gimignano, 1988, n.n.; PIEPER Jan, *Pienza... op. cit.*, pp. 177, 188; SCAFI Alessandro, *Un senese in paradiso. Il viaggio letterario di Enea Silvio Piccolomini nell'aldilà di Dante e Virgilio*, in MECACCI Enzo (a cura di), *Conferenze su Pio II*. Siena, 2006, pp. 67 e ss.

sulfuree; e, nel tentativo di ostruirle, alcuni di essi morirono precipitando giù per il dirupo roccioso, che non era sufficientemente protetto.<sup>21</sup>

La chiesa, nata sotto un così cattivo auspicio, manifestò subito, come accennato, difetti costruttivi. Comparve, infatti, una crepa, la prima di cui si ha notizia, dalla «base alla cima»,<sup>22</sup> che fece nascere più che legittimi sospetti al Committente circa la solidità delle sue fondamenta, nonostante lo spessore dei muri apparisse più che «idoneo a sostenere l'altezza delle pareti e la doppia volta»:<sup>23</sup>

Una crepa apparsa nell'edificio, dalla base alla cima, fa nascere qualche sospetto sulla saldezza delle fondamenta. L'architetto pensò che la crepa fosse dovuta al ritirarsi della calce nel processo di indurimento, e ritenne che non si dovesse temere per la struttura dell'edificio. Il tempo mostrerà se è vero.<sup>24</sup>

Ed il tempo rispose - senza farsi troppo aspettare - con le parole di Francesco di Giorgio Martini, che nel suo *Trattato di Architettura Ingegneria e Arte Militare* (1480-82), a riprova di quanto i dubbi espressi da Enea Silvio fossero davvero ben fondati, cita il duomo pientino come esempio di malaccorta tecnica edificatoria,

<sup>21</sup>PICCOLOMINI Enea Silvio, *I Commentari...*op. cit., p. 1759. Un altro operaio perì tra il 1889 ed il 1889 durante la demolizione di parte delle volte, lungo la linea del transetto, ritenute non più riparabili, sostituite con solai di legno. (Barbacci, 1934). È allora appena il caso di notare che, per ciò che riguarda la mortalità nei cantieri - almeno nel nostro paese - nulla appare mutato da mezzo millennio a questa parte. Vedi: BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...*op. cit., pp. 32, 35 n. 18.

<sup>22</sup>PICCOLOMINI Enea Silvio, *I Commentari...*op. cit., p. 1759.

<sup>23</sup>Idem.

<sup>24</sup>Idem.

offrendo - sebbene indirettamente - il *primo* di una lunga serie di pareri sulle cause delle deficienze costruttive del Duomo:

In prima il fondamento sia sopra il saldo sasso, o tufo, o terreno tenace e duro; e perché alcuna volta si trova sottoterra una vena, ovvero filone di pietra tischia, o tufo, grossa un piè, o più o meno, e sotto quello il terreno non è stabile e fermo, dove edificando sopra queste cose per il peso dei muri manca il fondamento e mette in ruina tutto l'edifizio, come avvenne a Pienza città in Toscana, dove per la medesima inavvertenza, un edificio, bellissimo tempio, tutto si aperse.<sup>25</sup>

Come riporta Barbacci, lo storico del Duomo, «...è verosimile che le prime opere di restauro consistessero nel risarcimento delle fenditure che a mano a mano si aprivano nei muri, e che così si continuasse finché, riaprendosi esse poco dopo e moltiplicandosi, i provvedimenti non si rivelarono insufficienti inducendo i restauratori ad indagare sulle cause delle lesioni e studiare il modo di evitare che si riproducessero».<sup>26</sup> Tra queste cause, nel 1503, alcuni non meglio specificabili architetti fiorentini, chiamati dal cardinale Francesco Piccolomini, indicarono nell'acqua di riflusso, corrente

<sup>25</sup>SALUZZO C., *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini*. Chirio e Mina, Torino, 1851, cit. in BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...* op. cit., pp. 41, 53 n. 8.

<sup>26</sup>Per i restauri storici del Duomo vedi soprattutto BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...* op. cit. Vedi inoltre: MANNUCCI Giovanni Battista, *Pienza...* op. cit.; CARLI Enzo, *Pienza. La città di Pio II...* op. cit.; AA.VV., *Il Duomo di Pienza. Cinque secoli di restauri. Atti del convegno di Pontignano, 6 giugno 1992*. Siena, 1992; FORLANI CONTI Marisa (a cura di), *Il Duomo di Pienza: 1549-1984. Schede e ricerche*. Cantini, Firenze, 1992; FORMICHI Roberto *et alii*, *Le Gallerie del Duomo di Pienza. Lavori di sottofondazione e consolidamento (1911-1934)*. Edizioni Gruppo Fotografico Pientino, Pienza, 1998; PIEPER Jan, *Pienza...* op. cit.; PELLEGRINI Fabio, *Pienza...* op. cit.

sotto le fondazioni, il motivo principale della sofferenza della Cattedrale.<sup>27</sup> Il futuro pontefice Pio III, prendendosi a cuore la sopravvivenza dell'edificio, nel medesimo anno, «allogò la costruzione di un sicuro condotto sotterraneo» per allontanare tali acque garantendo, con un lascito testamentario, la prosecuzione dei lavori in caso di premorienza.<sup>28</sup> Seguì l'analoga iniziativa di Giacomo Nanni Piccolomini (1508) e, molto più tardi, l'intervento del duca Scipione Piccolomini (1570),<sup>29</sup> iniziative tutte che garantirono una costante attività risarcitoria al monumento, tra cui quella, definita la più consistente,<sup>30</sup> rappresentata dalla messa in opera - nei primi decenni del secolo XVI - dei poderosi rin fianchi lungo il perimetro absidale.<sup>31</sup> Nel 1604, l'architetto Andrea Sandrini, qualificato come «uomo peritissimo in lavori murari», chiamato anch'egli ad esprimere un nuovo parere per tentare di rimuovere definitivamente le cause della fragilità della Cattedrale, escluse, in un documento, definito il «più interessante dopo

<sup>27</sup>BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...*op. cit., p. 41.

<sup>28</sup>Idem, p. 23.

<sup>29</sup>Idem, p. 23-8.

<sup>30</sup>Lavori di consolidamento che, a detta anche del Barbacci, restavano «i più importanti che si tentassero per arrestare il cedimento». BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...*op. cit., p. 28; FORMICHI Roberto *et alii*, *Le Gallerie del Duomo...*op. cit. p. 2.

<sup>31</sup>«A questo fine si costruirono per sottomurazione, sotto i vertici centrali dell'abside, due grandiosi piloni di sostegno che scendono nel terreno fino a raggiungere, a m. 24 dal piano di San Giovanni, uno strato di argilla sottoposto al banco d'arenaria su cui poggiavano le donazioni primitive. [...] Questo muro a scarpa è stato esteso, a guisa di rin fianco, all'intero lato centrale e a quello consecutivo a sinistra, sostenendolo nel centro con arconi, quindi, lungo il fianco sinistro della chiesa, al transetto e al campanile; manca invece nel lato destro dell'abside». BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...*op. cit., pp. 245.



i Commentari»,<sup>32</sup> sia che si potessero costruire degli sponi per «tener fermi i muri» sia che fosse percorribile la strada di «incatenare le muraglie col cingerle di catene di ferro dove il coro cammina e fermarle nel sicuro perché si piegherebbero o si spezzerebbero». <sup>33</sup> Sentì la necessità, peraltro, di escludere ciò che, in effetti, non si sarebbe mai verificato: la 'calata' dell'edificio ed il suo 'rovesciamento', convincendosi (come del resto fecero i colleghi fiorentini d'un secolo prima), con «minuta e giudiziosa analisi»,<sup>34</sup> che la causa dell'instabilità del sottosuolo fosse da ricercare nell'acqua di profondità, notando altresì che sarebbe stato impossibile deviarne il corso, sia per l'insostenibile spesa preventivabile, sia per il rischio di maggiori danni che ne sarebbero derivati:

Ho visto, e rivisto se si poteva riparare a una così bella opera, e considerato se gli si poteva far barbacani, ovvero sponi che tenessero la muraglia. S'è visto e considerato, che i barbacani e sponi non possono operare; ché dove andrebbero fatti sarebbero sopra al terreno che camina e caminerebbero insieme il terreno e la parte della chiesa che camina. Ancora s'è considerato se si poteva incatenare la muraglia con gingerla introno con catena di ferro, dove il coro camina col monte, e fermarla nel sicuro, e per essere il ditto coro mezzo ottangolo, non possono operare. In oltre che harebbero tanta longhezza e collo che piegherebbero; ché va la pianta dà fondamenti insieme col terreno tutto unitamente: manco queste possono rimediare. [...] A fare un fossone ovvero minia, non può tenere, se non si mura di mano in mano, per essere erra greta; ché come piove inzuppa, e crepereb-

<sup>32</sup>BARBACCI Alfredo, *L'edificazione ed il decadimento del Duomo di Pienza*, in *Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale*, a. X, Serie II, n. VII, gennaio 1931, p. 332.

<sup>33</sup>Cit. in SOCINI Agenore, *Un'antica questione...* op. cit., p. 88.

<sup>34</sup>BARBACCI Alfredo, *L'edificazione ed il decadimento del Duomo di Pienza...* op. cit., p. 332.

be e franerebbe, massimo haver andar sotto braccia 55 in 60: cosa molto difficile il trovare il fondamento: e l'acqua dove scaturisse. Facendo una tanta spesa, si dubita non incontrare la piega, e poi incontrata non facciamo doppio errore e si venga a liquefare il terreno lì intorno, e dove l'acqua camina per li sua meati vadia per l'uno e l'altro luogo, e faccia intenerire il terreno, e non camini per la minia che si facesse, e venga a dar maggior tormento alla Chiesa. Inoltre, trovando l'esito, l'acqua che si trova rinchiusa sotto i fondamenti, trovando poi di poter uscire e di poter correre e cavare materia grave, come terra e tufo, si voterebbe sotto, inoltre i legnami che furono messi quando fondarono l'una e l'altra pietra. Però si crede infallibilmente che incorreremo in maggior pericolo di rovina. E questo è quanto in risposta di più pareri e pensieri di altri e mio, se rimedio possiamo rimediare adesso, essendo così sotto e in pericolo fra sassi e legnami e acqua in fresco, e la spesa sarebbe delle migliaia delli scudi e fallibile.<sup>35</sup>

La maggior parte delle opere intraprese nel corso degli anni mirarono esclusivamente alla conservazione *estetica* del monumento<sup>36</sup> anche se non mancarono proposte drastiche per risolvere il problema dell'instabilità strutturale dell'abside e del transetto. La prima di queste radicali soluzioni *ricostruttive* risale alla seconda metà del

<sup>35</sup>SANDRINI Andrea, *Rapporto del 12 ottobre 1604* edito da F. Bandini Piccolomini in *La Cattedrale di Pienza nel 1604* nella *Miscellanea storica senese*, a. II, n. 9, settembre 1894, pp. 135-136, cit. in SOCINI Agenore, *Un'antica questione...*op. cit., pp. 88-89.

<sup>36</sup>«L'esame dell'edificio - scrive il Barbacci - conferma la continuità dell'opera riparatrice: i muri di perimetro della parte instabile furono, a seconda delle necessità, consolidati risarcendone le crepe a mano a mano che si riaprivano, talvolta includendovi catene formate da travi di castagno ancorate a bolzoni di ferro. Sovente si dovettero rimaneggiare o sostituire più o meno estese zone di paramento, come attestano le date che in gran copia vi sono incise per ricordarlo; soltanto nelle due testate del transetto e nei due brevissimi lati adiacenti dell'abside - cioè presso le principali linee di frattura dei muri - ho trovato le seguenti: 1624-1647-1701-1725- 1822-1889 (a sinistra); 170(?) -1795-1798-1816-1843-1889-1893 (a destra)». Vedi: BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...*op. cit., p. 32

XVIII sec. e prevedeva la completa demolizione delle zone irreparabilmente compromesse e la costruzione di tre conche absidali in luogo del transetto nonché l'apertura di una cupola in corrispondenza della nave centrale.<sup>37</sup> Questo progetto, se fosse stato realizzato, avrebbe confermato, in effetti, i timori espressi dall'architetto Sandrini secondo cui sarebbe stato assai più pericoloso per il Duomo l'intervento avventato della tecnica rispetto ai danni provocati dalla natura. Paure che sembrarono avverarsi allorquando, nel 1895, si imbrigliarono con delle catene i piloni absidali in movimento a quelli della navata maggiore della chiesa fino al muro della facciata. Intervento che determinò inedite lesioni nella parte centrale della navata,<sup>38</sup> fino a quel momento immune da qualsiasi cedimento. Finalmente, nello stesso volgere di anni<sup>39</sup> il Ministero della Pubblica Istruzione, di concerto con quello dei Lavori Pubblici, promosse approfondite indagini tese a verificare, in via definitiva, le cause del dissesto strutturale della Cattedrale. Ed esattamente sulla base di una di queste relazioni, redatta dal geologo Prof. Carlo De Stefani nel 1905, che ribadiva quanto il 'peccato' dell'incuria costruttiva delle fondamenta commesso all'origine fosse pressoché insuperabile, l'architetto Agenore Socini, all'epoca Soprintendente ai Monumenti di Firenze, propose un progetto<sup>40</sup> simile a quello

<sup>37</sup>FORLANI CONTI Marisa (a cura di), *Il Duomo di Pienza. 1549-1984...* op. cit., pp. 29, 129 Tav. I.

<sup>38</sup>SOCINI Antonio, *Un'antica questione...* op. cit., p. 88.

<sup>39</sup>CARLI Enzo, *Pienza...* op. cit., p. 76 n. 50.

<sup>40</sup>Dopo aver giudicato il saggio dell'architetto Socini - nel quale si rintraccia l'enunciazione di tale progetto - sterile, superficiale e costellato di numerose inesattezze, il Barbacci, sia pur confutandola con argomenti attinenti alla pratica restaurativa più

dell'ignoto architetto settecentesco ma, ovviamente, rispettoso dei criteri di principio che servirono da guida all'attività pratica dei restauri monumentali a partire dal Congresso degli Architetti e Ingegneri Italiani tenuto a Roma nel 1883, principi che si possono riassumere nella necessità di cure assidue, di consolidamento, di conservazione di tutti gli elementi aventi carattere d'arte e del rispetto delle condizioni ambientali.<sup>41</sup>

*Smontare e ricostruire integralmente con gli stessi pietrami e materiali* [corsivo dell'Autore, ndr] quella parte dell'edificio per aver modo di costruire un piano stabile e compatto, ove poter piantare su solide fondamenta i pochi muri dell'abside» con una spesa, tra l'altro, dichiarata «non insostenibile». <sup>42</sup>

Questa ipotesi, che avrebbe permesso la ricostruzione formale delle strutture pericolanti restituendo all'edificio l'integrale dignità primitiva grazie al riutilizzo del materiale originario, nell'identico spazio costruttivo, fu bocciata dalla commissione interministeriale proposta al restauro del Duomo, prevalendo l'idea dominante della cultura dell'epoca orientata verso il cosiddetto «ripristino» monumentale. Si preferì, non senza polemiche,<sup>43</sup> il progetto presentato dall'architetto Cesare Spighi, Direttore

attenta al consolidamento (soprattutto quando l'opera d'arte si manifesterebbe nella sua eccellenza storica o artistica) che al rifacimento, fu, in certo senso, costretto a riconoscere la validità e la fattibilità della proposta ricostruttiva che gli derivava soprattutto dal privilegio di poter effettuare «i lavori murari liberamente allo scoperto» con i relativi vantaggi in termini di economicità, praticità («conseguente alla maggiore comodità») e rapidità esecutiva (dello «scavo» e dei «nuovi fondamenti»). Vedi BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...* op. cit., pp. 15 n. 8, 45, 53 n. 13, 59, 62-64.

<sup>41</sup>BONELLI Renato, *Architettura e restauro*. Neri Pozza Editore, Venezia, 1959, p. 30.

<sup>42</sup>SOCINI Antonio, *Un'antica questione...* op. cit., pp. 93-4.

dell'Ufficio per la conservazione dei Monumenti di Siena, costituitosi nel 1908,<sup>44</sup> (fatte salve alcune sostanziali modifiche suggerite da una Commissione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti) che...

...prevedeva invece una complessa opera di sottofondazione a piloni e speroni normali al perimetro esterno e collegati con archi, in modo da liberare tutta la zona absidale dalla scogliera tufacea instabile e corrosa dalle infiltrazioni d'acqua.<sup>45</sup>

Comunque sia, a partire dal 1911 iniziò la «prima fase» della complessa sottofondazione che si protrasse fino all'anno successivo all'entrata in guerra del Regno d'Italia nel primo conflitto mondiale.<sup>46</sup> La «seconda fase» ebbe inizio nel 1922 sotto la direzione del successore dello Spighi, l'architetto Gino Chierici, che seguì il piano originario del progetto con l'eccezione del tentativo di eliminare e di smaltire le acque pluviali. In questa occasione si reputò necessario abbassare il piano del vecchio cimitero a sud-ovest della chiesa,<sup>47</sup> 'distruggendo' irreparabilmente un 'documento' spontaneo di non trascurabile importanza.<sup>48</sup> Trasferito il Chierici ad altro incarico, la dire-

<sup>43</sup>Per la ricostruzione storica del dibattito seguito alla presentazione dei due progetti vedi: PELLEGRINI Fabio, *Pienza...* op. cit., p. 57.

<sup>44</sup>FORMICHI Roberto *et alii*, *Le Gallerie del Duomo...* op. cit., p. 3.

<sup>45</sup>CARLI Enzo, *Pienza...* op. cit., p. 76 n. 50.

<sup>46</sup>«In questo primo periodo furono scavati e murati i primi 10 pozzi i cui collegamenti furono assicurati da una fitta rete di gallerie di varie dimensioni e tutta la parte sottostante l'abside era stata trasformata in un unico blocco di muratura in sostituzione dello strato di massi sciolti di arenaria (tufo, ndr) su cui l'abside stessa era stata costruita». Vedi: FORMICHI Roberto *et alii*, *Le Gallerie del Duomo...* op. cit., pp. 4-5.

<sup>47</sup>GIORGIANI Giuseppe, *Il restauro del duomo di Pienza e le sottostrutture (1913-1933)*, in *Idem* (a cura di), *La rifondazione umanistica...* op. cit., p. 162.

<sup>48</sup>La seconda fase consistette nello scavo di altri tre pozzi, l'ultimo dei quali, il 14° posizionato lungo il lato sud-ovest del pilone di destra. Vedi: FORMICHI Roberto *et alii*, *Le Gallerie del Duomo...* op. cit., p. 6.

zione dei lavori fu assunta nel 1924 dal Prof. Peleo Bacci, «...il quale - scrive il Carli - pur non essendo architetto, seppe farsi degno interprete delle direttive dello Spighi, ed ebbe il merito di procedere a dei controlli per accertare se le opere fino ad allora eseguite avevano raggiunto pienamente lo scopo». <sup>49</sup> Controlli che ebbero, in realtà, il carattere di una profezia che si autoadempie, appurando quanto evidentemente si fosse fino ad allora temuto: la persistente instabilità dell'edificio. Ed erano trascorsi già due lustri (senza contare la sospensione dei lavori per cause di forza maggiore) dall'inizio dell'intervento che, tra l'altro, comportò una spesa considerata «ragguardevole» per il solo espletamento della prima fase. <sup>50</sup> La «terza» ed ultima «fase» ebbe inizio nel 1926 per terminare, per ciò che riguardò le sottofondazioni, tre anni dopo. <sup>51</sup>

<sup>49</sup>«Nel periodo della sua direzione, fu scavata una breve galleria di drenaggio sotto la base del campanile ed una più lunga che correva a monte, lungo la nuova fondazione. Fu iniziato anche lo scavo del quindicesimo pozzo sul lato ovest del transetto» (Formichi, 1998). Vedi: CARLI Enzo, *Pienza...* op. cit., pag. 76 n. 50; FORMICHI Roberto *et alii*, *Le Gallerie del Duomo...* op. cit., p. 6.

<sup>50</sup>CARLI Enzo, *Pienza...* op. cit., p. 77 n. 50.

<sup>51</sup>«Fu continuata la sottofondazione del lato sud ovest; nel maggio dello stesso anno fu saldata a quella interna costruita dal prof. Spighi. Nello stesso mese fu condotto a termine lo scavo del quindicesimo pozzo, iniziato dal Bacci, e si proseguì anche lo scavo della galleria ovest, che in giugno si incontrò con quella perimetrale di sud-ovest. Durante tutto l'anno seguente si proseguirono i lavori e, a dicembre del 1927, fu terminata la sottofondazione dei lati sud-ovest e ovest. Il cantiere rimase inattivo fino all'aprile del 1928, periodo in cui si iniziò il restauro di alcune gallerie, il cui paramento presentava lo sfaldamento della muratura. La parte sinistra già consolidata dava, tuttavia, ancora segni di instabilità e si decise di intervenire di nuovo. Il primo di maggio del 1928 si iniziò lo scavo di una galleria drenante che avrebbe circondato la base del campanile. Contemporaneamente si iniziò lo scavo del sedicesimo pozzo, per creare una via all'evacuazione del materiale di scavo della galleria stessa. Questi lavori di scavo e di rivestimento del cunicolo si protrassero fino ai primi di maggio del 1929. I lati sud, ovest e circa metà di quello nord di questo anello, oggi non svolgono più la loro funzione drenante perché furono riempiti di calcestruzzo durante gli

Direttore dei lavori fu il già citato Alfredo Barbacci che pensò fosse stato raggiunto lo scopo per il quale era stato chiamato dalle Autorità competenti soltanto nel 1935, anno in cui il Tempio, dopo i necessari restauri interni, fu riaperto solennemente al culto. Nonostante, però, il grande dispendio di energie, di passione e di denaro (le spese ammontarono complessivamente a più di un milione e mezzo di lire) i più che ventennali lavori non furono affatto risolutivi<sup>52</sup> disattendendo, scrive Fabio Pellegrini, «...la speranza di essere riusciti a fermare il movimento della Cattedrale». Lentamente ma inesorabilmente «...i segni del male sottile del monumento ripresero a manifestarsi sulle pareti [cosicché] negli anni Cinquanta le denunce alle autorità dei rappresentanti della Fabbrica del Duomo [divennero] pressanti»<sup>53</sup> al punto che il Soprintendente di Siena, Enzo Carli, costituì, con apprezzabile tempismo, una commissione incaricata di studiare le sopraggiunte lesioni, di scandagliare il sottosuolo e di indagare il regime delle acque in una vasta area circostante il Duomo. Si giunse alla conclusione che seppure nella «...zona sottofondata tra il 1911 ed il 1929 non si erano verificati movimenti *apprezzabili* [corsivo

ulteriori lavori di consolidamento eseguiti all'inizio degli anni sessanta». FORMICHI Roberto *et alii*, *Le Gallerie del Duomo...* op. cit., p. 7.

<sup>52</sup>In più, per scelta autoriale (Barbacci, 1934), tali lavori intesero «mantenere l'aspetto di slittamento assunto dalla chiesa» (Giorgianni, 2006) impedendo di fatto la possibilità di far riacquistare l'aspetto originario che Pio II pur volle conferire alla sua «casa di cristallo», in specie nella zona absidale «fortemente declive» e non più sollevabile. (Carli, 1966) Vedi: BARBACCI Alfredo, *Il restauro del Duomo di Pienza...* op. cit., pag. 63; CARLI Enzo, *Pienza...* op. cit., p. 77 n. 50; GIORGIANNI Giuseppe, *Il restauro del duomo di Pienza e le sottostrutture (1913-1933)*, in *Idem* (a cura di), *La rifondazione umanistica...* op. cit., p. 162.

<sup>53</sup>PELLEGRINI Fabio, *Pienza...* op. cit., p. 58.

nostro, ndr]» affermando quindi ciò che apparentemente si voleva negare, si erano verificate «...nuove lesioni interessa[nti...] la parte non sottofodata [...] e che queste erano da imputarsi alle *stesse cause che avevano provocato i precedenti cedimenti* [corsivo nostro, ndr]». <sup>54</sup> Gli ulteriori lavori di ripristino, iniziati nel 1958, furono condotti con metodi innovativi (ad esempio creando un diaframma impermeabile nel sottosuolo) ed «in grande stile», concludendosi nel 1965. <sup>55</sup> Tuttavia alcune livellazioni svolte tra il 1983 e il 1988, hanno mostrato, di nuovo, «...un costante progredire dei cedimenti della zona absidale rispetto alla piazza del Duomo [nonché] alla strada a valle». <sup>56</sup> Pertanto, allo scopo di monitorare la consistenza di questi ultimi danni nel gennaio del 2004 si è installato un sistema di sensori in grado di fornire quei dati sulla base dei quali si era giunti alla formulazione di un progetto di restauro che, attesa «...l'estrema complessità di un problema che come più volte detto ha radici in movimenti di faglie profonde le quali producono cedimenti differenziali tra la zona absidale e il corpo della chiesa verso la piazza [e la conseguente] impossibilità di intervenire in modo radicale su questo fenomeno» si proponeva di seguire «...la sola strada razionalmente possibile: dissociare i movimenti del suolo dai movimenti del duomo ed in particolare del-

<sup>54</sup>CARLI Enzo, *Pienza...op. cit.*, p. 77 n. 50.

<sup>55</sup>PELLEGRINI Fabio, *Pienza...op. cit.*, p. 58.

<sup>56</sup>AA.VV., *Dati storici, monitoraggio, indagini*, in GIORGIANNI Giuseppe (a cura di), *La rifondazione umanistica...op. cit.*, p. 175.



la zona absidale». <sup>57</sup> A questo scopo si sarebbe dovuto mettere in opera <sup>58</sup> un sistema di martinetti idraulici collegato sia ad un circuito “oleodinamico” sia ad una “centralina” regolatrice della pressione, sistema inserito in apposite nicchie scavate alla base delle strutture portanti dissociate dal suolo ed in grado di mantenere stabile l'intero edificio. Il risultato sarebbe stato, però, quello di delegare il futuro del monumento ad un ulteriore atto di fede, questa volta “tecnologico”, basato su di una indimostrata e indimostrabile inesauribilità delle fonti energetiche. Senz'altro meno traumatico è stato l'ultimo, per ora, intervento di restauro, consolidamento e miglioramento del “comportamento” antisismico della copertura del Duomo, lavori condotti in coincidenza con l'Anno Santo straordinario della Misericordia indetto per il 2016 da Papa Francesco (con l'apertura d'una Porta Santa), diretti dall'arch. Giuseppe Staro, responsabile la Soprintendente arch. Anna Di Bene (per conto e per cura del Ministero per i Beni e le Attività culturali e del Turismo) e affidati alla ditta NEI Restauro e Costruzioni su progetto dell'ing. Stefano Podestà; tali interventi hanno riguardato la riduzione dei carichi di copertura, l'irrigidimento delle falde di copertura, la realizzazione di cerchiate sommitali leggere, il ripristino degli intonaci delle volte e dell'impianto di illuminazione. <sup>59</sup> Pertanto, alla luce di quanto

<sup>57</sup> AA.VV., *Gli interventi*, in GIORGIANNI Giuseppe (a cura di), *La rifondazione umanistica...* op. cit., p. 175.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 191-205.

<sup>59</sup> *LAVORI* al Duomo, in *Comunità in cammino. Bollettino parrocchiale*, Pienza, a. 48, n. 2, maggio 2016, p. 5; *LAVORI* alla Cattedrale, in *Comunità in cammino. Bollettino parrocchiale*, Pienza, a. 48, n. 3, novembre 2016, p. 4.

sin qui narrato, appare davvero opportuno fare nostri i versi che don Emidio Cozzi scrisse all'alba del Novecento dedicati alle «...grandi opere [che] vanno oggi compendosi a vantaggio [dello stupendo Duomo e d'altri superbi edificzi]» compresa la Canonica, «...altra fabbrica costruita nel sec. XV per ordine di Pio II» dove, da lì a poco, si sarebbe aperto al pubblico «un bel Museo o Cimelioteca destinata - come il vocabolo esprime - a raccogliere il noto Piviale di Pio II e varie grandi tele magistralmente tessute a soggetto storico, d'un valore grandissimo, e cent'altri oggetti d'arte mirabili, di cui il munificentissimo Pontefice volle arricchita la patria sua»:<sup>60</sup>

E quà Pienza torreggia, che col giubilo  
d'innamorata al mite amplesso slanciasi  
dè tersi cieli, e vide già di candide  
mule romulee

folte le sue contrade e d'un Pontefice  
scavalcare la corte. Ora il devolvere  
dell'età mira e forse a lei maturano  
negli anni prospera

sorte di lieti eventi e non effimero  
lustrò invidiato gli anni. Il franco e libero  
augurio accogli, o Pienza, e nei restauri  
cara ti tornino.<sup>61</sup>

<sup>60</sup>COZZI Emidio, *Paesaggio senese*. Tipografia della Concordia, Pienza, 1900, pp. 8-9.

<sup>61</sup>Ivi, p. 5.



## SPECCHIO D'ASINO NEL LATTE DI LUNA\*

*Umberto Bindi*

All'interno dei depositi sedimentari localmente denominati "crete senesi" si trova una particolare pietra traslucida,<sup>1</sup> la cosiddetta Selenite, talmente tenera che si può scalfire con un'unghia, dai particolarissimi pallidi riflessi e che rappresenta una vera e propria curiosità del territorio, soprattutto per quanto riguarda i tanti nomi con i quali è indicata e le altrettante numerose credenze che le son fiorite intorno.<sup>2</sup> Non fa eccezione Pienza, nelle cui vicinanze, ricche di estesi depositi argillosi, si scopre questo minerale così "suggestivo" alle cui particolarità si aggiunge anche il nome della zona in cui è facile rintracciarlo: *Latte di Luna*. Ma andiamo con ordine: il minerale in questione è conosciuto in

\*Questo articolo è stato ispirato dal saggio del Prof. Ferrari dal titolo *Aggregati di specchio d'asino a coccarda nelle Crete senesi* (vedi nota n. 9), autore che si ringrazia anche per la revisione del testo.

<sup>1</sup>La pietra cristallina di cui trattasi, è diffusa in tutti i terreni argillosi lungo la dorsale appenninica ed in Sicilia ed è una delle quattro varianti del gesso, conosciuta come Selenite. Le altre conformazioni naturali sono la Sericolite, la Rosa del Deserto e l'Alabastro Gessoso. Per essere più precisi occorre rilevare che la massima parte del gesso presente in natura è di origina primaria ed è derivato da evaporazione di acque marine poco profonde in ambiente arido. In Italia si ha un deposito pressoché continuo dall'Emilia alla Sicilia per tutto l'Appennino, noto come Formazione gessoso solfifera. Il gesso si forma anche per reazioni che coinvolgono l'acido solforico sia in ambiente naturale (i gessi delle crete senesi) che antropico (croste nere su monumenti costruiti con calcare).

<sup>2</sup>Dal punto di vista mineralogico, si tratta di Gesso cristallizzato, ossia solfato di calcio bi-idrato con formula chimica  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ; la sua cottura e disidratazione parziale produce il comune gesso utilizzato come malta da costruzione (gesso da presa).



Frammenti di Selenite

ampie aree della penisola con diversi nomi, primo fra tutti, come detto, quello di *Selenite*, ossia “pietra lunare”, dal nome Selene attribuito al nostro satellite naturale dagli antichi greci.<sup>3</sup> Per-

tanto ci piace immaginare che la denominazione della pietra derivi dalla sua particolare conformazione, chiara, opaca, traslucida e tenue come il chiaro di Luna. Conosciuta anche dai romani come *lapis specularis* (pietra che rispecchia), veniva utilizzata soprattutto in sostituzione del vetro (introdotto solo dopo il I secolo d.C.) grazie alla sua parziale trasparenza che consentiva alla luce di illuminare gli interni. La Selenite presenta dei naturali piani di sfaldatura che permette di ottenere da grandi cristalli delle sottili lastre semitrasparenti: queste venivano, poi, montate su telaietti di legno o piombo a formare la vetrata. Una delle prime cave romane documentate è la “grotta della Lucerna”, all’interno del Parco della vena del Gesso Romagnola,

<sup>3</sup>Nelle religioni dell'antica Grecia Selene (in greco *Σελήνη*, "Luna"; etimo: "la Risplendente") è la dea della Luna figlia di Iperione e Teia, sorella di Helios (il Sole) ed Eos (l'Aurora). Selene è la personificazione della Luna piena, insieme ad Artemide (personificazione della Luna crescente) e ad Ecate (personificazione della Luna calante). Similmente, viene associata al nostro satellite anche nella Religione romana, Luna, dove proprio a Roma, sull'Aventino si trovava il tempio della Luna (Wikipedia).

vicino a Bologna.<sup>4</sup> Altre cave erano localizzate in Sicilia ma la maggiore concentrazione di zone di estrazione in epoca romana era situata in Spagna, vicino a Segobriga, cave visitate da Plinio il Vecchio che ne scrisse ampiamente nella *Naturalis Historia*.<sup>5</sup> Il Gesso come pietra da costruzione ebbe largo uso tra il XVII ed il XVIII secolo in Emilia ed in Toscana grazie all'impiego che ne fu fatto in edilizia e in scultura. Oltre alle pietre, la polvere ottenuta dalla macinatura e dalla cottura della Selenite viene tutt'ora utilizzata per ottenere la *pietra scagliola*, impiegata negli intonaci e nelle malte aggreganti. Il termine scagliola definisce anche la tecnica di intarsio che imita l'utilizzo di pietre dure, grazie alla mescolanza della polvere di gesso a colle naturali e pigmenti. Protagonisti della trasformazione di un processo artigianale in vera e propria arte furono gli scalpellini e intarsiatori di Carpi e della Val d'Intelvi che diffusero la tecnica all'inizio del Seicento, seguiti e superati dagli artisti toscani e lombardi del Settecento, i cui tavoli, tarsie, pannelli dai temi floreali si diffusero nel resto d'Italia e d'Europa. Ma il nome che più incuriosisce è forse quello di *Specchio d'Asino*,



Esemplare  
di "Specchio  
d'Asino"  
trasparente

<sup>4</sup>Benassi A., *Una cava di Lapis Specularis nella Vena dei Gessi*, in *Lo Specchio*, 31, maggio 2011.

<sup>5</sup>«Lapis duritia marmoris, candidus atque translucens», così la descrive Plinio: una pietra "con la durezza del marmo, candida e trasparente"; in realtà si tratta di gesso secondario, piuttosto tenero e lavorabile.

che deriva – per la prima parte - dal nome latino *Lapis Specularis*, attribuendo poi quest'ultimo all'asino, senza un motivo noto. Il nome “specchio d'asino” è diffuso e conosciuto anche fuori dai confini nazionali ma l'origine resta ignota; forse l'immagine distorta e opaca – quindi errata, imperfetta - restituita dalle scaglie cristallizzate è il motivo di tale appellativo? Specchio degno di un asino? Quel che è certo, che nessun testo tra quelli editi nei secc. XVIII e XIX, riguardo a questa definizione, offre una spiegazione dell'etimologia del nome pur ricorrendo in moltissime citazioni. Per esempio, nella recensione al testo di Michele Mercati, ne *Il giornale dei letterati* n. 31, del 1719, art. VIII p. 235, si dice che «[L'autore] non tralascia nel seguente cap. XI la pietra speculare detta *specchio d'asino* e da alcuni scagliola [...]». Nel 1730 Giacinto Gimma ricordava che «...i Chimici, come afferma Ermolao Barbaro, la dicono *Argyrolithos*, quasi pietra d'argento; altri: *Specchio d'Asino* e *Ghiaccio di Maria*; perché la sua candida corteccia è come ghiaccio. Altri *Alume di Scajola*; mentre si riduce con facilità in coste, scaglie, e squame». <sup>6</sup> Nel 1820, nel volume *Le opere di Buffon nuovamente ordinate ed arricchite della sua vita*, l'autore, Conte di Lacepede, esprime anche il proprio disappunto per il nome volgare utilizzato per denominare la Selenite: «La denominazione di *pietra specolare* o di *specchio d'asino*, che il volgo ed alcuni nomenclatori con esso diedero a questa materia cristallizzata, non fondando che sopra relazioni equivoche o ridicole, noi preferire-

<sup>6</sup> Gimma D. G., *Della storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti i minerali, ovvero della fisica sotterranea*, Napoli, 1730, p. 224.

## DE SELENITE.

Cap. XXXIII.

## ÆQVIVOCA.



**E** cum planta eiusdem ferè nominis, nequè cum multis alijs lapidibus, Selenites noster confundatur, iure merito, ante quam eius historiam aggrediamur, nominis ambiguitatem explicare decreuimus. Selenites igitur, teste Dioscoride, in antiquis herbarum nomenclaturis, quibusdam appellatur Chamæcissos, necnon Chamæleuce, hederæ sterilis, & terrestris, alijsq; terræ corollæ. Eustathius, pro Selenite, vt anima duertit Hermolaus Barbarus, alium quoque la sidem intelligit, qui alio nomine Asterius, siue Lychnites vocatur, nascens in Thracia. Huius conditionis forte fuit lapis, cuius icon in tabella sub numero 2. representatur. Vidimus alium lapidem, cuius icon numero 3. conspicitur, figuræ oualis, qui gemmam orientalem, Heliotropium, nuncupatam emulabatur. Erat tamen naturæ Iaspidis, colore viridi obscuro, & Lunæ corniculatæ effigiem, iuxta vtramq; partem, referebat, colorq; figuræ Lunaris rubescebat. Quapropter Iaspis Selenites fuit appellatus. Sub numero 1. pingitur alius lapis nomine Tuberites Selenites; propterea quòd, & Tuber terræ, & quodammodo Lunæ fatcata formam exprimat. Sub numero 4. & 5. Lapis pronè, & supinè delineatur, qui Achates Selenites fuit cognominatus. Coloris erat albi, & subferuiginci, & iuxta alterum latus figura oculi apparebat, quibusdam lineis ambientibus ità circumdata, vt quodammodo effigies celestis Iridis in eo appareret. Præterea, iuxta alterum latus, vt sub numero 5. conspicitur, erat forma corniculatæ Lunæ; quinimò, inter duo cornua Lunæ, lapis maculam albicantem habebat. Hac de causa hic etiam lapis Selenites fuit cognominatus: cum Græcè *σελήνη* Lunam significet. Ceterùm de varijs Selenitis differentijs hæcenus memoratis hoc in loco non agimus, sed de illo tantùm, cuius synonyma, naturam, & prærogatias paulò inferius explicabimus.

Lib. 4.

Heliotropium gemma.

## SYNONYMA, EORVMQ; ETYMVM.

**S**ELENITES, de quo in præfenti capite sumus acturi, non fuit nominatus, quia Lunæ imaginem contineat, sed quia, vt inquit Dioscorides, media nocte reperitur, cui tempori Luna præesse dicitur, sic etiam Dalechampius animaduertit. Selenites à Luna nomen obinet, quoniam, ipsa decrefcente, vel accrescente, augetur, vel minuitur, à Romanis olim Lunaris gemma vocabatur, nam ab ipsis Selenites inter gemmas collocebatur. Isidorus Selenitem latine Lunarem interpretatur, propterea quòd interior lapidis candor vnà cum Luna crescere, atq; deficere dicitur. Hæc Galeno, & nonnullis alijs Græcis Aphrodelinos vocatur, quasi spuma Lunæ. Aerius *συνελάπιος, qui διαφανής* à splendore nuncupat. Pliinius Specularem lapidem, & Selenitem indigitat, quia perspicuus sit, instar speculi. Quamobrem Stephanus Aquæus Specularem appellari voluit, quia vitreis orbibus plumbo iunctis, instar vitri, imponatur.

Spuma Lunæ. In com. ad Plin. l. 19. cap. 5.

Speculum Asini. Glacies Maria.

Comarin quoq; & Cupholithon à ponderis leuitate alicui indigitat: etenim *εὐροσίου* Iouis exponitur. Apud Chymistas, teste Hermolaio Barbaro, Argyrolithos, quasi lapis argenteus nominatur. Alijs Asterius, & Lychnites appellatur, sed perperam, vt superius notatum fuit in æquiuocis: namq; his nominibus diuersi lapides à Selenite intelliguntur. Apud Iacobum Sylium, in vnguento marciato, lapis vitri, axungia vitri, & gypsum lucidum cognominatur. Non defuerunt etiam, qui Speculum Asini, & Glacies Mariae nuncupauerint. Hoc enim nomen quidam Germanorum huic lapidi imposuerunt, quia candida huius crusta magnam cum glacie similitudinem habeat. Etenim



mo il nome di Selenite [...] la denominazione di *specchio all'asino* o *specchio d'asino* è tale che non avrebbe dovuto uscire mai dalla penna de' nostri dottori». Infine, nel *Dizionario delle scienze* del 1849 alla voce *Specchio* si trova anche la definizione riferita allo *Specchio d'Asino*: «Chim. É il solfato di calce nativo laminare detto anco specchio maria, specchio canino».

### **Le leggende**

Molte sono le credenze legate alla Selenite; per citarne alcune, riporto il testo del 1719 del già citato Gimma: «Disse Plinio, che la Selenite riluce su 'l bianco con isplendor melleo, e contiene immagine di Luna, che così cresce, e scema in quella Gemma, come la Luna in Cielo e che credono nascere dall'Arabia. Dice Dioscoride, che sia chiamata Afroselina, quasi spuma di Luna, perché si trova di notte la Luna, la quale colla Luna stessa cresce, e manca: e pur dice trovarsi nell'Arabia, candida, tralucete, e leggiera. Aldrovando disse aver preso il nome di Selenite dalla Luna, col cui crescere e mancare, ella cresce e manca».<sup>7</sup> La *Selenite* anticamente era ritenuta protettrice dei naviganti, perché, come la luna, si pensava che influenzasse positivamente le maree e lo stesso movimento delle acque così da essere spesso donata a quanti si fossero apprestati ad affrontare lunghi viaggi in mare. Oggi in "*Cristalloterapia*" è considerata la pietra della tranquillità e della serenità dello spirito.

<sup>7</sup>*Della storia naturale delle gemme*, cit. p. 225.

## I ritrovamenti in Val d'Orcia<sup>8</sup>

Lo Specchio d'asino che ancora si trova alla superficie dei depositi marini argilloso-marnosi pliocenici della Val d'Orcia, non si è formato mentre questi si deponevano. Ha una origine successiva e deriva di reazioni fra solfuri di ferro, ossigeno e acque meteoriche: in altri termini è un gesso secondario. Per cui il gesso locale non può essere una testimonianza di depositi di acque di bassa profondità, sovrature in ambiente arido. I depositi argilloso-marnosi hanno portato, a seguito del dilavamento da parte di acque piovane, ai "calanchi" e alle "biancane", conformazioni tipiche delle così dette "crete senesi"; pertanto il termine "crete" è improprio ma ormai è divenuto di uso comune e definisce le argille che si distendono da Siena verso sud, fino ai confini con il Lazio e oltre.<sup>9</sup> Il pientino Giorgio Santi, scienziato naturalista del '700, fornisce delle crete la seguente descrizione: «Dalla collina, sù cui posa la Città di Siena, stendesi per circa 30 miglia verso il suo Levante d'inverno una gran lingua di terra, di color per lo più bianco cinerino, spogliata di Alberi, e di Selve, nell'apparenza sua generale, e continuamente interrotta da poggi nudi, da frane, e torrenti, e da valli pianeggianti ben coltivate, e fertili. A tutto questo tratto di paese si dà il nome di Creta, perché il suo suolo è per la

<sup>8</sup>Sul tema si invita alla lettura dell'interessante saggio di Adriano Ferrari e Paolo Forti, *Aggregati di specchio d'asino a coccarda nelle Crete senesi*, in *Quaderno di Studi e Notizie di Storia Naturale della Romagna*, n. 37, giugno 2013, pp. 141-16.

<sup>9</sup> Per approfondimenti sulle crete senesi si rimanda al testo di Girgetti G., *Le crete senesi nell'età moderna, studi e ricerche di storia rurale*, a cura di Bonelli Conenna L., Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1983.



Gemme di Selenite

massima parte una marga argillacea detta volgarmente, con derivazione latina, creta».<sup>10</sup> Una delle prime descrizioni scientifiche dello “Specchio d’Asino” fu fatta proprio dal Santi che l’osserva nei dintorni di Pienza: «...nel Suolo Margaceo [...] apparisce frequente la Selenite, ossia Solfato di calce cristallizzato, ed ora in pri-

<sup>10</sup> Santi G., *Viaggio secondo per le due provincie senesi che forma il seguito del viaggio al Montamiata*. Ranieri Prosperi, Pisa, 1798, p. 290.



Ritrovamenti di Specchio d'Asino nelle crete tra Pienza e San Quirico

smi romboidali isolati, e regolari, ora disposto in prismi, che partendo da un centro comune vengono a formare alla superficie della terra bellissime cristallizzazioni composte in disco radiato, e splendente [...]».<sup>11</sup> La particolare conformazione radiante è stata osservata e studiata dai citati Ferrari e Forti (vedi nota 9), che hanno anche rinvenuto esemplari notevoli nelle argille tra San Quirico d'Orcia e Pienza, in direzione del torrente Tuoma, tra i poderi Manzuolino e Fughe, proponendone la denominazione di “Aggregati di specchio d'asino a coccarda”. Gli autori rilevano che localmente venivano chiamati *Rosoni di gesso*; il più grande raggiunge addirittura il metro di diametro ed è stato ricomposto e asportato insieme al suo gemello. A pochi

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 294.



A destra di Pienza, le residue crete di Latte di Luna

chilometri dal centro abitato di Pienza, in direzione Nord-Est, per l'antico tracciato stradale che conduce a Monticchiello, esisteva quella che un tempo era un'ampia zona di argille caratterizzate da calanchi scoscesi e impervi. Il nome dell'area è quello, già anticipato, di *Latte di Luna* e un tempo non era difficile trovarvi incastonati nell'argilla pezzi di Selenite, soprattutto nella forma geminata tipica a "ferro di lancia" o "coda di rondine". Oggi l'aspetto della zona è assai mutato a causa dei massicci interventi meccanici di dissodamento; molti ettari di "calanchi" e "biancane" sono stati trasformati in terreni coltivati e solo le aree più ripide sono rimaste intatte. Inoltre fino alla fine degli anni '60 del Novecento, le crete erano frequentate sia da greggi di pecore (le erbe aromatiche che vi nascevano – principalmente barbabecco e ascenzio - caratterizzavano e profumavano il latte ed il formaggio da esso ottenuto)<sup>12</sup> sia da persone che utilizzavano le copiose piante di ginestra presenti per gli usi più svariati, in primis per l'accensione dei fuochi e il riscaldamento di forni da pane a legna. Tali frequentazioni riducevano la vegetazione ed il dilavamento e l'erosione continuava, conservando il particolare habitat e paesaggio. Oggi i campi coltivati e la vegetazione spontanea hanno preso il sopravvento e del suggestivo paesaggio "lunare" resta ben poco. Risalire alle origini del nome Latte di Luna non è facile e nel tempo sono state fatte

<sup>12</sup> Sul tema rimandiamo al saggio del pioniere dell'erboristeria locale Augusto De Bellis che, nel 1978, pubblicava la prima edizione del suo *Erbe di Val d'Orcia*, con la prefazione del compianto Don Ivo Petri. Da pagina 29 troviamo la descrizione delle erbe da pascolo, molte delle quali crescono nelle crete. La seconda edizione è del 1988, Edizioni Le Balze.

varie ipotesi. Tra queste citiamo la possibilità che le collinette slavate, le “biancane”, per via della loro forma che ha dato origine all'appellativo “mammelloni”, possano aver dato origine alla stessa denominazione per via transitiva. Un'altra ipotesi fa derivare il nome della località dal nome della Selenite che come ormai sappiamo è detta “pietra lunare”. Introduciamo qui un'altra ipotesi, legata ad un altro tipo di deposito, conosciuto con il nome comune di *farina fossile* ma che veniva chiamato proprio *Latte di Luna*. Composto principalmente da frustuli di Diatomee di Silice amorfa con impurità di vario tipo, vulcaniche e non, si presenta come finissima polvere cinerina e quindi è assai simile – nell'aspetto – all'argilla di cui è composta l'area di cui stiamo parlando.<sup>13</sup> Nel vicino Monte Amiata erano diffuse alcune cave del minerale e il già citato Santi le esaminò riportandone il nome *Latte di Luna* e la composizione chimica nei suoi *Viaggi* quando descrisse il territorio di Castel del Piano.<sup>14</sup> È possibile,

<sup>13</sup> La farina fossile è costituita da accumuli di gusci silicei di diatomee, microorganismi presenti, assieme alle colonie di *bacillus ferrigilleus*, nei bacini postvulcanici presenti sulle falde dell'Amiata. Una curiosità; nel 1867 lo scienziato norvegese Nobel, unendo la farina fossile alla nitroglicerina, produsse la dinamite, ottenendo un esplosivo molto sicuro e di facile trasporto.

<sup>14</sup> Ecco la descrizione che fa il Santi delle cave del minerale: «Nel dopo pranzo uscimmo nuovamente da Castel del Piano ai castagneti situati sopra il Castello, ricercando, ed esaminando i contorni a Mezzogiorno, e facendovi una buona raccolta di Piante, specialmente dalla parte della Fonte. Poco lontano da questa al margine dei Prati ed al principio dei Castagneti vi è una cava di una terra bianca chiamata volgarmente nel paese Latte di Luna. Presemo dunque con noi un Contadino, e arrivati alle cave gli fecemo scuoprire il terreno a forza di vanga. Trovasi dapprima uno strato di terra vegetabile, ed una buona quantità di terriccio bruno pieno di frammenti di vegetabili decomposti. Provenienti dalle foglie, dai ramuscelli, dalle scorze, e dalle radici dei Castagni. Sotto a questo strato incomincia il Latte di Luna. E' questa una terra leggiera, porosa, alquanto tenace, ed umida, onde si cava in zolle, e bian-



Alcuni calanchi della zona denominata Latte di Luna ed il profilo di Pienza sullo sfondo

**pertanto, ipotizzare che siano stati localizzati o comunque cercati dei giacimenti di questa polvere anche nei dintorni di Pienza ed in particolare nelle argille di cui parliamo? Cosicché non appare improbabile che qualcuno possa aver confuso, per la loro colorazione simile,**

chissima, sebbene talvolta ella sia ancora venata di giallognolo, e di bruno per l'umor vegetabile, che per la decomposizione delle piante v'infiltra sopra. Infatti se così macchiata si tiene esposta per qualche tempo all'aria libera, ed al Sole, essa vi si asciuga, vi perde la tenacità, e vi divien bianchissima: segno manifesto, che la materia colorante, che accidentalmente la macchia è vegetabile. Osservata con acuta lente vedesi spesso in gran parte composta di piccoli cristalli aghiformi lucenti non cospicui ad occhio nudo. Bagnata con acqua esala un odore alquanto argillaceo, ed un fumo tenuissimo, ed è pochissimo duttile, o plastica. Esposta al fuoco di fusione senza addizione, vi resta infusibile, e sol vi perde circa uno ottavo del suo peso. Il Sig. Giovanni Fabbroni mio amico se n'è servito per un'esperienza veramente elegante ed ingegnosa: egli ne ha formato dei mattoni consistenti e nel tempo stesso si leggieri che galleggiano nell'acqua. Rimettendo il Lettore alla memoria eruditissima dal medesimo pubblicatane, io noterò intanto che dalla di lui accurata analisi apparisce che questa terra è composta di Silice, di Magnesia, di Argilla, di Calce, di Ferro e d'Acqua». Vedi: Santi G., *Viaggio al Montamiata*. Ranieri Prospero, Pisa, 1795, p. 101.

la *polvere di argilla* con la *farina fossile*. L'ipotesi è suggestiva e possiamo esaminare alcuni indizi che parrebbero suffragarla; infatti, sfogliando testi naturalistici del Sette-Ottocento non è difficile trovare descrizioni che in qualche modo “confondono le idee”; così scrisse, ad esempio, A. Bastiani: «Presso S. Fiora trovasi l'*Agarico minerale*, detto *Fango Sassatile*, *Latte di Luna* e, dal Linneo, [detta] *Marga Nivea friabilissima*». Il termine “marga” viene talvolta (erroneamente) utilizzato come sinonimo di argilla; lo fa anche il Santi per descrivere le crete intorno Pienza. Sempre nello stesso testo, vi è un altro passo in cui le sostanze vengono citate insieme e considerate appartenenti alle “marghe”; a pag. 74 si parla di una sostanza minerale che «[...] è diversa però dal *Latte di Luna* e dalla *Selenite* [...]. Fra le proprietà di questa Marga [ecc.]». <sup>15</sup> Un altro tassello viene aggiunto da un dizionario del 1826 dove si descrivono vari raggruppamenti di minerali; qui non si usa il termine “marga” ma direttamente il termine “creta” per identificare sostanze con caratteristiche fisiche simili: «Specie 7. *Creta Calcarea*, od anche la *Calce carbonata cretosa*, la *Calce carbonata cretacea*, detta talora trivialmente eziandio la *Farina fossile*, l'*Agarico minerale*, il *Latte di luna*, o semplicemente la *Creta*, e via discorrendo». <sup>16</sup> Come si vede l'utilizzo indistinto di “creta” ci aiuta a sostenere che probabilmente c'è stato chi ad un certo punto ha assimilato le argille dell'area

<sup>15</sup>Bastiani A., *Analisi delle acque minerali di San Casciano de' Bagni e dell'uso di esse in medicina*, Stamperia di S.A.R. per Gaet. Camb., Firenze 1770, p. 1.

<sup>16</sup>Blumenbach G.F., *Manuale di Storia Naturale recato in italiano dal Dott. Malacarne*, per Antonio Fontana, Milano, 1826, p. 509.



di cui ci stiamo occupando con le terre silicee, tra cui era inclusa quella denominata comunemente *Latte di Luna*. Non sono prove, ma indizi che possiamo utilizzare per formulare una ipotesi credibile: gli ampi calanchi di argilla, comunemente detta “creta”, sono stati denominati Latte di Luna in quanto assimilati al minerale presente in alcune cave del Monte Amiata. Ci piacerebbe credere che a dare questo nome fosse stato proprio il Santi, ma non possiamo fare un torto al nostro rigoroso naturalista, che conosceva bene la composizione dei diversi terreni e non avrebbe potuto confondere le argille con i depositi di diatomee. Resta la poesia di un paesaggio ancora oggi suggestivo - anche se fortemente ridimensionato e sacrificato alla produttività agricola – dal romantico nome di *Latte di Luna*, dove non è difficile trovare frammenti di Selenite, ovvero lo *Specchio d’Asino*.

**«LA QUADRATURA DEL CERCHIO»: PIO II, CUSANO,  
ALBERTI E LA RICERCA DELLA MISURA  
IDEALE PER IL NUOVO CITTADINO  
DELL'EUROPA MODERNA**

*Elena Filippi*

*Est autem Deus arithmetica, geometria atque musica  
simul et astronomia usus in mundi creatione,  
quibus artibus etiam et nos utimur, dum proportiones  
rerum et elementorum atque motuum investigamus.  
(Cusanus, De docta ignorantia)*

***Introduzione: occasione, intenti e sfide***

L'occasione dell'importante anniversario di Pienza nel suo riconosciuto valore di patrimonio culturale da parte dell'UNESCO spinge e interrogarsi – di nuovo (e non è mai abbastanza) – su quella stagione forse irripetibile che fu il contesto dell'Umanesimo intorno a Enea Silvio Piccolomini, segnatamente in questo caso dal punto di vista della storia delle idee tradotte in esperienza artistica e visiva. Il titolo di questo mio intervento segnala fin da subito i temi e l'obiettivo principale su cui si snoda la riflessione qui proposta: l'uso della matematica come strumento gnoseologico ed euristico, ma al tempo stesso con una forte componente simbolica; un percorso non già puntellato di certezze, ma che accoglie la dimensione aperta e ulteriore della sfida intellettuale, la quale non si accontenta dei risultati acquisiti, il che, tradotto in termini concreti signifi-

ca una sinergia di alcune fra le menti più acute dell'epoca a ripensare in autonomia e sulla scorta di strumenti scientifici il *metron* capace di corrispondere appieno allo statuto di una società in poderosa trasformazione.<sup>1</sup> Ancora: vengono qui subito nominate le menti che in quel torno d'anni maggiormente, ciascuno a suo modo, ma condividendo un orizzonte di senso, si adoperarono nel proprio ambito per un'azione incisiva sulla società contemporanea, avendo a cuore non soltanto la contemplazione del vero, ma il reperimento di strumenti da affidare all'uomo 'di azione'.<sup>2</sup> Mai così intensamente, forse, come intorno alla metà

<sup>1</sup> Deve essere chiarito fin da subito che il senso in cui qui si parla del "nuovo cittadino dell'Europa moderna" non è il medesimo con cui viene indagato il contributo di Enea Silvio Piccolomini rispettivamente all'interno del dibattito religioso e nemmeno nel contesto geografico-politico in senso stretto. Su ciò si vedano piuttosto Marco Pellegrini, *Unità europea, primato romano. Riflessi della teologia politica di Pio II Piccolomini*. In Roberto Di Paola (a cura di): *Enea Silvio Piccolomini: arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, Atti dei convegni internazionali di studi (2003-2004), Roma 2006, pp. 423-243; Johannes de Helmrath, *Enea Silvio Piccolomini (Pius II.) – ein Humanist als Vater des Europagedankens?* In: *Europa und die Europäer: Quellen und Essays zur modernen europäischen Geschichte – Festschrift für Hartmut Kaelble zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 2005, pp. 99-142; *Enea Silvio Piccolomini. Arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, Atti dei convegni internazionali di studi 2003- 2004, a cura di Roberto Di Paola, Roma 2006; Barbara Baldi, *Geografia, storia e politica nel De Europa di Enea Silvio Piccolomini*, in: Luisa Secchi Tarugi (a cura di): *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 18-21 luglio 2005), Firenze 2007, pp. 199-215; Sandra Dučić-Collette, *Pio II umanista europeo. Loci communes miroir de l'Antiquité*, pp. 347-358; più in generale si veda Barbara Baldi, *Il "cardinale tedesco". Enea Silvio Piccolomini fra impero, papato, Europa (1442-1455)*, Milano, 2012; è da tener presente, inoltre, Luca D'Ascia, *Il Corano e la tiara. L'epistola a Maometto di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II). Introduzione ed edizione*, Bologna 2001, si veda la densa prefazione di Adriano Prosperi.

<sup>2</sup> È un motivo comune fra Pio, Cusano e Alberti, quello di privilegiare, almeno tendenzialmente, un'attitudine operativa, piuttosto che indugiare nell'elogio della contemplazione.

del Quattrocento, si diedero le condizioni di possibilità per un dibattito a tutto tondo sulle regole, sui fondamenti che normano l'azione individuale e collettiva, il tempo dell'uomo (calendario), la scena urbana e il paesaggio,<sup>3</sup> fino all'ambito religioso,<sup>4</sup> e al dialogo interreligioso.<sup>5</sup> Ma il titolo di questo intervento addita anche un problema: per quanto riguarda certe questioni, che costituiscono dall'antichità ad oggi motivo di cruccio, ne va di una sorta di “quadratura del cerchio”, intesa come metafora di un obiettivo raggiungibile solo per approssimazione.<sup>6</sup> Ci mette in guardia il Sommo Poeta, che proprio a chiusura del suo capolavoro scrive:

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova,/ pensando, quel principio ond'elli indige,/ tal era io a quella vista nova:/ veder voleva come si convenne/ l'imgo al cerchio e come vi s'indova.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Non occorre sottolineare quanto diventi materia di dibattito il ruolo della natura come maestra cui ispirarsi e, al tempo stesso, quanto i “loci ameni” costituiscano in generale per gli umanisti e nella fattispecie per Enea Silvio, sulla scorta di Virgilio, una predilezione. Solo a titolo di viatico in proposito si veda Arnold Esch, *Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II.*, München 2007.

<sup>4</sup> Solo per citare un esempio emblematico, si pensi allo scavo impregiudicato mediante cui dapprima Cusano (nel 1433 nel suo scritto *De Concordantia Catholica*) e poi il suo “discepolo” Lorenzo Valla (1440, *De falso credita et ementita Constantini donatione*) riuscirono a dimostrare il falso storico della donazione di Costantino.

<sup>5</sup> Nikolaus von Kues spicca negli anni che ci interessano per inusitata e caparbia applicazione nel segno di una volontà di comprensione soprattutto dell'Islam, pur saldo nella difesa della religione cristiana. L'orizzonte in cui si muovono il suo pensiero e la sua azione è quello della “religio una in rituum varietate” (*De pace fidei*).

<sup>6</sup> Questo problema di geometria, consistente nel costruire con soli riga e compasso un quadrato di area pari a quella di un cerchio di dato raggio, è noto sin dall'antichità. Soltanto nel 1822, tuttavia, il matematico Ferdinand von Lindemann riuscì a dimostrare che esso, nei termini elementari suddetti, non è risolvibile.

<sup>7</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Paradiso, XXXIII, vv. 133-138.

Fu non di meno un rovello concreto, quello della rettificazione e quadratura del cerchio, su cui fra gli altri anche il matematico, filosofo e teologo Nikolaus von Kues (1401-1464)<sup>8</sup> non smise di cimentarsi.<sup>9</sup> Il concorso sinergico delle nuove posizioni filosofiche e di una nuova antropologia, di straordinarie esperienze artistiche, in concomitanza con una certa mobilità sociale cospirano alla nascita di un orizzonte culturale, che permette di rilanciare l'antico sogno (dopo Mileto e dopo la trattazione teorica di Vitruvio) di pensare la città a misura d'uomo.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Niccolò Cusano, o Nicola da Cusa (Nikolaus von Kues) nacque a Kues (oggi Bernkastel-Kues), in riva alla Mosella, nei pressi di Treviri, nel 1401; morì a Todi l'11 agosto 1464, mentre si accingeva a raggiungere l'amico Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II, ad Ancona. Dopo gli studi di teologia, giurisprudenza, matematica e filosofia, fra Heidelberg, Padova, e Colonia, fu legato pontificio nei Paesi a Nord delle Alpi, quindi vescovo-principe di Bressanone (dal 1452) e cardinale di San Pietro in Vincoli (dove è sepolto, ma il suo cuore, che, per sua volontà, riposa nell'amata piccola patria). Partecipò attivamente ai Concili di Costanza e di Firenze, prodigandosi per la soluzione della questione conciliarista e incoraggiando un riavvicinamento tra le Chiese d'Oriente e d'Occidente. Ai molteplici impegni ecclesiastici e pastorali – fu predicatore assai attivo – affiancò una inesausta ricerca filosofica e teologica, che lo portò a produrre un ampio corpus di opere, tra le quali il famoso *De docta ignorantia*, un dialogo che ha per protagonista 'il laico', la persona semplice ma desiderosa di capire. Per un primo approccio si rinvia a Giovanni Santinello, *Introduzione a Niccolò Cusano*, Roma-Bari 1987. Una bibliografia aggiornata al 2002 sul Nostro, "tedesco di nazione ma non di costumi", secondo la felice formulazione di Vespasiano da Bisticci, si trova in Martin Thurner (a cura di), *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien. Beiträge eines deutsch-italienischen Symposiums in der Villa Vigoni vom 28.3.-1.4.2001*, Berlin 2002, pp. 25-72.

<sup>9</sup> Marco Böhlandt, *Wege ins Unendliche. Die Quadratur des Kreises bei Nikolaus von Kues*, München 2002; Detlef Thiel, *Nicolaus Cusanus. Quadratur des Kreises: Politik, Frömmigkeit und Rationalität*. In: Paul R. Blum (a cura di): *Große Philosophen von der Antike bis heute. Philosophen der Renaissance*, con una introduzione di Andreas Gräser, Darmstadt 2001, pp. 325-336.

<sup>10</sup> Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Bonn 2001, specialmente pp. 82-100; Frank Zöllner, *Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier*, in: Otto Neumaier (a cura di): *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Bei-*

Questo momento centrale della speculazione umanistica trova il suo fulcro nella rivisitazione della celebre affermazione di Protagora, secondo cui “l’uomo è misura di tutte le cose”.<sup>11</sup> “Con la rimessa in luce rinascimentale dell’interpretazione matematica greca di Dio e del mondo, rafforzata inoltre dalla certezza cristiana che l’uomo, immagine di Dio, racchiuda le armonie dell’universo, la figura vitruviana inscritta in un quadrato e in un cerchio divenne simbolo della corrispondenza matematica tra microcosmo e macrocosmo”.<sup>12</sup> Con tutto ciò, la città esemplata su siffatto ordine potrà rispecchiare la trama ordinata del Sommo Artefice, che tutto dispone secondo *numerus, pondus et mensura* (Sapienza 11,21). [Fig. 1] Così come Dio, il grande Architetto, sa comporre l’armonia del mondo, analogamente l’uomo, nella fattispecie l’architetto del Quattrocento ambisce a dominare gli strumenti per offrire all’individuo il suo decoroso abitare.

*träge zur Aktualität des Protagoras*, Möhnesee 2004, pp. 307–344.

<sup>11</sup> Per restare aderenti al contesto di riferimento, così il cardinale Cusano si esprime nel *De beryllo* (1458): “*homo est mensura rerum. Aristoteles dicit Protagoram in hoc nihil profundi dixisse, mihi tamen magna valde dixisse videtur*” (cap. 65). Anche Leon Battista Alberti prende spunto in più occasioni da questa sentenza di Protagora, nel *De pictura* e nei *Libri sulla famiglia*. Per entrambi, ne va della possibilità accordata all’*homo faber* di agire in modo responsabile, con “misura” (qui *metron*, *virtus* e *decorum* fanno tutt’uno!), quella stessa con cui l’uomo nuovo del Rinascimento può misura il mondo e, con ciò, anche controllarlo. Cfr. Karsten Harries, *Infinity and Perspective*, Cambridge (Mass.) 2001, in particolare pp. 184-199.

<sup>12</sup> Cit. da Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell’età dell’Umanesimo*, Torino, 1964, p. 20. Più in generale per una disamina della problematica relativa alla teoria delle proporzioni del corpo umano come aspetto emblematico di un’età artistica, rimane fondamentale il “classico” E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: “*Monatsheft für Kunstwissenschaft*”, XIV, 1921, pp. 188-219. Trad. it.: *La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Torino 1995, pp. 59-106.



Fig. 1 - Dio Padre misura il mondo con il compasso, 1220-1250 ca.  
Miniatura dalla Bibbia moralizzata, Codex Vindobonensis.  
Vienna, Österreichische Nationalbibliothek

La lezione di Vitruvio è raccolta e fatta propria: il senso del bello è guadagnato se ad un tempo le proporzioni di un corpo, sia esso umano, sia un edificio tanto sacro quanto profano, sia un'intera città, sono in grado di manifestare l'andare insieme delle componenti estetica ed etica.<sup>13</sup> Rispetto al tempo storico in cui scrisse Vitruvio (tra la fine del secondo triumvirato e i primissimi anni del principato, tra il 35 e il 15 a.C.), l'età di Pio II può vantare un formidabile strumento in più: a partire dagli anni intorno al 1420-1430, infatti, coadiuva lo sforzo dell'architetto, del pittore e in generale dell'intellettuale lo studio matematico della prospettiva, perfino nel modo in cui il sacro viene calato nel reale.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ecco propriamente spiegato il senso dell'espressione vitruviana: "*homo bene figuratus*". In proposito rinvio alle note di commento di Claudio Sgarbi (a cura di), *Vitruvio ferrarese. De Architectura: la prima versione illustrata*, prefazione di Joseph Rykwert, Modena 2004, pp. 20-23. Si faccia caso che Vitruvio costituisce intorno al 1450 uno degli interlocutori ideali tanto per Cusano, quanto naturalmente per l'architetto e teorico Alberti. Al riguardo Riccardo Cavagna, *Cusano e Alberti a proposito del "De Architectura" di Vitruvio*, in: "Rivista critica di storia della filosofia" XXXIV, 1983, pp. 329-344; Giuseppe Barbieri, *Giudizio, misura: Leon Battista Alberti, Niccolò Cusano e l'architetto come intellettuale*, in "Museum Patavinum", III, 1985, pp. 51-74.

<sup>14</sup> Ce lo illustra in modo illuminante lo studio di Daniel Arasse, *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Firenze 2009. L'oggetto della ricerca, infatti, è un problema teorico: "l'Annunciazione, proprio in quanto porta con sé l'evento dell'Incarnazione, è il momento in cui l'Incommensurabile entra nella misura, in che modo ha potuto la prospettiva, 'forma simbolica' di un mondo commensurabile, render visibile questo ingresso dell'Irrafigurabile nella figura?" (p. 21). I pittori hanno sfruttato dunque la costruzione prospettica per raccontare l'avvento del divino nell'umano. Su questo riflette opportunamente anche Charles H. Carman, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus: Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*, Farnham 2014. A p. 2 l'Autore anticipa già la questione centrale che s'impone intorno alla metà del Quattrocento, ovvero: "how to see the sacred in the ordinary"! Ribadisce quindi il punto, convocando l'autorevole posizione di Panofsky (p. 104). Va in questa direzione, con uno studio solido di filosofia, estetica ed esemplificazioni artistiche, l'indagine di Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015.



Giova sottolinearlo: con l'ingresso della prospettiva centrale e delle sue implicazioni, si affaccia nella storia individuale e collettiva un fenomeno di portata enorme, i cui effetti permangono in Europa fino alle Avanguardie del XIX secolo. Non è questa la sede, però, per approfondirne le conseguenze.<sup>15</sup> In virtù della sua somiglianza con la natura, l'arte può aiutarci a comprendere le forze in essa attive, perché – con le parole di Cusano – “in quanto l'arte imita la natura, arriviamo a comprendere le forze della natura da ciò che scopriamo in modo sottile nell'arte”.<sup>16</sup> Natura e arte si offrono così nel loro sodalizio quale viatico alla comprensione della dinamica del reale. Ma la *vis creativa* della men-

<sup>15</sup> A partire dalla fine del XIV sec. il punto di vista dell'uomo su se stesso, il mondo e la natura cambia in un modo radicale, tanto da rivoluzionare il motivo del “punto di vista”. Tutta la logica prospettica deriva essenzialmente dalla scoperta che noi possiamo vedere e conoscere il mondo solo da un punto di vista particolare. Mentre questa scoperta era ancora in fase di elaborazione, s'incominciò anche, non da ultimo grazie alle speculazioni di Cusano, a pensare che l'universo avesse dei confini indefiniti. Proprio siffatto modo di concepire l'universo era già *in nuce* nella tecnica della prospettiva, che mostrava come le linee ortogonali tendessero verso un punto di fuga che, se da un lato era geometricamente individuabile, dall'altro alludeva alla dimensione infinita dello spazio. In epoca rinascimentale, dunque, per la prima volta, l'uomo comprese che in una dimensione finita poteva essere prospetticamente ridotta la dimensione infinita di Dio e che questa poteva rivelarsi in maniera proporzionata e geometrica da ogni singolo punto di vista. Se la precedente arte medievale era caratterizzata dal tentativo di riprodurre la struttura ideale e il significato simbolico dell'oggetto o della scena rappresentati, con l'Umanesimo gli artisti incominciarono a pensare che era più interessante riprodurre una concreta esperienza visiva in modo tale che essa potesse coinvolgere lo spettatore e consentirgli d'identificarsi con un determinato punto di vista. Cfr. Gustavo Micheletti, *La filosofia del Rinascimento e la nascita della prospettiva in Italia*, in: “Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia”, 12, 2010, disponibile online: <http://mondodomani.org/dialegesthai>.

<sup>16</sup> La riflessione cusana muove da Aristotele, *Phys.* II c.2 (B 194a 21sq.) e ne fa motivo di una predica (*Sermo XXXVIII*): “Et quia ‘ars imitatur naturam’, ascendimus sic ad magistrum naturae ex naturalibus dicentes” (11,5).

te è in grado di produrre lo stupore dell'ancora mai visto eppur verisimile e secondo regole certe (Alberti, *De re aed.*). Torniamo ora allo specifico di Pienza.

### **Una città come libro aperto e come teatrale messa in scena di un'idea.<sup>17</sup>**

La storia dell'arte individua nel progetto di Pio II. per Pienza l'incunabolo dell'architettura urbana rinascimentale. L'inaugurazione solenne della nuova città con competizioni e corse di animali ispirati "all'antica" – il 21 settembre 1462 – fornisce una data certa di orientamento nella storia dell'urbanistica. Ma non è di questo che qui si vuole ragionare, è già stato fatto in modo approfondito da altri.<sup>18</sup> Fra il 1459 e il 1462 tutti gli sforzi e i lavori architettonici si concentrano sulla piazza e sui palazzi monumentali che su questa affacciano, ivi compresa la cattedrale. Il palazzo Piccolomini è esemplato sul fiorentino Palazzo Rucellai, sia pur con peculiari variazioni. Massimamente interessante è però il Duomo, dedicato a Maria Assunta. Dal punto di vista tipologico il committente trasse ispirazione dal modello della gotica *Hallenkirche*,<sup>19</sup> che egli ebbe modo di am-

<sup>17</sup> Konstantin Vogas, *Die Stadt als Bühne und Buch. Zur Selbstinszenierung Pius' II. in der Architektur Pienzas*, Berlin 2005.

<sup>18</sup> Cito qui solo i maggiori studi monografici: Enzo Carli, *Pienza: la città di Pio II*, Roma, 1967; Charles R. Mack, *Pienza. The Creation of a Renaissance City*, Ithaca 1987; Jan Pieper, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart 1997; ed. it. *Pienza. Il progetto di una visione umanistica del mondo, 2000*; Andreas, Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, Berlin 2013<sup>2</sup>.

<sup>19</sup> Hans J. Böker, "Ita Pius iusserat qui exemplar apud Germanos in Austria vidisset". *Der Dom von Pienza und seine spätgotischen Vorbilder in Österreich*, in:

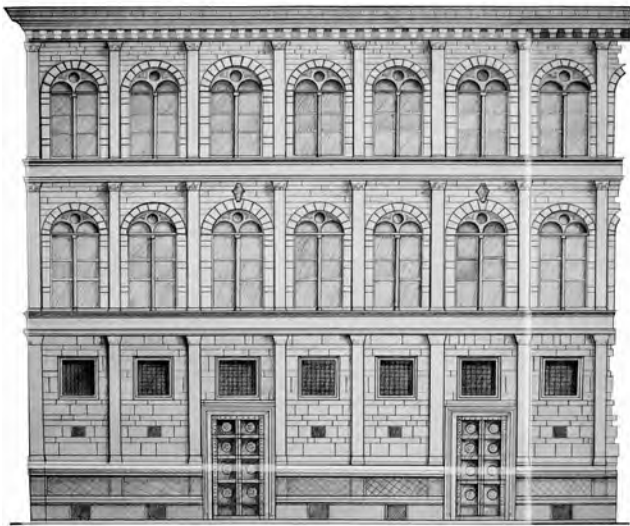


Fig. 2 - Prospetto grafico della facciata di Palazzo Rucellai a Firenze e del Duomo di Pienza

mirare all'epoca dei suoi molti viaggi come segretario e diplomatico al servizio dell'imperatore Federico III d'Asburgo fra il 1442 e almeno il 1456.<sup>20</sup> E tuttavia sorprende a tutta prima il fatto che proprio Piccolomini – “il papa con cui ebbe inizio il Rinascimento”<sup>21</sup> – poeta e uomo di lettere, fine umanista e gran conoscitore dell'antichità classica, abbia optato consapevolmente e con vigore per uno stile architettonico di solito estraneo al contesto italiano.<sup>22</sup> Pio II si occupò a fondo di teoria architettonica, e lo fece anche parlandone con Alberti, che lo accompagnò alla Dieta di Mantova (gennaio-maggio 1459), e così pure durante il periodo in cui si trattenne in città.<sup>23</sup> In dicembre Ludovico Gonzaga gli prestò un manoscritto vitruviano, dopo averne richiesto la restituzione allo stesso Alberti.<sup>24</sup> Inoltre, la

“Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 49, 1996, pp. 57-74.

<sup>20</sup> Nel 1442 fu proprio Federico III. a incoronare Enea Silvio “poeta laureatus”.

<sup>21</sup> Si tratta del titolo reso in italiano della monografia di Reinhardt Volkert, *Pius II. Piccolomini. Der Papst, mit dem die Renaissance begann. Eine Biografie*, München 2013.

<sup>22</sup> Fra le opere scritte da Enea Silvio Piccolomini in questa sede è riferimento imprescindibile *Pius II. Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt*, ed. a cura di Adriano van Heck, 2 voll., Città del Vaticano 1984. Edizione italiana col titolo *I Commentarii*, a cura di Luigi Totaro, Milano 1984.

<sup>23</sup> Flavia Cantatore, Leon Battista Alberti e Mantova: proposte architettoniche al tempo della Dieta. In: Arturo Calzona et al. (a cura di): *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova* (Atti del Convegno internazionale, Mantova 13-15 aprile 2000), Firenze: Leo S. Olschki, 2003, pp. 443-455.

<sup>24</sup> Cfr. Tönnemann, Pienza, 2013, p. 49.



Fig. 3 - Duomo di Pienza, facciata

facciata del Duomo di Pienza rivela una chiara adozione dei principi costruttivi dell'Umanesimo.<sup>25</sup> [Fig. 2] L'intera facciata risponde nella sua struttura a precise proporzioni musicali, e in ciò presenta significative analogie con quella di Santa Maria Novella a Firenze (1456-70), ridefinita da Alberti.<sup>26</sup> Già per quest'ultima si è parlato, per lo più concordemente, di un'influenza cusana.<sup>27</sup> La facciata del Duomo pientino occupa una peculiare posizione nella storia dell'evoluzione dell'architettura di facciate di edifici sacri.<sup>28</sup> [Fig. 3] Nei suoi *Commentarii* Pio II ne offrì una descrizione esauriente:

La facciata misura 72 piedi in altezza ed è di pietra simile al travertino, che imita lo splendore del marmo. Il fronte è realizzato in bellissima aderenza al modello antico. [...] Sopra il portale centrale si apre una grande finestra che ha l'aspetto dell'occhio di un ciclope; al di sopra è visibile lo stemma dei Piccolomini, e infine lo stemma papale con la tiara e le chiavi incrociate della Chiesa. Da terra sino alla base del tetto, la facciata conserva la stessa larghezza. Da lì sino al colmo ha la forma di una piramide, inquadrata in belle profilature.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Mauro Mussolin, *L'architettura tra Siena e Pienza. "cathedralis effecta est" – il Duomo di Pienza e il rinascimento cristiano di Pio II*. In: Alessandro Angelini (a cura di): *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Cenisello Balsamo (MI), 2005, pp. 215-249.

<sup>26</sup> Che un'estetica di matrice pitagorica si manifesti ovunque nell'opera di Alberti è dato acquisito dalla critica. Cfr. Paul von Naredi-Rainer, *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, in: "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz", 12, 1977, pp. 81-213.

<sup>27</sup> Martin Germ, *Leon Battista Alberti, Santa Maria Novella in Florence, and Nicolaus Cusanus*, in: "Umění", 49, 2001, pp. 11-18.

<sup>28</sup> Ingomar Lorch, *Die Kirchenfassade in Italien von 1450 bis 1527. Die Grundlagen durch Leon Battista Alberti und die Weiterentwicklung des basilikalischen Fassadenspiegels bis zum Sacco di Roma*, Hildesheim 1999, p. 91.

<sup>29</sup> ESP, *Commentarii*, IX, 24: "Frons ipsa templi duo et septuaginta pedes alta ex lapide Tiburtino simili, et marmoreum imitanti candorem vetustarum aedium prae se for-

È interessante constatare, con il Lorch: “Nella sua descrizione, Pio II sottolinea espressamente che la facciata ‘*vetustarum aedium prae se formam tulit*’. Questa impressione di forma all’antica risulta dall’impiego di motivi antichi [...] non però di una sistematica antica”.<sup>30</sup> Sul piano dell’evoluzione stilistica la facciata di Pienza rimane pertanto un fenomeno isolato.<sup>31</sup>

## **Unitatis et alteritatis constrictio – La quintessenza di Pienza**

*“Harmonia est unitatis et alteritatis constrictio”*  
(Cusanus, *De con.*, II, 2)

Dobbiamo pensare a questo Duomo come a una sorta di patchwork? Il committente era forse sprovvisto di un’idea della teoria architettonica contemporanea? Dopo quanto qui radunato, la risposta dev’essere senz’altro negativa! È legittimo, per contro, sostenere che esso sia invece il risultato di una ben precisa intenzione. Anzi, e di più: ritengo che qui sia esemplificata con spettacolare evidenza quell’armonia che, in termini cu-

*mam tulit, columnis, spiris et hemicyclis quae statuas recipere possent per pulchrae adornata. Tres portas habuit congrua dimensione venustas, mediam ceteris ampliorum, et in morem cyclopi oculum late patentem, et insignem Picolomineum, et de super pontificalem infulam corona triplici redinitam, claribus ecclesiae interpositis: surgitque frons ipsa a fundamentis usque ab tectum aequaliter lata. Deinde usque ab summum pyramidalem accipit formam, non indecoris communitam cimatiis”.*

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>31</sup> Daniele Del Grande, *Pienza, la “città di Pio”*. In: Giuseppe Giorgianni (a cura di), *La rifondazione umanistica dell’architettura e del paesaggio*, Siena 2006, pp. 17-31, qui p. 28.

saniani, possiamo chiamare “*unitatis et alteritatis constrictio*”;<sup>32</sup> altrimenti detto – in termini albertiani – una “*concinnitas*”.<sup>33</sup> Il motivo della *concinnitas* albertiana trova un suo alter ego nella cusana *constrictio*, un concetto con cui il Teologo si prova a definire la coincidenza degli opposti: “l’unica maniera di partecipare l’identità, e cioè Dio, l’*idem*, che per se stessa è impartecipabile, è quella di farne sorgere un’immagine, che è identità nell’alterità. E questa è appunto armonia, identità nel diverso”.<sup>34</sup> La *concinnitas*, in quanto caratteristica costitutiva dell’opera, assume un ruolo dinamico e processuale nella prassi artistica, ma al tempo stesso va oltre la regola operativa in ambito estetico, rivelando la sua componente etica. Armonia – la capacità, dunque, di far coesistere l’alterità – è quella misura di cui la mente, in quanto “misura viva”,<sup>35</sup> è massimo esempio. Come potrebbe altrimenti essere possibile che proprio Pio II, il pontefice famoso per la sua chiara predilezione per la classicità cercasse di

<sup>32</sup> NvK, De con., II, 2: “Harmonia est unitatis et alteritatis constrictio”, in Id., *Philosophisch-theologische Werke*, a cura di W. Happ e J. Koch, Hamburg 2002, II 2, pp. 2-217, qui p. 95. Mi sia consentito il rinvio a Elena Filippi, “*Unitatis et alteritatis constrictio*”. *Il legame più bello fra Cusano e Alberti*, in *Gli Este e l’Alberti – Tempo e misura*. Atti della Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara 2004), “Schifanoia”, 2010, pp. 83-92.

<sup>33</sup> Per un primo approccio a questo concetto fondamentale rinvio a Robert Tavernor, *Concinnitas o la formulazione della bellezza*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 1994), a cura di J. Rykwert e A. Engel, Ivrea-Milano 1994, pp. 300-315; Elisabetta Di Stefano, *L’altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo 2000, pp. 18-22. Disponibile anche online: [http://www1.uni-pa.it/~estetica/download/DiStefano\\_Alberti.pdf](http://www1.uni-pa.it/~estetica/download/DiStefano_Alberti.pdf).

<sup>34</sup> Cit. da Giovanni Santinello, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti: pensieri sul bello e sull’arte*, Padova 1962, p. 279.

<sup>35</sup> Cfr. Elena Filippi, *Umanesimo e misura viva*, S. Giovanni Lupatoto (VR), 2011, *passim*.

proporre, deliberatamente, un accostamento di stili ed elementi architettonici contrastanti? In questo caso è legittimo parlare di una dialettica voluta, intenzionale, di stili gotico e rinascimentale, la quale compendia in sé l'intera riflessione teologica sulla luce,<sup>36</sup> mostrandosi in continuità con la tradizione neoplatonica e bizantina di uno Pseudo-Dionigi Aeropagita – una posizione, che coltivava il sogno di una virtuosa sintesi di antichità, tradizione medievale e scienza moderna. Inoltre Enea Silvio, che negli anni della sua formazione senese aveva viaggiato a lungo in Italia, nelle Fiandre e in Germania, vi riversa l'intero spettro delle proprie letture e del proprio vocabolario estetico, del tutto scervro da pregiudizi, al punto da sentirsi pienamente libero per la “sua” Pienza. C'è un aspetto notevole che va ad aggiungersi alla sua concezione urbanistica: la ricerca mirata della *varietas*. Con quanto rispetto venisse all'epoca tenuto in debito conto questo concetto antico, carico di valenze retoriche, è stato ben illustrato proprio sull'esempio di Pienza.<sup>37</sup> Riassumendo e cercando di rispondere in prima battuta alla domanda: quale Rinascimento cristiano?<sup>38</sup> Come definisce questo papa la “casa di Dio” e come ripensa la scena urbana?

<sup>36</sup> Cfr. Marco Spesso, *Enea Silvio Piccolomini. Scritti di architettura*, Torino 1997, p. 48sgg.

<sup>37</sup> Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 98-129; Martin Gosebruch, *Varietas bei L. B. Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff*, in: “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 20, 1957, pp. 229-238.

<sup>38</sup> Mauro Mussolin, *L'architettura tra Siena e Pienza. “cathedralis effecta est” – il Duomo di Pienza e il rinascimento cristiano di Pio II*. In Alessandro Angelini (a cura di): *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Monte dei Paschi di Siena, Cinisello Balsamo (MI), 2005, pp. 215-249.



Il progetto per la costruzione della città ideale di Pio II implica anzitutto un aperto confronto con l'antichità classica, sia per quanto riguarda il linguaggio architettonico, sia per quanto attiene all'eco degli aspetti retorico-morali di tale linguaggio (Quintiliano, Cicerone) e di quelli musicali, nella dottrina delle proporzioni musicali che transitò dai Pitagorici ad Agostino, quindi a Boezio.<sup>39</sup> La *consonantia* dei diversi elementi fra di loro e con l'organismo nella sua totalità ha un riferimento forte nel *Timeo* di Platone,<sup>40</sup> per quanto riguarda gli aspetti geometrico-matematici, e rimonta a suggestioni più recenti nelle ricerche sull'ottica e sulla luce di Robert Grossatesta e già nelle riflessioni teologiche agostiniane, di Ugo di San Vittore e di Bonaventura.<sup>41</sup> Non meno importante è l'interesse per lo Pseudo-Dionigi Aeropagita alla Corte pontificia, dovuto al magistero del Cardinal Bessarione e dello stesso Cusano.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Pitagora e Boezio costituiscono per i Nostri punti di riferimento fondamentali. In proposito intanto vd. Luisa Zanoncelli, *La musica e le sue fonti nel pensiero di Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, Atti dei convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Mantova, 17-19 ottobre 2002; Mantova, 23-25 ottobre 2003), Firenze 2007, pp. 85-116; inoltre Francesco Santi, *Congetture su numero armonia e musica: Cusano e la trattatistica musicale italiana del suo tempo*, in: *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien*, cit., pp. 463-479.

<sup>40</sup> David Albertson, *Gott als Mathematiker?*, in: "Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus Gesellschaft" (MFCG), 33, 2012, pp. 99-122; Andrea Fiamma, *La réception du Timée par Nicolas de Cues*, in: "Revue des Sciences Religieuses", 91 n° 1, 2016, pp. 39-55.

<sup>41</sup> Nella *Apologia doctae ignorantiae* così scrive Cusano: "Sed si se gratiam assequi sperat, ut de caecitate ad lumen transferatur, legat cum intellectu Mysticam theologiam iam dictam, Maximum monachum, Hugonem de Sancto Victore, Robertum Lincolniensem...". Cit. da Nikolaus von Kues, *Apol.* (h II), 30.

<sup>42</sup> Sull'influenza di Bessarione nell'impatto con i grandi temi del pensiero dello Pseudo-Dionigi nella metà del Quattrocento a Roma si veda anzitutto John Monfasa-

L'idea albertiana che l'architetto agisca come fosse un uomo di lettere, un erudito che affronta un libro (*De re aed.*, IX, 10), è prezioso indizio per l'approccio al complesso di Pienza e al suo duomo. Che Enea Silvio fosse un lettore instancabile, un amante dei libri ed egli stesso stimasse in alto grado l'attività letteraria è cosa nota. Piace qui soltanto rievocare il memoriale della "sua" Libreria, affiancata al complesso del Duomo di Siena, per la cui realizzazione vennero chiamati i più raffinati interpreti del primo Rinascimento.<sup>43</sup> Analogamente, come si evince dalle parole introduttive ai suoi *Commentarii*, Enea Silvio pensa al complesso della cattedrale e del palazzo Piccolomini a Pienza in termini di *memoriale*: si tratta un termine insolito, esemplato sulla Vulgata dell'Antico Testamento e che propriamente si riferisce a qualcosa di scritto. In tal modo egli intende attribuire al contesto pientino una precisa 'leggibilità', la quale rappresenta in effetti una delle sue qualità più eminenti. Altrove Pio compara i suoi lavori letterari con l'attività di un architetto costruttore, svolgendo quindi il paragone

ni, *Pseudo-Dionysius the Areopagite in Mid-Quattrocento Rome*. In: Id., *Language and learning in Renaissance Italy. Selected articles*, Aldershot, 1994, pp. 189-219.

<sup>43</sup> La Libreria, voluta dal nipote di Enea Silvio, il cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, doveva diventare una biblioteca destinata a custodire i tesori letterari della famiglia, in forma di un sontuoso ambiente di rappresentanza che si apre, incorniciato da un ricco prospetto marmoreo, sul fianco del Duomo di Siena. La "Libreria" non accolse però mai il patrimonio librario di famiglia. Ciò nonostante, al suo interno si conserva un tesoro artistico notevolissimo: sulle pareti Pinturicchio dipinse, in dieci scene ad affresco di straordinaria qualità pittorica, altrettanti episodi della vita di Pio II, prima e dopo la sua elezione al soglio pontificio, in un magistrale equilibrio tra il dotto umanista e il sommo pontefice. Cfr. *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, con testi di Salvatore Settis, Alessandro Angelini, Donatella Toracca, Modena 1998.

albertiano in senso inverso.<sup>44</sup> I singoli edifici che affacciano sulla piazza pientina costituiscono invero blocchi uno accanto all'altro, e parlano ciascuno un proprio linguaggio. La prospettiva è l'unico elemento che crea un nesso, mediante rette di fuga accentuate dal reticolato della piazza stessa.<sup>45</sup> È così che l'individuo viene attirato nel contesto della scena, ma... non accade nulla: "ciò che è rappresentato è la vera qualità virtuale dell'architettura del primo Rinascimento, la sua predisposizione a campo scenico d'azione di una variabile vita urbana". Come opportunamente osservato, Pienza è la sola città italiana ad aver mantenuto questo tratto caratterizzante e peculiare. La chiesa definisce il centro e la struttura ortogonale di base di questo sistema. I muri perimetrali della navata e del transetto corrono, assieme alla facciata, esattamente sopra le linee della maglia di 9×9 braccia, i muri esterni delle cappelle del coro sulle diagonali. Il sistema delle misure e dei moduli della chiesa è alla base anche degli altri provvedimenti architettonici, istituendo legami ordinati di reciprocità dei corpi di fabbrica disposti tutt'attorno alla piazza.<sup>46</sup> Il fulcro di questa sistemazione è comunque la facciata di Santa Maria Assunta. Dobbiamo a Wittkower la dimostrazione che lo schema proporzionale su cui è impostata la coeva facciata fiorentina di Santa Maria Novella è impostato in termini di proporzioni armoniche, precisa-

<sup>44</sup> Cfr. Tönnesmann, *Pienza*, 2013, p. 46.

<sup>45</sup> Pieper, *Pienza*, 1997, p. 18.

<sup>46</sup> *Ivi.* Si veda più diffusamente Id., *Pienza*, 2000, pp. 462-468. Così lo Studioso: "La struttura di base delle misure della facciata del duomo segue rapporti musicali" (p. 468). E ancora: "La chiesa, con il suo rapporto 1:1 o ∞:1, definisce il tono di base a cui si riferiscono tutti gli altri intervalli" (p. 462).

mente sull'ottava musicale.<sup>47</sup> Che un'estetica di matrice pitagorica si manifesti ovunque in Alberti è dato assodato.<sup>48</sup> E che si dia se non un'influenza, certo un confronto serrato con le posizioni e gli studi, specie matematici, di Cusano, viene oramai accettato da buona parte della critica. Per entrambi, si tratta però, in realtà, di aspirare a una armonia frutto del sapiente e ponderato andare insieme di elementi che, presi di per sé, possono risultare non omogenei. Di più: sia per l'architetto che per il teologo l'intervallo di nona – di per sé dissonante – va valorizzato per le sue potenzialità di esprimere una *concordia discors*.<sup>49</sup> L'azione efficace e virtuosa dell'architetto, come pure dell'uomo di fede, si manifesta proprio là dove riesce in modo armonico una coincidenza degli opposti. Pio II conosceva personalmente il teorico dell'arte e architetto Alberti, così come, da lunga data, il cardinale teologo Nicola da Cusa, proprio da lui designato come suo rappresentante e consigliere alla Corte pontificia in Roma. Il 27 dicembre 1456, l'allora cardinale Enea Silvio Piccolomini si rivolgeva pressantemente a Cusano, che al tempo si trovava nella sua diocesi di Bressanone:

<sup>47</sup> Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, prima ed. it., Torino 1964, pp. 44-48 e 112sgg.

<sup>48</sup> Paul von Naredi-Rainer, *Zahlensymbolik und meßbare Schönheit. Architekturästhetik zwischen Mittelalter und Neuzeit*. In Joachim Poeschke e Candida Syndikus (a cura di), *Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, Münster 2008, pp. 185-195.

<sup>49</sup> Cfr. Paul von Naredi-Rainer, *La bellezza numerabile: l'estetica architettonica di Leon Battista Alberti*. In: *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 1994), a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, Milano 1994, pp. 292-299, qui p. 294; Filippi, *Vnitatis et alteritatis constrictio*, cit., pp. 33sg.

Ti chiedo e ti prego: torna il più presto possibile al tuo paese; perché la città natale di un cardinale è Roma, soltanto Roma [...] Vieni dunque, ti prego! [...] So che ci sono molti che desiderano vederti, ascoltare le tue parole, che vogliono seguirti, e poi potresti sempre trovare me come uditore e discepolo obbediente.<sup>50</sup>

Piccolomini dichiara con ciò apertamente il suo ardente desiderio di essere *auditor* e *discipulus obsequens* di Cusano.<sup>51</sup>

## Luce ed ombra – L’occhio e la conversione

“Chi desidera costruire un edificio [...] prima esamina da quale parte farvi entrare la luce”  
(Sant’Ambrogio, *Exameron*)

“... et nemo potest Deum mystice videre nisi in caligine coincidentie”  
(Cusano, *De visione Dei*)

La facciata del duomo viene accuratamente descritta come esemplata sugli schemi proporzionali dei templi antichi, non senza però osservare il valore espressivo del rosone:<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Cit. in Fritz Nagel, *Nicolaus Cusanus und Enea Silvio Piccolomini*, in: “Cusanus Jahrbuch, 1, 2009, pp. 3-26, qui p.18.

<sup>51</sup> Fritz Nagel, *Der belehrte Lehrer: Nicolaus Cusanus und Enea Silvio Piccolomini*. In: Maria A. Terzoli (a cura di), *Enea Silvio Piccolomini: uomo di lettere e mediatore di culture*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 21-23 aprile 2005), Basel 2006, pp. 35-53, qui 39sg. Inoltre vd. Erich Meuthen, *Die letzten Jahre des Nikolaus von Kues. Biographische Untersuchung nach neuen Quellen*, Köln/Opladen 1958 (citazione del testo originale latino a p. 133); Morimichi Watanabe, *Following Cusanus’ Footsteps: Todi and Ancona*, in: “American Cusanus Society Newsletter”, XIX/1, 2002, pp. 12-15. Nel 2015 il CISAM di Spoleto ha dedicato proprio a Todi un convegno internazionale su “Nicolò Cusano. L’uomo, i libri, l’opera”, i cui Atti sono usciti nel 2016.

[La facciata] ha tre belle porte di congrua dimensione, quella centrale più larga delle altre e un occhio largamente aperto come quello di un ciclope.<sup>53</sup>

Un aspetto essenziale del Duomo, al di là del suo inconsueto orientamento verso nord, verso il Monte Amiata,<sup>54</sup> anziché verso oriente come pretende la tradizione delle chiese cristiane,<sup>55</sup> è l'autonomia nell'articolazione dell'esterno, in cui le aperture risultano piuttosto subordinate alla simmetria della facciata, la quale assume pertanto un carattere a sé stante e non è quindi concepita a partire dall'interno.<sup>56</sup> Teniamo presente questo fatto in vista di quanto segue. Era il settembre del 1460 quando, in compagnia dei suoi cardinali, fra cui Cusano, il pontefice attraversava la Toscana in viaggio verso Roma. Alberti non era con lui: lo tratteneva a Mantova la necessità di ultimare i lavori alla fabbrica di San Sebastiano, di cui era stato incaricato. L'11 settembre il gruppo si trova senz'altro a Pienza, dove Enea Silvio dovette trattenersi per dodici giorni causa malattia. Proprio alla metà di settembre cade, secondo il ritardo del calendario giuliano, l'equinozio d'autunno. Ciò costituiva un vero e proprio motivo di controversia nella politica ecclesiastica. Pio II aveva voluto la fabbrica del

<sup>52</sup> Per il rapporto con l'eredità del Gotico, che non viene di fatto sminuita, si veda anche Smith, *Architecture*, specie p. 110.

<sup>53</sup> ESP, *Commentarii*, Libro IX, par. 24.

<sup>54</sup> Cfr. Pieper, *Pienza*, 2000, pp. 217sg.

<sup>55</sup> Pio II dichiara nei *Commentarii* che questo uso è "praeter consuetudinem", contro ogni consuetudine. Su ciò si sofferma in modo circostanziato Pieper, *Pienza*, 2000, nota 493, p. 598. L'Autore fa l'analisi delle varie ipotesi critiche smontando, dati e misure alla mano, tutta una serie di ipotesi, compresa quella autorevole di Tönnesmann.

<sup>56</sup> Cfr. Lorch, *Die Kirchenfassade*, p. 95.



Fig. 4 - Piazza antistante il Duomo di Pienza, il tondino o “ombelico”.

Duomo orchestrata in modo tale che due volte all’anno, all’equinozio di primavera e d’autunno – quando giorno e notte, luce e ombra si oppongono con uguale potenza – si verificasse un singolare fenomeno:<sup>57</sup> che l’ombra della facciata andasse a coprire perfettamente, sulla piazza antistante, l’articolazione delle linee della facciata stessa, riprodotte in piano alternando mattoni in “*opus spicatum*” e liste di travertino, di modo che nell’ombra sia reduplicata una copia della facciata stessa. In particolare, il rosone che si apre in posizione centrale (e che il papa amava denominare “*oculum*” – occhio)<sup>58</sup> va a coincidere – nel disegno che viene così a

<sup>57</sup> Jan Pieper, *Der Schatten Pius’ II. Die Kalenderarchitektur der Domkirche von Pienza*, in: “Archithese”, 27/1, 1997, pp. 19-24.

<sup>58</sup> ESP, *Commentarii*, Libro IX, par. 24.



Fig. 5 - Ombra proiettata dalla facciata del Duomo sulla piazza (foto d'archivio, da Pieper 2000)

formarsi – con un tondino in laterizio, situato sulla piazza, che la voce popolare chiamava “ombelico”: un occhio che non vede. [Fig. 4] Secondo la lettura che ne dà Pieper, “nell’occhio’ della facciata si potrebbe riconoscere l’occhio ‘onniveggente’ di cui parla Cusano, cui si oppone quello che non vede”.<sup>59</sup> Si tratta di una fra le possibili letture. Può darsi che il rosone abbia invece la pura e semplice funzione di ricoprire o almeno ricordare il ruolo che già ebbe nell’architettura gotica. Tuttavia, la suddetta ipotesi non manca di una certa qual plausibilità alla luce di quanto sarà esposto. In tal senso, ritengo utile seguire ancora per un tratto l’analisi del Pieper, che mi consente ulteriori sviluppi. È del re-

<sup>59</sup> Pieper, *Pienza. Das Bühnenhaus*, p. 1723.



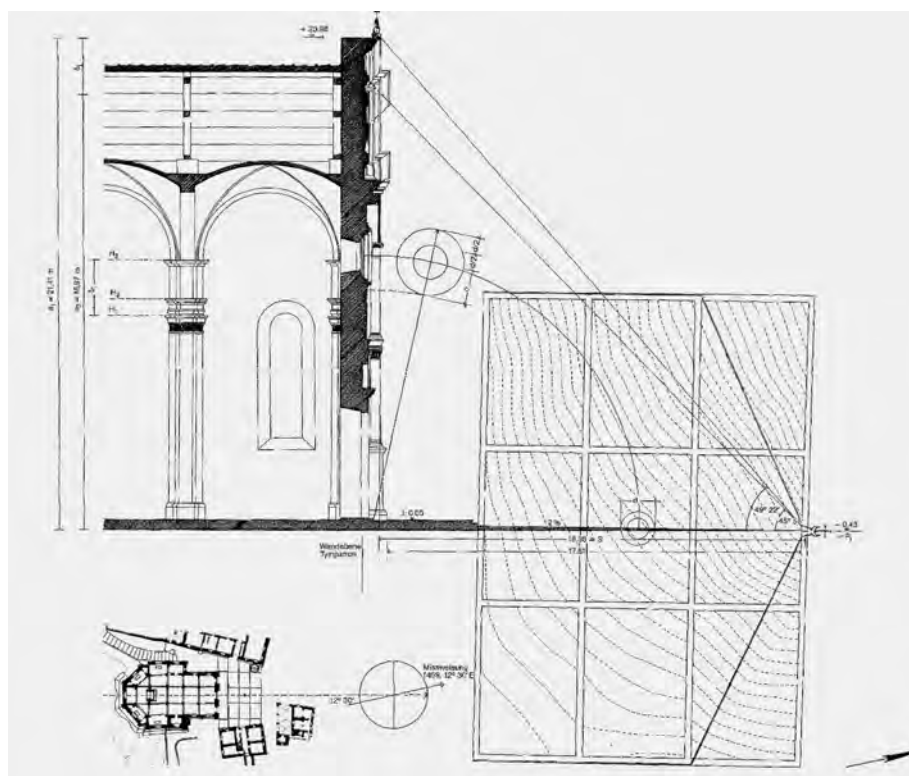


Fig. 6 - Schema grafico (da Pieper, Pienza, 2000).

sto un fatto assodato che Niccolò Cusano fosse direttamente coinvolto nel progetto di tutta quest'area, in specie per la costruzione del Duomo, che doveva sortire l'effetto sopra descritto: risultavano in tal senso di fondamentale importanza i suoi studi di ottica e di astronomia:<sup>60</sup> “la complessità dei rapporti astronomici fra l'edificio, la sua ombra e il calendario, il raffinato programma iconografico, e la questione di stabilire quando

<sup>60</sup> Cfr. *ivi*, p. 1727. Si veda anche Nagel, 2009; Tom Müller, “*ut reiecto paschali errore veritati insistamus*”. *Nikolaus von Kues und seine Konzilsschrift 'De reparatione kalendarii'*, Münster 2010, soprattutto pp. 166-254.

cada esattamente l'equinozio di primavera, a sua volta evidentemente carica di risvolti politico-ecclesiastici",<sup>61</sup> richiede un insieme di competenze che una sola persona, il Cardinale mosellano, radunava in sé: di teoria architettonica, di astronomia, di teologia, di diplomazia curiale. Accade dunque che nell'ora del meriggio nei giorni equinoziali, quando il sole risplende all'apice del suo corso, provenendo esattamente da oriente, una facciata di pietra, la quale si trova a sua volta collocata in penombra (il sole proietta le ombre verso nord), getta un'ombra che va a coprire il selciato antistante l'edificio [Fig. 5], di modo che il reticolo di linee ivi tracciato riproduca una facciata in ombra sul piano orizzontale. Sulla facciata della chiesa si staglia un "occhio di luce", cui corrisponde nella stessa posizione un occhio non vedente. [Fig. 6] Si può scorgere qui all'opera una simbologia cristologica: la facciata con l'*oculum cuncta videns* sta a simboleggiare Cristo (nell'ombra della luce divina); la sua ombra sulla piazza antistante sta a rappresentare la *conditio humana*. Potrebbe certo trattarsi di una cristologia di stampo cusaniaco, nel senso del richiamo alla coppia *Urbild/Abbild*, in cui ricorrono pure le stesse metafore della visione per le quali Cusano era già famoso fra gli intellettuali del suo tempo: "*Et nemo potest Deum mystice videre nisi in caligine coincidentiae*".<sup>62</sup> Sulla scorta delle suggestioni ragionate da Pieper, offrendo qui quella che ritengo una loro coerente prosecuzione, ho cercato di scorgere nella cattedrale di Pienza e nel suo gioco astronomico ulteriori elementi cusaniaci,

<sup>61</sup> Pieper, *Pienza. Das Bühnenhaus*, p. 1730; Id., *Pienza*, 2000, p. 132.

<sup>62</sup> Cusanus, *De vis. Dei*, 53.

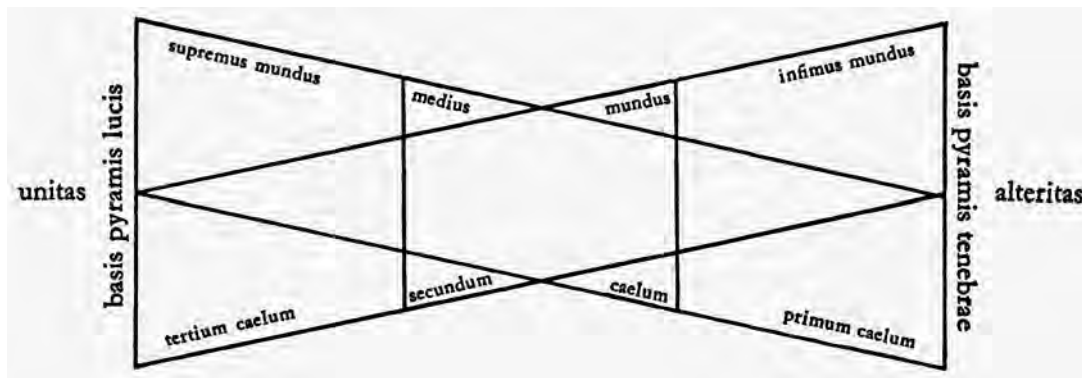
principalmente in relazione al tema della luce e alla cosiddetta *figura paradigmatica* (detta anche *Figura P*), così come essa è descritta e argomentata nel *De coniecturis*. L'interesse di Cusano per la luce (*lux, resplendentia*)<sup>63</sup> e l'ombra (*umbra et caligine*) è di pubblico dominio. Nel *De theologicis complementis* si legge: “*nulla ratio attingit nisi in umbra et caligine*”: la ragione non conosce – potremmo così parafrasare – se non nell'ombra e nella caligine; nel *De visione Dei*, un suo libello del 1453, forse il suo scritto più bello, da intendersi come una *manuductio* alla teologia mistica, aggiunge: “Ecco che nell'oscurità io scopro una forza che mi getta nel sommo stupore [...] Essa è l'origine che conferisce l'essere a ogni forza primigenia come a ciascun'altra energia”.<sup>64</sup> “È infatti questo [...] a essere indagato nel *De docta ignorantia*, come insegna Dionigi [...] nella *Teologia mistica*, che cioè noi dobbiamo ascendere con Mosè nell'oscurità. Dio infatti si trova allorquando s'abbandoni ogni altra cosa, e questo buio è luce nel Signore”.<sup>65</sup> In ciò si riflette interamente la teologia negativa del *Deus absconditus*, secondo il modello di Dionigi.<sup>66</sup> Va tuttavia osservato che la teologia negativa nel pensiero cusariano

<sup>63</sup> Si veda in sintesi la voce di Viki Ranff, *Nicolas de Cues – Lumière*. In Marie-Anne Vannier et al. (a cura di): *Les Mystiques rhénans. Anthologie – Eckhart, Tauler, Suso*, Paris 2010, pp. 752-754.

<sup>64</sup> Cusanus, *De vis. Dei*, 23: “Et tunc in caligine reperio stupidissimam virtutem nulla virtute, quae cogitari potest, accessibilem, quae est principium dans esse omni virtuti seminali et non seminali”.

<sup>65</sup> Cusanus, *Apologia doctae ignorantiae*, 29.

<sup>66</sup> Walter Haug, *Das dunkle Licht. Lichtmetaphorik und Lichtmetaphysik bei Dionysius Areopagita, Johannes Scotus Eriugena und Nicolaus Cusanus*. In: Walter Haug, Ulrich Barton (a cura di): *Positivierung von Negativität. Letzte kleine Schriften*, Tübingen, 2008, pp. 271-285, in special modo, pp. 282-284.



assume piuttosto il ruolo di una “propedeutica filosofico-teologica”, cui fa seguito di necessità una proposta positiva.<sup>67</sup> L'estetica della natura e il tratto performativo della lode di Dio (e della sua magnificenza) costituiscono per lui la base di una teologia affermativa, che pone per così dire i *preambula fidei*. In modo figurativo, nonché *experimentaliter*, Cusano offre un viatico all'uomo che voglia avviarsi nella ricerca della vera luce, cioè di Dio. È a questo fine che egli introduce la *figura paradigmatica*. [Fig. 7] Essa è “uno dei simboli più penetranti della metafisica cusana della luce”. Al tempo stesso, però, “non va intesa come un modello chiuso, piuttosto come un paradigma aperto”, come sottolinea Marco Böhlandt.<sup>68</sup> In altre parole, essa non va intesa rigidamente solo nel senso in cui il filosofo l'ha descritta, ed è piuttosto variamente declinabile mantenendo il suo contenuto anche dove assuma forme differenti, come è proprio del modello, del paradigma, ad esempio di un verbo. Ciò che importa, è il

Fig. 7 - Figura paradigmatica

<sup>67</sup> Cit. da Christian Ströbele, *Performanz und Diskurs. Religiöse Sprache und negative Theologie bei Cusanus*, Münster 2015, p. 306.

<sup>68</sup> Cfr. Marco Böhlandt, *Figurae paradigmaticae. Die Bildsprache der konjekturalen Logik an der Schnittstelle von Mathematik, Optik und Lichtmetaphysik*. In: Harald Schwaetzer, Inigo Bocken [a cura di]: *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, Maastricht 2005, pp. 287-322, soprattutto pp. 297sg.



Figg. 8a.8b - Duomo di Pienza, ingresso centrale (foto d'epoca da Pieper, 2000); Duomo di Pienza, interno.

significato che questa “*analogische Denkfigur*”,<sup>69</sup> questa metafora, intende mostrare. Stando allo schema introdotto e ragionato nel *De coniecturis*, le due piramidi, rispettivamente di luce e di ombra, si intersecano in speculare simmetria, di modo che l’una abbia il vertice nella base dell’altra. In tal modo, lo spazio che ne risulta, delimitato dalle basi delle due piramidi, si articola in tre parti: *supremus mundus* (in cui prevale la luce: è il mondo divino), *medius mundus* (equilibrio di luce e tenebra), *infimus mundus* (il mondo umano, avvolto in caligine et tenebra); analogamente, si formano rispettivamente un *tertium*, *secundum*, *primum coelum*. Proviamo dunque a immaginare una piramide di luce, il cui vertice sia nell’“*oculum*” della facciata del Duomo di Pienza, al quale perviene dall’esterno penetrando attraverso le ampie finestrate dell’abside, provenendo

<sup>69</sup> L’espressione è di Tilman Borsche, *Das Bild von Licht und Farbe in den philosophischen Meditationen des Nikolaus von Kues*. In: Wolfgang Chr. Schneider et al. (a cura di): “*videre et videri coincidunt*”. *Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Münster 2011, pp. 163-181, qui p. 166.

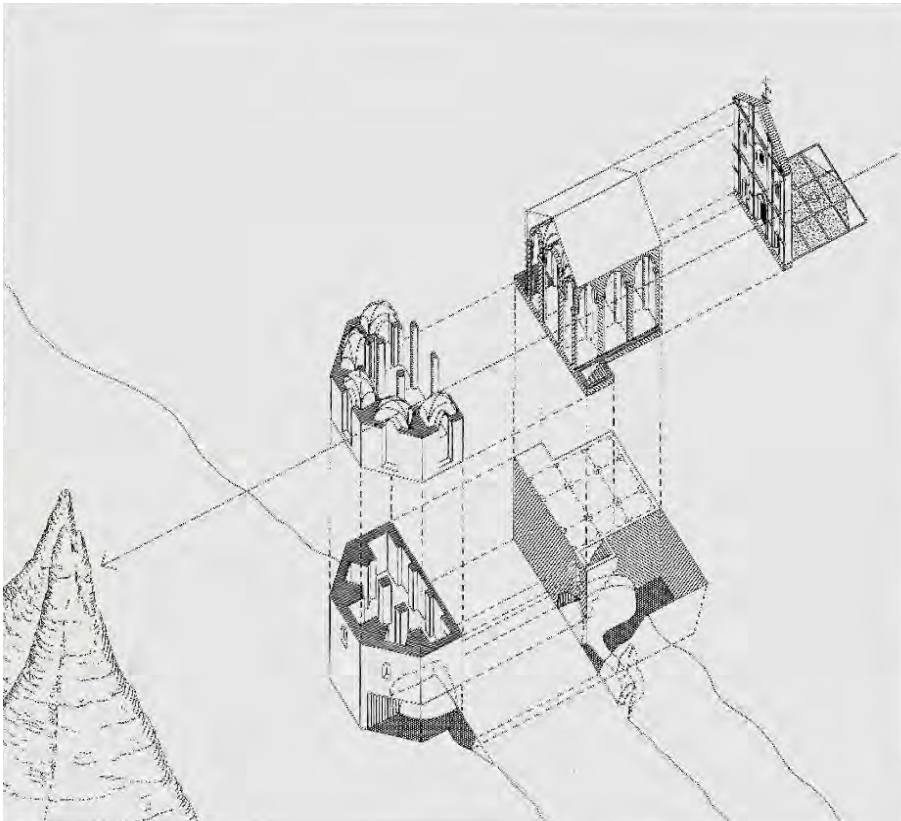


Fig. 9 - Restituzione grafica della retta che congiunge idealmente piazza, Cattedrale e Monte Amiata (da Pieper, Pienza, 2000).

dalla natura retrostante (il Monte Amiata è perfettamente in asse con questa piramide, sicché la sua ombra si spinge sin dentro alla chiesa, e vi adombra il seggio papale). La base di questa piramide va a perdersi nella luce solare, che simboleggia Dio.<sup>70</sup> Per questo edificio ecclesiastico, perno del suo sistema urbanistico,

<sup>70</sup> Cusanus, *Compendium*, 1: “Ponas igitur solem patrem esse sensibilis lucis, et in eius similitudine concipe deum patrem rerum lucem omni cognitione inaccessibleem, res autem illius lucis splendores, ad quos se habet visus mentis sicut visus sensus ad lucem solis”.



Fig. 10 - Duomo di Pienza, volte, dettaglio.

Pio volle espressamente una chiesa a sala inondata di luce, con una finestratura molto ampia sulla parete absidale. [Figg. 8A-b] In tal modo, da un lato doveva entrare un copioso fascio di luce all'interno, dall'altro doveva essere ben visibile ai fedeli che sostavano all'interno lo spettacolo della natura retrostante, il cui paesaggio è dominato dal "santo" Monte Amiata. [Fig. 9] Sicché le regioni del mondo risultano articolate come testé descritto: sole (*supremus mundus*), natura e monte (*medius mundus*, dove vige la "*lux corporalis*" o "*sensibilis*") e spazio interno della chiesa (*infimus mundus, lux artificialis*). Il primo è in piena luce (la condizione stessa di ogni visibilità, come direbbe Cusa-

no), il secondo è una alternanza di luce e buio, che in tempo di equinozio è simmetrica, il terzo è, al confronto, un luogo buio, anche se compenetrato di luce. Nel *supremus mundus* le stelle sono invisibili (*tertium coelum*), in quello mediano lo sono solo per metà del tempo (vale a dire di notte, che s'alterna in ugual misura al giorno – *secundum coelum*), e infine nella chiesa sono visibili solo le immagini delle stelle, sul soffitto adornato di un cielo dipinto di stelle che Pio concepì espressamente per questo ambiente (*primum coelum*). [Fig. 10] Nella predica *Tota pulchra es, amica mea*,<sup>71</sup> Cusano distingue fra bellezza formale e bellezza materiale: la prima è il bello in sé, quel bello invisibile come tale, che spetta quindi al *supremus mundus*, quello della pura luce invisibile in sé; la bellezza materiale si suddivide in “bello naturale”, quello del paesaggio e del cielo stellato, e “bello artistico” dello spazio architettonico, dotato di una sobria decorazione pittorica, nonché del cielo stellato dipinto, quindi frutto di artificio.<sup>72</sup> Una eco di questo processo di approssimazione alla luce assoluta si riconosce nel *De visione Dei*:

Quando il nostro occhio cerca di vedere la luce del sole, che è come il suo volto, per prima cosa la vede velatamente nelle stelle e nei colori e in tutte le cose che partecipano della sua luce; così quando cerca di vederla in modo rivelato, allora esso deve travalicare ogni luce visibile.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Per l'edizione italiana si rinvia a Italo F. Baldo (a cura di), Niccolò Cusano, *Tota pulchra es amica mea (Sermo de pulchritudine)*, trad. di Maria T. Gambato, Vicenza 2012.

<sup>72</sup> Su ciò, anche in relazione al tema della bellezza, si veda Tiziana Proietti, *Concinnitas. Principi di Estetica nell'opera di Leon Battista Alberti*, HortusBooks (on demand) 2010, pp. 17 sgg.



Nell'oculo sulla facciata la piramide di luce incontra la sua conclusione: è proprio lì il suo vertice. Questo *oculum*, se paragonato alla luce da cui promana, ne è il punto più buio. Ma visto dall'ombra della piazza è pur sempre il punto più luminoso della facciata, quando questa abbia il sole alle spalle. È ancora un occhio che vede, anzi persino l'occhio "che tutto vede". Vi corrisponde, sul sagrato – in piena ombra – un occhio non vedente. Tale corrispondenza è qui di estrema importanza, dato che qui parallelamente alla piramide di luce sin qui descritta, è lecito immaginare una piramide di terra, che da questo vertice si protende in verticale sin dentro le viscere oscure della Terra, e che potrebbe essere articolata solo da ignoti strati geologici. Qui la visibilità dei colori è solo potenziale, e vi si potrebbero nascondere tesori, che finché non sono condotti alla luce rimangono solo virtuali. Si tratta della piramide della *conditio humana*, in opposizione alla piramide luminosa di Dio. Il legame di entrambe sta proprio nella facciata della chiesa, che rappresenta (come s'è detto) il Cristo. Pertanto il rapporto – che significa la *verità* – di tutte queste corrispondenze si gioca nello spazio dell'adombramento che ha luogo sulla piazza stessa: "*veritas clamat in plateis*"!<sup>74</sup> Sulla base di tali conside-

<sup>73</sup> Cusanus, *De vis. Dei*, 21: "Sicuti dum oculus noster lucem solis, quae est facies eius, quaerit videre, primo ipsam velate respicit in stellis et coloribus et omnibus lucem eius participantibus; quando autem revelate intueri ipsam contendit, omnem visibilem lucem transilit, quia omnis talis minor est illa, quam quaerit; sed quia quaerit videre lucem, quam videre non potest, hoc scit quod quamdiu aliquid videt, non esse id, quod quaerit. Oportet igitur omnem visibilem lucem transilire". Nuova traduzione italiana con testo latino a fronte e note di Giovanni Gusmini, Roma 2013, p. 103.

<sup>74</sup> Cusanus, *Idiota. De Sapientia*, I.

razioni è opportuno osservare che la plausibilità di tale lettura è data anche dal fatto che in essa sono conservati tutti gli elementi della *Figura P* come Cusano li presenta nel passo che la precedente descrizione ha inteso parafrasare: Dio, nella sua unità, è per così dire la base della luce, la condizione stessa della visibilità dei colori. La base dell'oscurità è il nulla, che però non è un nulla assoluto, in quanto potenzialmente può stare nella luce e farsi colore. Fra Dio e questo nonnulla sta il regno dello *ens creatum*. La piramide divina è una processione dalla pura luce al *lumen naturale* alla luce artificiale, e tuttavia non è del tutto priva di oscurità, altrimenti essa non sarebbe contemplabile per il nostro occhio: se noi possiamo contemplare il sole come tale, è perché possiamo distinguerlo dalla luce stessa, e quindi dalla pura luce. La visibilità è data da una certa quale umbratilità nella luce, che ci concede di operare distinzioni in ciò che essa rende visibile. Proprio per questo Cusano aggiunge alla sua descrizione della *Figura* le parole “*quamvis illa (tenebra) ob sui simplicitatem in luce censeatur absorberi*”.<sup>75</sup> Nel mondo inferiore domina il buio, ma in potenza ciascuna delle cose che sono nel buio potrebbero apparire alla luce. Quindi non c'è assenza totale di luce, ma luce solo in potenza. La luce possibile di ciò che sta nel buio si palesa però solo in modo indiretto e a posteriori: “*illud tamen in tenebra latitare potius quam eminere figura declarat*”.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Cusanus, *De coniecturis*, I, IX, 42: “anche se l'oscurità, a causa della semplicità di questo mondo supremo, sembra come risucchiata nella luce”.

<sup>76</sup> *Ivi*: “Ma la figura rivela che questa luce nel buio resta nell'oscurità più di quanto non appaia”. Il buio sotterraneo è illuminabile solo in potenza, altrimenti rimane nascosto”.

La via verso la visione della luce passa per la facciata, che è simbolo di Cristo, e per la chiesa. E passa inevitabilmente per una *intentio*,<sup>77</sup> perché il singolo deve attivarsi e oltrepassare la soglia. Sicché il fedele che entri in chiesa nell'ora in cui accade il prodigio di Pienza, contempla il mondo dei colori sensibili e la causa stessa dei colori, il simbolo della luce in sé, secondo la concezione cusana per cui i colori sono ipostasi della luce in sé,<sup>78</sup> “infatti, tutta la molteplicità del conoscibile dipende dalla conoscenza dell'unità”.<sup>79</sup> Volgendo dunque lo sguardo alla piramide di luce, si coglie “l'unità discendere alla diversità, e la differenza tornare all'unità, sicché nel cielo supremo tutto ciò che è alterità perviene all'unità: il divisibile all'indivisibile, il buio alla luce, ecc.”.<sup>80</sup> “Al contrario stanno le cose nel mondo inferiore, dove l'indivisibile decade a divisibile [...], sicché ciascuna parte di acqua è a sua volta acqua, e ogni parte di terra, terra”. Ed è appunto ciò che accade nella piramide sotterranea, sotto l'“occhio che non vede”. Secondo Cusano, la *figura P* è correttamente intesa quando luce e ombra sono rappresentate nella loro essenza. A tal fine giova la *figura P*, come qui è descritta nella forma modificata che presiede al progetto per il contesto del duomo piacentino. Così come la piramide divina possiede

<sup>77</sup> Di questo parla il Teologo nel suo *Compendium*, uno scritto del 1463, dunque assai prossimo agli eventi di Pienza: “visio ex intentione coloris et attentione videntis oritur” (c. 13, n. 41, 6-9). Si sofferma su ciò Johannes Hoff, *The Analogical Turn: Rethinking Modernity with Nicholas of Cusa*, Grand Rapids (Michigan) 2013, precisamente nel capitolo intitolato: *The Prehistory of the Modern Concepts of Perspective and Space*, qui p. 41.

<sup>78</sup> Cusanus, *De quaerendo deum*, 3; *De apice theoriae*, h.XII n. 8.

<sup>79</sup> Cusanus, *De coniecturis*, I, X, 45.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 51-53.

un punto oscuro che ha l'aspetto di un occhio, in virtù del quale, secondo il modello del *De visione Dei*, l'uomo è chiamato alla *contemplatio*, allo stesso modo l'uomo è dotato di un occhio che non vede, nell'*oculum* della facciata, il quale può volgersi a Dio solo in virtù della coincidenza, nell'ombra, con l'occhio divino. Stando al celebre detto di Meister Eckhart, che fu ripreso e valorizzato da Cusano: "L'occhio con cui vedo Dio è lo stesso occhio in cui Dio mi vede; il mio occhio e l'occhio di Dio diventano un solo occhio e una sola visione che conosce e che ama".<sup>81</sup> Il dono del *Pater luminum*,<sup>82</sup> "di trovare la luce nell'oscurità", si trova visualizzato in modo mirabile proprio a Pienza. Nessuno dev'essere sviato dal gioco dialettico di oscurità e luce, nemmeno dagli affreschi sulle pareti delle chiese:

...nessuno alteri la nitidezza delle pareti e delle colonne: nessuno faccia pitture e appenda quadri [...]. Se qualcuno farà il contrario, sia scomunicato, né possa essere assolto, eccetto in pericolo, e solo dall'autorità del Romano Pontefice.<sup>83</sup>

Il fedele che anela alla *conversio*, e che muovendo dall'oscurità e dal peccato, dalle tentazioni dell'esistenza quotidiana, entra in chiesa, farà *per clara manuductio*

<sup>81</sup> Cfr. il testo del sermone *Qui audit me, non confundetur* (Sir 24,30). In: Meister Eckhart, *Deutsche Predigten und Traktate*, traduzione e cura di Josef Quint, München 1995, p. 216.

<sup>82</sup> Nikolaus von Kues: *Die Gabe vom Vater der Lichter (De dato patris luminum)*, traduzione e introduzione di Harald Schwaetzer (Textauswahl in deutscher Übersetzung, Heft 6), Trier 2003.

<sup>83</sup> "...nemo candorem parietum atque columnarum violato: nemo picturas facito: nemo tabulas appendito [...] Si quis contrafecerit, anatema esto, solius Romani Pontificis, exceptis mortis articulo, auctoritate absolvendus." Cit. da Maddalena Colombini, *La tutela dei beni culturali nella legislazione papale del Rinascimento: il caso di Pienza*, in: "Canonica. Rivista di Studi Pientini" 6, 2016, pp. 69-83, qui p. 79.

un'esperienza *com-movente* che lo condurrà alla visione del trionfo di Cristo nell'area del coro,<sup>84</sup> da dove si apre idealmente la base della piramide di luce: qui è anche strutturalmente l'apoteosi della "*domus vitrea*",<sup>85</sup> epifanica emanazione di Dio nella natura. Nelle piramidi della luce e dell'ombra, così come divengono riconoscibili a Pienza, ci sono tutte le modalità della luce che Cusano individua nella sua metafisica della luce: la pura luce invisibile di Dio; la luce naturale alternata al buio, propria della natura; la luce artificiale che spetta alla chiesa; la luce solo potenziale che non può guardare alla luce se non in virtù della Grazia e della visione divina, ché altrimenti rimane nelle tenebre. Conclusivamente, è opportuna una considerazione di metodo: si potrebbe essere tentati di giudicare la lettura qui proposta del programma sotteso al Duomo di Pienza come una ingegnosa trovata, su cui grava per di più il sospetto della mancanza di una fonte documentaria che la accrediti pienamente. Si tenga conto tuttavia di un fatto decisivo: normalmente un edificio non viene affatto costruito pensando a come dovrà essere la sua ombra. Un corpo di fabbrica fa ombra per naturale conseguenza della sua opacità. Si tratterà tutt'al più di evitare che l'ombra vada a coprire cose che per qualche ragione si preferisce rimangano bene in vista, esposte alla luce del sole. Ma

<sup>84</sup> Qui è collocata anche la cattedra episcopale, del vicario di Cristo in terra, perciò si celebra al tempo stesso l'apoteosi di Pio II. Cfr. Henk van Os, *Painting in a house of glass*, in: "*Simiolus*", 17, 1987, 23-38, qui pp. 33sgg. Ripubblicato quindi in William Tronzo (a cura di), *The altarpieces of Pienza*, in *Italian church decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Functions, Forms and regional Traditions*, Bologna 1989, pp. 195-214.

<sup>85</sup> Così si esprime Pio II, *Commentarii*, IX, 24: *Descriptio templi Pientini*.

nel nostro caso le cose stanno diversamente: il committente volle espressamente che l'ombra dell'edificio avesse quest'aspetto, e a tal fine fu disposto ad accollarsi dispendiosi lavori aggiuntivi per far innalzare i capitelli, col rischio di compromettere oltretutto le proporzioni architettoniche. Nel caso del Duomo piacentino l'ombra non è una conseguenza naturale e inevitabile dell'edificio, bensì una delle cause che ne determina la realizzazione finale. Questo è un fatto dimostrato, che potrebbe essere altrimenti giustificato solo affermando che il committente avesse intenzione di spendere una quantità ingente di denaro, nonché di scomodare da lontano una personalità eminente come il cardinale Cusano, soltanto al fine di realizzare un suo singolare e inaudito capriccio, di vedere cioè all'opera un certo gioco di luce e di ombra sul sagrato della chiesa. Si tratta all'evidenza di una tesi non sostenibile, insensata. Non rimane quindi che accordare attenzione ai dati più sopra esposti: Cusano non solo era colui che più disponeva delle necessarie conoscenze astronomiche per ottenere tale effetto, ma anche e soprattutto colui che poteva impartire al sottile gioco architettonico di luce e ombra una potente dimensione teologica, una dimensione, anzi, tale da compendiare la visione umanistica del mondo con quella teologica, ed è ciò in cui – *de facto* – consiste l'auspicata “quadratura del cerchio” fra la incommensurabilità divina e la grandezza umana.



Anonimo, *Corteo principesco*  
Palazzo Comunale, Esanatoglia, fine sec. XV

## I banchetti papali nell'ultimo viaggio di Pio II

Matteo Parrini

L'elettico Lippi, spassoso autore del "*Malmantile*" annota che...

...si crede comunemente dal volgo che il papato, somma dignità nella Chiesa cattolica renda in certo modo chi lo possiede felice e beato in questa terra: e che però Godere il papato altro non sia che vivere una vita oziosa, ed ai piaceri del mondo tutta rivolta: il che è assolutamente falso. Io pertanto direi, stimando molti la felicità di questa vita consistere nel mangiare e nel bere, che l'addotto proverbio possa forse essere derivato non da' pontefici nostri, ma da queglii degl'antichi Romani, le sontuose cene de' quali sono celebratissime. Queste cene erano da essi Romani chiamate Cœnæ pontificales, ed erano lautissime: ed in magnificenza ed il lusso superavano tutte le altre; dimodochè *Inter gravissimas personas non defuisse luxuriam*, osservò Macrobio<sup>1</sup>

E che alla tavola papale si mangiasse bene è un fatto acclarato, più volte riscontrato nel corso dei secoli, non facendo alcuna eccezione al tempo di papa Pio II, i cui raffinati banchetti, secondo alcuni studi, costarono alle casse statali qualcosa come 200.000 fiorini, l'equivalente di circa 10 milioni di euro di oggi. Tra i banchetti più celebri che poté godersi il colto pontefice non vanno infatti dimenticati quelli che storici di prim'ordine hanno ricordato come «...lo splendido banchetto da Cosimo de' Medici» a Firenze o «in Ferrara magnifico

<sup>1</sup> L. LIPPI, *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli*, Prato, Stamperia di Luigi Vannini, 1815, t. I, p. 194.





Anonimo, *Corteo principesco*, Palazzo Comunale, Esanatoglia, fine sec. XV

pranzo da Borso d'Este». Malgrado ciò, tutti concordano nel dire che al tempo stesso i piatti di papa Piccolomini fossero piuttosto frugali e solitari per sua individuale scelta.<sup>2</sup> Lo stesso Platina ne tratteggia questo suo costume con dovizia di dettagli:

Poco si curò di banchetti, e di mense sontuose, anzi spesso mangiava ne' boschetti, e ne' luoghi selvatici, per sua ricreazione, con basso, e quasi rustico apparato. Per la qual cosa non mancarono di quelli, e de' cortigiani specialmente, che lo biasimavano di ciò, come cosa che non era stata mai fatta da altro Pontefice, salvo, che in tempo di pestilenza, ò di guerra. Ma fece di queste ciancie fece poco conto sempre, dicen-

<sup>2</sup> G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1852, vol. LII, p. 48; C. BENPORAT, *Feste e banchetti*, L.S. Olschki, 2001, pp. 73-75; L. D'ASCIA, *Conferenze su Pio II: nel sesto centenario della nascita di Enea Silvio Piccolomini (1405-2005)*, Accademia senese degli intronati, 2006, pp. 8-10; C. SPINELLI, *Cucine di formica e altre storie gastronomiche*, Baldini & Castoldi srl, Milano 2015, p. 339.



Fabriano, Loggiato di San Francesco

do, che si bastava, che non mancasse mai à cosa, che alla dignità Pontificia, ò alla utilità de' cortigiani appartenesse. [...] Non mangiava mai volentieri solo, e perciò voleva spesso seco il Cardinale di Spoleti [Bernardo Erulo da Narni, *ndr*], ò quel di Trani, o quel di Pavia [Giacomo Ammannati Piccolomini, *ndr*]. Nel mangiar ragionava degli studij dell'arti liberali, dando à gl'antichi giudiciosamente quella lode, che ciascuno nello scrivere, ò nel dire meritava.<sup>3</sup>

Merita decisamente un cenno questo aspetto della sua storia, che lo accomuna certamente a molti altri principi e papi del suo tempo. E metaforicamente questo ultimo periodo della sua vita, ovvero la faticosa marcia verso Ancona per la tanto sognata Crociata, sembra quasi un cammino personale della salvezza lungo la

<sup>3</sup> B. PLATINA, *Delle Vite de' Pontefici: dal Salvador Nostro fino a Paolo II*, Venezia, appresso il Brigonci, 1666, p. 509.



Fabiano, panorama del centro cittadino

strada tortuosa di peccati e divertimenti, che misero in atto i suoi cortigiani fino all'ultimo. Infatti ad un papa già malato e molto debilitato, corrispose una corte interessata a ben altri aspetti della vita, certamente più mondani. Ed i banchetti segnarono anche le tappe finali dell'itinerario dopo Spoleto con lussuose permanenze e splendidi banchetti. Questi concetti sono stati messi bene in mostra anche dal prolifico storico settempedano Raoul Paciaroni, che, anni fa, ha centrato l'argomento in un volume intitolato *Mangiare da papa a Sanseverino*, parlando del ricco menù preparato per il passaggio di Pio II in città nel luglio 1464. Proprio allargando il cerchio da questa preziosa ricerca

possiamo avere una rapida conoscenza delle abitudini culinarie del celebre pontefice letterato, ma soprattutto della stravagante corte di letterati, artisti, ecclesiastici, arrampicatori sociali, cercatori di fortuna e soldati, che ne facevano parte e che non persero tempo per dimostrare i più variegati interessi. Degli ultimi due mesi della vita di Pio II e del suo travagliato viaggio verso Ancona siamo al corrente delle tappe e di quanto vennero a costare le soste, grazie a documenti di archivio in parte ancora reperibili. Sappiamo che era stato accolto con grande enfasi a Spoleto, Foligno ed Assisi. La salute del Piccolomini andava però peggiorando e viaggiava in lettiga. Uscendo da Assisi il corteo papale fu costretto per questo ad effettuare addirittura tre tappe tra il 5 ed il 6 luglio. A riportarlo è il Mariotti di Perugia: «al Pianello di Castel d'Arno, a Casa Castalda, ed a Sigillo: ed in tutti e tre questi luoghi a spese della Città [di Perugia, *ndr*] da altri cinque Gentiluomini mandativi a questo fine, fu onorevolmente accolto, con ispesa, come dicono, di 300 Ducati d'oro e non più». Si trattava di una cifra ragguardevole, da tenere a mente e che dimostra quanto fosse dispendioso alloggiare quel corteo in marcia che faceva anche tre fermate in 50 km di cammino sui monti dell'Appennino.<sup>4</sup> Un altro dettaglio non da poco per capire la personalità del pontefice, più volte emerso nel corso dei secoli e confermato anche in questi ultimi giorni della sua vita (evidentemente anche perché malato e depresso dalle circostanze stori-

<sup>4</sup> A. MARIOTTI, *Saggio di memorie storiche civili ed ecclesiastiche della Città di Perugia, e de' fatti principali della medesima*, Perugia, presso Carlo Baduel stampatore, 1806, t. I, p. 544.

che), è quello che preferisse mangiare in relativa solitudine e comunque poco. Si tratta di un dato che emerge parzialmente dalle carte conservate negli archivi marchigiani e lo si legge pure nei documenti del suo soggiorno a Fabriano, che riporta il notaio fabrianese Francesco di Giuliano di Miluccio. Fu quest'ultimo infatti il cronista dei giorni tra il 7 ed il 10 luglio, in cui il pontefice fece tappa nella città della carta, ospite dello «spectabilis et praestans Vir Arcangelus de Raudolphis de Perusio», succeduto come podestà al senese «Franciscus de Bonasignis de Senas».<sup>5</sup> La corte pontificia, come già accaduto altre volte in quel secolo si soffermò nella ricca città mercantile, famosa per la produzione della carta. Il papa avrebbe ripreso fiato, per quattro giorni a partire dal 7 luglio, mentre i suoi accompagnatori si davano a feste e compere per animali, vesti e quant'altro fosse più o meno utile per il viaggio. Il gruppo a questo punto decise di dividersi tra chi andò verso Ancona, passando per Jesi, al fine di anticipare ad Ancona l'arrivo della flotta veneziana, e chi invece rimase con il papa proseguendo verso Tolentino e Loreto. E l'11 luglio, festa di san Pio papa, il pontefice decise di ripartire. Uscito da porta Pisana, il corteo proseguì in direzione del castello di Cerreto (oggi Cerreto d'Esi), quindi raggiunse il centro di Matelica. Qui purtroppo le fonti tacciono quasi del tutto sul passaggio e sulle spese sostenute. Non sappiamo quindi cosa avessero mangiato o bevuto nella mattinata, attraversando

<sup>5</sup> O. MARCOALDI, *Guida e statistica della Città e Comune di Fabriano*, Fabriano, Tipografia G. Crocetti, 1874, p. 307; *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, Istituto grafico tiberino, 1972, p. 484.

in lungo il centro della cittadina, nel giorno per altro della festa canonica del suo omonimo predecessore, passando quasi sicuramente per la piazza maggiore, quella dove s'innalzava ancora l'antica pieve di Sant'Adriano, con l'antistante «palatium Communis». Certamente, dato che non ci fu una cena all'arrivo quella sera, nella mattinata potrebbero essersi fermati a mangiare nel centro che visitarono, cioè Matelica. Per fare un'ipotesi ed un potenziale confronto su consumi e spese del tempo per ricevimenti importanti, potremmo prendere in esame le spese che vennero sostenute, appena tre anni dopo, il 28 luglio 1467, in occasione della visita del Legato della Marca Anconitana. Al tempo si impegnarono complessivamente 141 lire, 12 soldi e 82 denari, con un menù molto simile a quello venne poi offerto al corteo pontificio a San Severino, salvo nei dolci. Infatti a Matelica, il notaio *Ser Niccolò* riporta che «pagai per crostata 6 soldi», 6 lire «acqua rosata per tartara da Bonora libbre 4» [un estratto di rose delicatissimo per un genere di torta, *ndr*], «da Franco pinocchiata, curiandoli, naci et amandule, confetti libbre 40, et uno pane de zuccaro per tartare libbre 3 et once 4» per 34 lire e 3 soldi, «da Giovanbattista garofani, ove, miele libbre 3, anaci crudi libbre 1 et once 4, acqua rosata libbre 3 e  $\frac{1}{2}$ , zuccaro libbre 3 monta» per 6 lire e 15 soldi.<sup>6</sup> Riprendendo il cammino da Matelica, il corteo risalì probabilmente per la strada che dalla località Laga Alta portava al castello di Stigliano, raggiungendo infine la meta: «arrivando a Sanseverino il 12 di luglio

<sup>6</sup> A. BUFALI, *Fatti del '400 e oltre, a Matelica*, L'astaco, Matelica, 2007, pp. 22-28.



Convento di San Domenico

1464 alloggiato dal nostro Comune». <sup>7</sup> Ad accompagnarlo nel lungo corteo di autorità che arrivarono nella città di San Severino Marche sappiamo con certezza che c'erano anche la sorella Laudomia (sposata con Nanni Todeschini e madre di Francesco, divenuto già ventenne, arcivescovo di Siena e poi cardinale e papa con il nome di Pio III), la figlia di lei (mai chiamata per nome) e sei cardinali tra cui il cardinale di Avignone Alain de Coëtivy, celebre per l'ingordigia gaudente; assente invece Giacomo Ammannati Piccolomini il "Papiense", che si era ammalato a Spoleto e arrivò nella cittadina marchigiana con 26 giorni di ritardo, come riportano le cronache. <sup>8</sup> Dalla ricerca effettuata dall'at-

<sup>7</sup> R. PACIARONI, *Mangiare da Papa a Sanseverino*, Litografia "Grafica & Stampa", San Severino Marche, 2001, pp. 48.

<sup>8</sup> V. CANCELLOTTI, *Historia dell'antica Città di Settempeda*, ms. n.18, Biblioteca comunale di San Severino Marche. La ragione della divergenza della data è determinata dal fatto, che in antico le giornate terminavano al tramonto, quindi quando arri-

tento storico e ricercatore settempedano è emerso che tante furono le spese per accogliere gli illustri ospiti ed il camerario del Comune ne registrò le spese specifiche sotto la voce di *Expense facte in adventu Santissimi Domini Nostri pape Pii* e si annotano dalle voci in uscita per alloggiare la nipote Laudomia e la pronipote nel palazzo di Francesco di Antonio Luzi, ripulito da cima a fondo, alle cibarie più disparate che servirono per sfamare tutti i partecipanti alla stravagante partenza per la crociata, comprese ovviamente le loro cavalcature (31 bolognini «pro stramine pro equis» e 2 fiorini «pro decem salmis feni et una palearum»). Il papa prese dimora presso il convento di frati Domenicani di Santa Maria del Mercato, fuori delle mura castellane, e nella mattinata del 12 luglio ricevette le riverenze di tutte le autorità locali, del clero e dei notabili. Stando a quanto riportato dal padre dell'Oratorio Bernardo Gentili (1673-1760) «fece molte richieste al Pubblico per l'armata contro il Turco», ma sappiamo poi da Girolamo Talpa (1654-1739) anche che «fu alloggiato con tutta magnificenza dal nostro pubblico e il giorno seguente passò al Santuario di Loreto».<sup>9</sup> Come da etichetta, il menù offerto doveva rispecchiare al meglio le tradizioni delle grandi corti ed in particolar modo di quella pontificia, non solo per musica, luci e corredi. Dalla lista degli alimenti acquistati saltano agli occhi le 170 libbre di farina (57,63 chilogrammi) per un costo

vò, essendo già sera era ufficialmente il 12 luglio.

<sup>9</sup> I. AMMANNATI PICCOLOMINI, *Lettere (1444-1479)*, a cura di P. Cherubini, Archivi di Stato, Fonti XXV, Roma 1997, vol. II, pp. 501-524; E. S. PICCOLOMINI, *I Commentari*, a cura di M. Marchetti, Siena, 1997, vol. I, pp. 89, 265; R. PACIARONI, *op. cit.*, pp. 15-16.



di 24 bolognini, 46 libbre di sale (15,59 chili di sale) per 39 bolognini, 37 libbre di lardo di maiale (12,54 chili) per un fiorino, 41 fogliette di olio (22,96 litri) per un fiorino ed un bolognino,<sup>10</sup> due manze dal costo rispettivamente di 5 fiorini e 15 bolognini e 4 fiorini e 25 bolognini, 89,5 libbre di prosciutto (30,34 chili) per 2 fiorini e 39 bolognini, 22 castrati per 1.193 libbre di carne (404,42 chili) per 21 fiorini, 11 bolognini e 23 denari, tre capretti e cinque «*cordischi*» (erano gli agnelli nati dopo il periodo della cosiddetta “figlianda”, che avveniva pressappoco a febbraio) per 2 fiorini e 37 bolognini, otto paia di capponi e due di piccioni per 2 fiorini e 27 bolognini.<sup>11</sup> In quest’elenco non manca un piccolo quantitativo di pesce (probabilmente di acqua dolce) per il papa e sua sorella per 16 bolognini e 12 denari e soprattutto tanta frutta e verdura, utilissimi all’alimentazione, ieri come oggi, nell’alimentazione estiva. Oltre a tanta insalata e «radici» (era il nome con le quali si indicavano al tempo i ravanelli), si acquistò un canestro di pere («uno canistro pirorum») e di ciliegie («*cerasie*») per il papa per 18 bolognini. Se per il pane bianco, riservato a pochi, si spesero 2 fiorini, per il latte per il papa 6 bolognini e per le uova un fiorino e 3 bolognini, non mancarono ovviamente i dol-

<sup>10</sup> Particolare pregio aveva al tempo l’olio prodotto nella zona tra San Severino Marche e Camerino, se ne ha riscontro anche in un contratto del 25 agosto 1484 di una nave in partenza dal porto di Ancona in direzione dell’isola di Chio, con «*tria miliaria olei clari et boni saporis*» al prezzo di 22 e 1/3 ducati d’oro per ogni migliaio di libbre per un totale di 67 ducati (complessivamente 880 kg), grazie al particolare cultivar del tipo «*orbetana*», A. BUFALI, *Fatti del '400 e oltre, a Matelica*, L’astaco, Matelica, 2007, p. 61

<sup>11</sup> R. PACIARONI, *op. cit.*, pp. 22-23.

ci: «trisce» (piccoli confetti ricoperti di zucchero con pezzi di buccia d'agrumi o semi aromatici di anice o coriandolo) per 54 libbre (circa 18,30 chili) ed una spesa di 16 fiorini e 35,50 bolognini; otto pezzi di torta di «martiapane» per 12 fiorini di spesa e 23 libbre e 11 once di torta di pinoli o «penochiata» (ossia 8,10 chili) per 8 fiorini e 32 bolognini. Gli aromi si acquistavano al tempo dall'aromatario o speziale, l'unico autorizzato a venderli insieme ai farmaci. Tutto questo ben di Dio venne ovviamente annaffiato con del buon vino, anch'esso registrato negli elenchi, per 25,5 salme e 133 petitti di vino locale (2.138,11 litri), diviso tra quello comune, vermiglio, invecchiato, per una spesa di 19 fiorini. Per berlo il Comune di Sanseverino comprò o prese in prestito fischi, bicchieri e caraffe di vetro («inchistaria»). Va segnalato che il vino settempedano era al tempo molto celebrato, sia in ambito letterario che scientifico, come annotano numerosi documenti e lo stesso medico Andrea Bacci, archiatra di Sisto V, che conosceva bene il prodotto e la zona, avendo studiato a Matelica.<sup>12</sup> Per capire il valore di queste spese dovremmo ricordare che al tempo la moneta corrente in questa dell'Italia centrale era il fiorino, che si divideva in 40 bolognini ossia 4 lire o 80 soldi o 960 denari; una lira equivaleva a 10 bolognini ed un bolognino valeva 2 soldi o 24 denari. Per avere un raffronto sui prezzi del tempo, basterebbe considerare che nel 1460 due buoi costavano 11 fiorini e 8 bolognini, due cavalli (madre e figlio) 12 fiorini, oppure che 6 staie di terreno coltiva-

<sup>12</sup> Ivi, *op. cit.*, pp. 24-31.

bile (la staia di terreno era pari a 3.245 mq) erano vendute in località «Savenale» a Matelica a tale «Giacomo di Domenico da Corchiano» per 6 fiorini, mentre una casa media poteva avere prezzi, a seconda delle dimensioni e delle condizioni, oscillanti tra i 17 ed i 140 fiorini.<sup>13</sup> Lasciata San Severino Marche, la corte di papa Piccolomini mosse verso Tolentino, città a cui era legato il cammino sia per la devozione verso il taumaturgo agostiniano san Nicola, canonizzato nel 1446 da papa Eugenio IV, sia per i legami di amicizia strettissimi con personaggi come Francesco Filelfo (negli ultimi mesi della vita di papa Piccolomini i rapporti si erano comunque molto raffreddati e il tolentinate mal celava l'astio per le promozioni alle quali evidentemente aspirava).<sup>14</sup> Fu una tappa «di devozione», dove incontrò le autorità e i rappresentanti della Marca inferiore, senza stravizi però come riportano i documenti, prima di procedere verso la basilica della Santa Casa, attraversando Macerata, dove ad accogliere l'illustre zio sarebbe stato secondo alcuni il legato apostolico «Card. Franciscus Piccolominus» (si faccia attenzione che il 4 febbraio 1464 il Tedeschini Piccolomini era stato nominato vicario generale «in temporalibus» per la città di Roma e per il Patrimonio di San Pietro, per liberare da altri impegni il papa), o forse da vari notabili della città. Il lungo corteo lasciò comunque indietro la corte ristretta del pontefice, forse perché il «palatium no-

<sup>13</sup> G.A. VOGEL, *Vol.5 CIII4*, carta 180r, ms. in Biblioteca Benedettucci, Recanati; A. BUFALI, *op. cit.*, pp. 87-91.

<sup>14</sup> C. SANTINI, *Saggio di memorie della Città di Tolentino*, Macerata, presso Antonio Cortesi e Bartolomeo Capitani, 1789, p. 184; C. DE' ROSMINI, *Vita di Francesco Filelfo*, Milano, presso Luigi Mussi, 1808, t. II, pp. 502-503.



Santa Maria in Valcerasa, portico

vum» della Legazione apostolica (oggi sede della Prefettura), nonostante i lavori in corso da un paio di anni, si era rivelato non all'altezza.<sup>15</sup> Ad anticipare l'arrivo del papa e proseguire la serie di banchetti furono invece parte del corteo con la sorella Laudomia e la nipote che raggiunsero la vicina cittadina di Treia, dove si fermarono una giornata. Anche qui sappiamo che vennero offerte varie pietanze prelibate, tra cui pesce di mare, proveniente dal vicino porto di Recanati. Per il papa, come detto assente, perché fermatosi a pranzo

<sup>15</sup> AA. VV. *La provincia di Macerata: cenni storici amministrativi statistici*, Macerata, Fratelli Mancini, 1906, pp.75-76; P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, II-III, London-Leiden 1977-83, vol. II, p. 474b e vol. III, p. 252.

a Macerata, venne preparato del «*pescem quatratum*», ossia del pesce squadro perché considerato di grande pregio in un banchetto.<sup>16</sup> Luogo del ritrovamento e dell'ospitalità dell'intera corte pontificia, tra il 13 ed il 14 luglio, fu il convento dei frati Clareni di Santa Maria in Valcerasa, che, come ricorda lo storico Filippo Bruti Liberati, «nel detto Convento di Val Cerasa situato nella via che conduceva a Roma, ed alla S. Casa si ricevevano i forestieri anche i più rispettabili come la S. M. di Pio II. con la sorella, e nipote nel 1464, oltre altri distintissimi personaggi». Da quanto emerge per altro dai documenti francescani la struttura ospedaliera per pellegrini soffriva già da alcuni anni di forti disagi economici, ma nonostante ciò, prima di essere trasformata, nel 1449 accolse papa Niccolò V e con grande lusso appunto papa Pio II diretto verso Loreto.<sup>17</sup> La scelta di quel convento, più volte trasformato nel corso dei secoli, non era affatto occasionale, tanto più che continuò nel corso del tempo ad essere meta di fermate illustri: dal duca di Ferrara Alfonso II d'Este al duca di Ferrara, passando per i vari legati della Marca che erano in transito tra Macerata e Loreto.<sup>18</sup> La giornata a Loreto risultò essere al passo con la devozione papale. Secon-

<sup>16</sup> Archivio Storico comunale di Treia, *Riformanze*, vol. 28, ab anno 1464 ad annum 1465, 24 maggio 1464, cc.64v,66r; cfr. A.GRIMALDI, *De coenobio Sanctae Mariae in Valle Cerasi apud Trejenses compendium historicum criticum*, Macerata 1840, p. 33, nota 3; A. MERIGGI, I "Poveri Eremiti" di Valcerasa di Treia, in «Studi Maceratesi», 43 (2009), pp. 625-6.

<sup>17</sup> *Il Monastero di S. Maria in Val - Cerasa nel Territorio di Treja*, Macerata, 1840, pp.17, 45; F. BRUTI LIBERATI, *Quando Clotilde Bravi vestiva l'abito religioso nel nobile Conservatorio dell'Assunta di Recanati assumendo i nomi di Donna Maria Clotilde*, Ripatransone, Tipografia Jaffei, 1841, p. 2.

<sup>18</sup> A. MERIGGI, *op. cit.*, pp. 564-565.

do il Torsellino ed il Martorelli però si assistette ad uno spettacolo particolare presso la basilica. Vi si riunirono infatti persone giunte dalle più disparate parti, per interessi decisamente diversi. Stando a loro Pio II, «ricevuta avendo, mercè dalla Santissima Vergine la disperata salute dopo averle inviato in un voto un ricchissimo Calice d'oro, volle in persona nel portarsi in Ancona a fare la spedizione della Sacra Lega contro de' Turchi, visitare quel Sacro Albergo, per ringraziare la Santissima Vergine del gran beneficio ottenuto. Accompagnarono la Santità Sua molti Cardinali, e Baroni Romani, i quali parte dall'amore, e riverenza, che gli avevano, parte dalla fama del miracolo, e della Santissima Cella, parte altresì dal desiderio, e dalla curiosità di vedere il Sacro Esercito erano giunti a Loreto dall'Alma Città di Roma: onde in un medesimo tempo [...] molti della gran Comitativa, e non pochi prodi Capitani di guerra, che da Ancona erano venuti a incontrar il Pontefice, e la stessa Santità Sua, supplichevoli, e pieni di riverenza, e di santo orrore stavano inanti alla Vergine, ad essere delle sue grazie, e del suo prodigioso trasporto, attoniti ammiratori».<sup>19</sup> Un fatto è certo l'impressione che deve aver fatto quel lungo e bizzarro corteo di personaggi più o meno illustri, poco o per niente adatti alla guerra, ma molto più a gozzovigliare e godersi questo pellegrinaggio quasi fosse uno lungo viaggio di piacere, fu del tutto negativo sulle masse e non

<sup>19</sup> P. V. MARTORELLI, *Teatro storico della Santa Casa Nazarena della B. Vergine Maria e sua ammirabile traslazione in Loreto*, Roma, Stamperia di Antonio de' Rossi, 1733, t. II, pp. 72-73; P. COMPAGNONI, *Memorie storico-critiche della Chiesa e de' Vescovi di Osimo*, Roma, Stamperia di Giovanni Zempel presso Monte Giordano, 1782, t. III, pp. 402-403.

solo. L'arrivo ad Ancona del papa e della sua corte, il 18 luglio, dopo settimane che erano già presenti i primi avventurieri o cercatori di fortuna, non fu certo salutato con benevolenza. Il papa fece tra il 17 ed il 18 luglio la strada che da Loreto passa per Osimo, e che attraverso la «strada di San Valentino» scende a Numana (al tempo Umana) e giunge ad Ancona. «Nel suo ingresso gli fu funestata la vista dall'aspetto di alcuni finti cadaveri, che si portavano al Sepolcro, per fargli credere che il flagello della peste, che era già entrata nella città, fosse più grave ancora di quello che era in realtà. Nel viaggio a dispetto degli incomodi di salute, non aveva ommesso di applicarsi agli affari della Chiesa, di scrivere lettere, e di spedire gli ordini opportuni, perché tutto si ritrovasse pronto alla partenza».<sup>20</sup> Il papa non stava troppo bene e si rinchiuso nell'episcopio, dove si iniziò a disquisire piuttosto se avesse diritto a ricevere o meno il sacramento dell'estrema unzione, dato che una prima lo aveva già ricevuto «a Basilea, quando vi fu assalito dalla peste», ma «Lorenzo Rovella, Vescovo di Ferrara sostenne che non poteva riceverla una seconda volta. (Tal era il sentimento di alcuni teologi di quel secolo). Ma il Papa sostenne il contrario e se gli amministrò quel Sacramento, e l'Eucaristia».<sup>21</sup> A circondarlo in quegli ultimi giorni nell'episcopio sotto alla basilica di San Ciriaco troviamo, oltre ai familiari già citati anche il «sagrista fr. Giovanni Ca-

<sup>20</sup> G. M. BRUTO, *Delle Istorie Fiorentine, volgarizzate da Stanislao Gatteschi*, Firenze, per Vincenzo Batelli e Figli, 1838, vol. I, p. 101.

<sup>21</sup> A. CALMET, *Storia Universale sacra e profana, dal principio del mondo perfino a' nostri giorni*, Venezia, presso Sebastiano Coleti, 1769, l. CXXXVII, p. 184.



Ancona, *Pianta della Città*, XV sec.

stellano» o da Città di Castello, confessore e bibliotecario del papa, il fedele amministratore marsicano e vescovo di Ancona, Angelo Maccafani.<sup>22</sup> Gli ultimi giorni del papa in effetti non sono contrassegnati che da segni di grande spiritualità e c'è non a caso chi nel tempo ha considerato questo ultimo viaggio del papa malato, come una sorta di cammino catartico e di purificazione, al fine di raggiungere una «buona morte» e di «sciogliere le vele» metaforicamente da questo mondo.<sup>23</sup> Eppure sulle cause della morte di un papa fisicamente malridotto, non mancarono le più meschine insinuazioni, forse dovute a quanto accadeva piuttosto

<sup>22</sup> G. MORONI, *op. cit.*, Venezia, 1854, vol. LIX, p. 184.

<sup>23</sup> G. PAPARELLI, *Enea Silvio Piccolomini (Pio II)*, Bari, Laterza, 1950, pp. 348-354.





Ancona, panorama della città

nel suo entourage, che continuò a divertirsi e gozzovigliare anche in una città in preda «al morbo». Jacopo da Arezzo infatti sottolinea che il giovane vicecancelliere pontificio Rodrigo Borgia (divenuto poi papa Alessandro VI), in quei giorni presentasse i segni della peste, avendo dolore agli occhi e sotto al braccio sinistro, e mette in relazione la malattia con il fatto che «il Papa non aveva dormito nel letto da solo». Se all'apparenza però la cosa potrebbe far pensare a incontri carnali o amorosi, quindi alla possibilità della sifilide contratta in chissà quali circostanze, il Ferrara dal canto suo ricorda che in una città già sconvolta dall'epidemia e in preda a particolari sommovimenti sociali ed alla presenza di tante persone giunte per la partenza della Crociata, non fosse neppure tanto insolito trovare rifugio



Ancona, Targa commemorativa dell'antico Episcopio, 1956

in più persone in locali ristretti e in condizioni igieniche assai scarse. Gli stessi cardinali Scarampo e Pietro Barbo (giunti il 6 agosto in città accompagnati da vescovo di Feltre Angelo Fasolo) si ammalarono in quei giorni, ma, come poi, spiega in una lettera del 12 agosto 1464, scritta Simone da Ragusa a Matteo Vallaresco «al vicecancelliere (Borgia) è venuta la peste».<sup>24</sup> Uno degli ultimi gesti del pontefice che ne bearono le ultime ore fu quella di affacciarsi alla finestra dell'episcopio per vedere l'incontro della flotta della Repubblica di Venezia appena giunta e quella pontificia guidata da cinque cardinali. Ammirò in questo modo «lo spettacolo affatto singolare dell'incontro festivo delle due flotte, delle loro evoluzioni, dei loro saluti, e del loro ingresso nel porto». Pare che da quel momento le sue condizioni andarono peggiorando, finché con un fil di voce, mentre affidava al cardinale Ammannati la prosecuzione della Crociata, spirò l'ultimo respiro, come afferma il Mugnoni che, presente in città, scrive:

<sup>24</sup> L. PINGIOTTI, *La leggenda nera di Papa Borgia*, Verona, Fede&Cultura, 2016, p. 16.



Ancona, *Cattedrale di San Ciriaco*, interno

Jtem in nelle MccccLxiiij et addi xiiij; de agosto la vigilia de santa maria mori papa Pio secondo in nella ciptà de Ancona dove io Francisco de pierangelo era per giudice de mallifitij con miser Albertino da Fuligni allora podestà jn nella quale ciptà vene el prelibato papa per andare contra el turco lu quale se sforza tanto contra la fede cristiana. Jn nela qual ciptà de Ancona era venuto el duca de Venetia, cioè duj di prima che moresse el dicto papa per parlare ai dicto papa et pigliare conclusione de la impresa contra el turcho et per accompagnarlo in sino ad Venetia. Et col dicto duce quando vene erano con luj circa xvj galee armate et degne de memoria etc.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> G. M. BRUTO, *op. cit.*, p. 101; *Le Vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi*, a cura di G. Zippel, Città di Castello, Tipi dell'editore S. Lapi, 1904, p. 180; *Annali di Ser Francesco Mugnoni da Trevi dall'anno 1416 al 1503. Prefazione, trascrizioni e note di D. Pietro Pirri*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, Estratto dall'Archivio per la Storia Ecclesiastica dell'Umbria, 1921, vol. V, fasc.I, p. 36.

Si spegneva così il grande papa letterato, mentre fuori trascorreva un'altra stanca giornata per la sua corte, in una città ammorbata ed in preda alle più disparate ansie. Da quella finestra che si affacciava sul mare, il Piccolomini deve aver colto anche l'ispirazione dei suoi ultimi epigrammi, sprazzo del suo immenso amore per la bellezza.

*«Forsitan exuste repetent vestigia Troie  
Matris amore viri. Tuscis qui dissecat Umbros  
Undique bella petet ripasque armabit utrasque  
Corniger hesperidum fluvijs regnator aquarum.  
Materiam classi Picens dabit armaque iungens  
Portus erit ratibus, quem dorica sustinet Ancon.  
Ipse Pio externa nuper de gente triumphans».*<sup>26</sup>

<sup>26</sup> A. VAN HECK, *Carmina varia*, Città del Vaticano, vv. 159-165: *E forse o Troia incendiata le vestigia ti richiamano alla memoria. / Con l'amore di una madre per il marito. Dell'Esperidi/ il fiume regnator di corno armato, che gli Umbri dagli Etruschi / divide, da ogni dove richiamerà le truppe e ambo le sponde armerà. / Il legno alla flotta lo darà il Piceno e unendo le armi, / sarà porto sicuro per le navi, che la dorica Ancona sorreggono. / È or ora che Pio trionfa sulla popolazione straniera.*





## Le pergamene ritrovate: il fondo Maccafani e San Lorenzo di Percenna

Gli studi su Pio II e la sua epoca, iniziati nel 2014 a Matelica dal Centro studi «Don Enrico Pocognoni», hanno prodotto la loro utilità. Non solo per aver aiutato la riscoperta del Rinascimento, gloria della storia sempre troppo bistrattata del Belpaese, ma soprattutto per aver incrementato la ricerca, che ha quindi portato a successive pubblicazioni. Mi riferisco, al di là degli atti, editi ormai un anno e mezzo fa, anche ai recenti libri. In primis quello scritto in collaborazione tra due storici ed appassionati del settore, il matelicese Matteo Parrini ed il romano (ma di origine abruzzese) Massimo Basilici. Il volume, arricchito di un CD ed edito nel maggio scorso, si intitola “La famiglia Maccafani di Pereto: i documenti presso Matelica” (edizioni LO). Si tratta di un’opera importantissima, non solo perché nata casualmente dalla ricerca effettuata nell’ambito degli studi su papa Piccolomini, ma anche e soprattutto perché il Fondo Maccafani (30 pergamene e 4 bolle del vescovo Angelo Maccafani, diplomatico di rango della corte di Pio II), conservato dalla seconda metà del XIX secolo all’interno dell’Archivio storico diocesano di Matelica, conserva le prove scritte dei titoli e dell’importanza che assunse nella Marsica la famiglia Maccafani. Molti degli atti qui conservati, da secoli considerati persi, erano divenuti per alcuni studiosi addirittura delle finzioni della famiglia (estinta a seguito del matrimonio nel 1856 o 1857 tra Agnese Maccafani e il ricco matelicese Raffaele Buglioni), per arrogarsi dei diritti lontani nel



tempo. Tra le figure che emergono dal libro quelle dei prelati e dignitari ecclesiastici Angelo, Gabriele, Francesco, Giacomo e Giovanni Maccafani, tutti vissuti a cavallo tra XV e XVI secolo. Di alcuni di loro si sa talmente poco che queste pergamene assumono a questo punto un rilievo nello studio che proseguirà non solo sul centro di Pereto e la Marsica, ma anche per capire i legami tra la diplomazia pontificia, la corte aragonese di Napoli ed il mondo politico del tempo. Degna di nota infine è la scoperta dell'unica pergamena esistente in cui è presente lo stemma miniato della famiglia e che è divenuto la copertina posteriore del libro. Merita infine almeno un accenno l'ancora recente pubblicazione fatta dall'emerito ex viceprefetto dell'Archivio segreto vaticano, Don Ugo Paoli, monaco benedettino – silvestrino dell'Eremo di San Silvestro di di Montefano (Fabriano), insieme allo studioso Giuseppe Avarucci: "Le carte dell'Archivio di San Silvestro in Montefano". A don Ugo Paoli, uno tra i più illustri studiosi ad aver preso parte alle attività del Centro studi «Don Enrico Pocognoni», si devono numerose e preziose ricerche sulla storia della sua congregazione, nata nel XIII secolo dalla regola benedettina e da una certa influenza del francescanesimo, ad opera del monaco eremita san Silvestro Guzzolini da Osimo. La congregazione che, se oggi è sparsa in mezzo mondo, nei primi secoli assunse una diffusione a carattere regionale o di centro Italia, nel XV secolo ebbe dei monasteri anche in Toscana. Tra questi, il più celebre è certamente il convento di San Marco a Firenze, passato poi ai Domenicani e con loro divenuto celebre. Un altro si trovava invece nella Diocesi di Pienza e si trattava della prepositura di San Lorenzo di Percenna. A don Ugo Paoli il merito di aver riscoperto la sua breve storia "silvestrina". San Lorenzo infatti fu fondato dai benedettini e per secoli fu una dipendenza del monastero di Sant'Antimo (Siena) dell'ordine di San Guglielmo, ma papa Eugenio IV con bolla del 6 dicembre 1437 ne concesse parrocchia e prepositura al generale della congregazione silvestrina. Per un trentennio la gestione fu quindi silvestrina, finché nel 1466 papa Paolo II la diede in commenda ad un suo familiare e vani risultarono essere i tentativi dei monaci silvestrini di riaverne il possesso. Il 9 novembre 1467 frate Corrado di Antonio da Fabriano, monaco silvestrino, preposito della chiesa di San Lorenzo si appellò alla Sede apostolica contro il com-

mendatario Garsia. Successivamente, il 1 dicembre dello stesso anno, fece la stessa cosa il vicario generale e sindaco dell'ordine silvestrino Silvestro di Venanzo da Fabriano. La supplica fu inoltrata al pontefice tramite l'abate avellanita di Valdicastro e di San Biagio di Fabriano. Infine, si scopre che il 20 marzo 1469, Giovanni, vescovo di Pienza e Montalcino concesse al suddetto vicario dei silvestrini la facoltà di assolvere l'ex preposito frate Corrado da Fabriano dalla scomunica in cui era incorso, per inosservanza del dettame papale e per aver occupato il beneficio di San Lorenzo di Percenna, concesso da papa Paolo II al suo «familiare, commensale e cubiculario» Garsia con la bolla *Apostolice servitutis* emessa il 23 luglio 1466.

*Rita Boarelli*





### **Romea Ravazzi: un'appendice al catalogo dei dipinti**

«Domenica 8 novembre [2009, ndr] nelle belle sale della Fabbriceria della Chiesa cattedrale recentemente restaurate grazie al determinante contributo della Fondazione del Monte dei Paschi di Siena, si è chiusa la mostra omaggio alla pittrice Romea Ravazzi da tutti conosciuta come “Zia Remy”. Erano circa ottanta le opere della pittrice, messe a disposizione da tanti pientini che da anni le custodiscono gelosamente. Tutta la comunità pientina ha voluto rendere onore e riconoscenza alla cara Zia Remy, nata a Pienza nel 1870. La mostra è stata realizzata, grazie alla tenace volontà dell'Avvocato Giorgio Parbuono, Presidente del Conservatorio San Carlo Borromeo e noto collezionista di libri, monete ed altre memorie artistiche, che da alcuni anni lavorava a questa manifestazione. Due anni fa con la collaborazione del Comune di Pienza fu lanciato l'invito a tutti i pientini a mettere a disposizione le opere della Ravazzi. Molto interessante la vita di Romea Ravazzi, una personalità eclettica, una figura di artista importante formatasi dal 1888 al 1891 nella scuola di disegno femminile di Amos Cassioli a Firenze. Dopo anni di lavori trascorsi a Firenze studiando e lavorando anche come copista delle opere esposte agli Uffizi ed a Palazzo Pitti, nel 1922, dopo la morte del padre, la Ravazzi volle tornare a Pienza, trovando ospitalità presso la famiglia di Adelmo Grappi, nel podere di Porciano. Iniziò una vita semplice dedicandosi alla pittura, ed alla musica. Qui a Pienza la Ravazzi trovò serenità e concentrazione, e realizzò con un linguaggio più umile ma più attento rispetto al passato: paesaggi, nature morte, ritratti, animali, con un uso del colore a macchia agile ed accorto. Una mostra veramente bella e interessante che ha fatto registrare un numero sorprendente di visitatori, e che è stata allestita grazie alla partecipazione straordinaria di tutti i pientini, che si sono una volta tanto concordemente ritrovati a rendere omaggio alla loro amata pittrice: una figura lieve e solitaria dotata di straordinaria umanità e di un non comune talento. Molto interessante il catalogo ottimamente curato da Gianni Mazzoni (che ha realizzato anche le belle fotografie) da Piero Torriti, da Aldo Lo Presti, e dall'antiquario



Giancarlo Bastreggi, che ha contribuito in maniera decisiva alla perfetta riuscita della mostra, riuscendo a scovare opere in ogni casa. Romea Ravazzi morì il 24 novembre del 1942, e narrano le cronache, tutta Pienza partecipò al suo funerale. Accanto alle opere esposte alcune opere interessanti di Petra Fregoli Cionini Ciardi e di Giulia Fregoli Saliari, allieve pientine della zia Remy».

Questa lunga citazione, originata da un contributo di Alfiero Nino Petreni (peraltro apparso anonimo sulle pagine del Bollettino parrocchiale “Comunità in Cammino”, a. 41, n. 4, novembre 2009), ci è sembrata oltremodo necessaria per ricordare quanto sia stata (ed è) importante per la comunità pientina la pittrice Romea Ravazzi, orvietana da parte di madre, e quanto sia stata *completa ed esaustiva* la rassegna antologica a lei dedicata in occasione della mostra del 2009. Per questo ci è sembrata cosa altrettanto necessario aggiungere, ai già molti dipinti e disegni della Zia Remy già esposti, altre opere d'arte della nostra pittrice sfuggite alla precedente ricognizione, in una sorta di *appendice* alla rassegna citata. Alcune sono *opere di riproduzione* (e più precisamente due autoritratti di Raffaello, uno in collezione privata a Pienza, firmato nel retro e l'altro transitato in asta nel 2011, firmato in basso a destra, con l'attribuzione “esatta” alla pittrice pientina ma definita... spagnola!, colpa di quanto la Ravazzi scrisse sul retro del dipinto probabilmente in onore dell'acquirente/turista: «Copia del autorretrato del pintor Rafael Sanzio»), una *scena domestica* al momento non identificata (anch'essa transitata in asta), una tavoletta ad olio che ritrae il *Pondere Beccacervelli* (Collezione privata, Pienza, per gentile concessio-

*ne*), una natura morta (olio su tela, *idem*) e, soprattutto, l'unico *Panorama della città* sin qui ritrovato. Si tratta di un delizioso dipinto (olio su tavola) di piccole dimensioni (Collezione privata, Pienza, *per gentile concessione*) che dimostra la perizia tecnica della Ravazzi, capace di esprimere con pochissimi tocchi di colore alla “macchia” la terragna passione per la sua piccola patria, un estro che passava con agilità dal cuore ai suoi pennelli e così pieno di grazia limpida, posseduta per innata predisposizione d'animo, da farci gridare al miracolo. Ultimo, ma non ultimo, un *Ritratto di giovane donna* (forse Calliope Ravazzi), realizzato a pastello, conservato nella collezione privata di chi scrive e scovato altrettanto miracolosamente in... *bancarella* all'ombra del Giglio d'oro delle Cattedrali!

*Aldo Lo Presti*



#### *Gratulatoria*

Si ringraziano tutti i collezionisti e le istituzioni (pubbliche e private) per la concessione delle autorizzazioni all'utilizzo delle illustrazioni pubblicate a corredo di ogni singolo articolo. Si precisa che le medesime illustrazioni sono state fornite direttamente dagli Autori e che pertanto la rivista non assume alcun obbligo circa qualsivoglia omissione al riguardo. Si ringrazia, inoltre, la *Fondazione Conservatorio San Carlo Borromeo* di Pienza per il contributo economico concesso.



### **Centro Studi Pientini**

Pienza (SI)

[www.centrostudipientini.it](http://www.centrostudipientini.it) | [segreteria@centrostudipientini.it](mailto:segreteria@centrostudipientini.it)

*Edizione digitale* predisposta in proprio nel 2017 e destinata alla divulgazione *on-line* tramite il sito istituzionale | *Edizione cartacea* stampata f. c. esclusivamente a richiesta.

Edizione senza scopo di lucro a distribuzione gratuita. Ogni contributo, anche se non pubblicato, non si restituisce. È consentita la riproduzione, citando la fonte, degli articoli pubblicati senza alcuna limitazione (ad esclusione di tutte le illustrazioni). Gli articoli firmati rispecchiano le opinioni degli Autori: le pubblicazioni non implica adesione, da parte della Rivista, alle tesi sostenute.

# Rivista di Studi Pientini

*Aldo Lo Presti*  
Editoriale

••  
*Ilaria Bichi Ruspoli*  
La chiesa di San Carlo Borromeo a Pienza e un profilo  
del fondatore Ottavio Preziani  
pag. 5

•  
*Aldo Lo Presti*  
Un fragile sogno d'amore e d'arte: il Duomo di Pienza  
fra «ripristinato» e «ricostruzione»  
pag. 29

•  
*Umberto Bindi*  
Specchio d'Asino nel Latte di Luna  
pag. 51

•  
*Elena Filippi*  
«La quadratura del cerchio»: Pio II, Cusano, Alberti e la ricerca della misura  
ideale per il nuovo cittadino dell'Europa moderna  
pag. 65

•  
*Matteo Parrini*  
I banchetti papali nell'ultimo viaggio di Pio II  
pag. 103

•••

TRA I LIBRI

*Rita Boarelli*  
Le pergamene ritrovate: il fondo Maccafani e San Lorenzo di Percenna  
pag. 125

•  
TRA I QUADRI

*Aldo Lo Presti*  
Romea Ravazzi: un'appendice al catalogo dei dipinti  
pag. 128