



Conformitas e reimpiego nel duomo di Siena

This is a pre print version of the following article:

Original:

Bartalini, R. (In corso di stampa). Conformitas e reimpiego nel duomo di Siena. In *Le pietre e il tempo: moderni destini della scultura medievale*.

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11365/1257094> since 2024-03-08T15:44:46Z

Terms of use:

Open Access

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license.

For all terms of use and more information see the publisher's website.

(Article begins on next page)

Conformitas e reimpiego nel duomo di Siena

Roberto Bartalini

In ricordo di Monika Butzek (1944-2020),
che tanto impegno ha dedicato al duomo di Siena

Percorsa, a Siena, via del Capitano, ancora oggi, entrando nella vasta piazza del duomo in prossimità della facciata allestita al passaggio tra XIII e XIV secolo | [slide 2](#) |, nessuno dubita che davanti ai suoi occhi si erga un monumento tanto celebre quanto unitario nella sua *facies*, uno degli esempi più compiuti dell'architettura gotica sul suolo italiano. In verità, il prospetto meridionale della cattedrale | [slide 3](#) | fu allestito *ex novo* nel pieno del pontificato di Alessandro VII (1655-1667). È nel decennio seguente all'anno 1658 che prese vita il più importante ripensamento urbanistico di età *post* medievale dell'area della cattedrale senese, che ebbe come risultato duraturo l'isolamento e la piena monumentalizzazione dell'edificio, reimpostandone la percezione | [slide 4](#) |. Scaturito dalla volontà del governatore della città, il principe Mattias de' Medici, di ristrutturare in modo degno il proprio palazzo, ubicato alla destra del duomo, condusse a un vasto programma d'intervento, che comportò la modifica dell'assetto della piazza con la demolizione dell'Arcivescovado e della loggia dei Rettori, rispettivamente addossati ai lati destro e sinistro della chiesa | [slide 5](#) |, nonché il rivestimento in marmo del fianco meridionale, là dove – appunto – insisteva il palazzo arcivescovile¹. I lavori non si limitarono alla rimodellazione di tale segmento del contesto urbano, ma compresero l'interno della chiesa, e in particolare l'area del suo transetto: è in concomitanza con la costruzione della cappella Chigi | [slide 6](#) | (la cappella della Madonna del Voto), con lo spostamento della porta meridionale di accesso al duomo e il rinnovamento della cappella del Battista, in concomitanza con l'apertura di nuove finestre e l'aggiunta della lanterna sulla cupola | [slide 7](#) | che fu

¹ Al riguardo, Gioia Romagnoli, *Ristrutturazioni e restauri nel Palazzo del Governatore a Siena (1654-1667)*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXIX, 1995, pp. 428-440; Monika Butzek, *Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658-1667)*, Bruckmann, München 1996, p. 13 e *passim*. Sulla ridefinizione dell'area durante il pontificato di Alessandro VII si veda anche Marie-Ange Causarano, *La cattedrale e la città. Il cantiere del duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino (Firenze) 2017, pp. 127-128.

allestito il prospetto meridionale della cattedrale senese, al centro di queste pagine² | [slide 8](#) |. Gli imponenti lavori, visti dal lato dei promotori e, in senso ampio, della committenza, ebbero più protagonisti: al di là dei primi passi fatti dal principe mediceo, furono condotti in porto grazie alla complice volontà del rettore dell'Opera del Duomo, Lodovico De Vecchi (1618-1668), nominato alla carica dal granduca Ferdinando II nel 1658³, e non senza il vigilante controllo e l'intervento, non soltanto finanziario, di papa Chigi, il pontefice Alessandro VII. Ne siamo informati grazie a uno straordinario carteggio a più voci che prese vita tra Siena, Firenze e Roma, in parte segnalato da Gioia Romagnoli e pubblicato *in extenso* nel 1996 da Monika Butzek, cui faceva da accompagnamento esplicativo, data la distanza degli attori in gioco, una messe di disegni – progettuali e relativi all'andamento dei lavori – che documentano capillarmente le diverse fasi del cantiere⁴.

Addossato alla cattedrale | [slide 9](#) |, nello spazio compreso tra la facciata e il campanile, da una parte, e incombente sul palazzo del governatore, dall'altra, il complesso episcopale era costituito da un agglomerato di edifici elevati in periodi diversi, i più antichi dei quali risalenti al XIII secolo⁵. Se ne prevedeva la demolizione già all'altezza del 1353, in modo da poter edificare l'intera navata sinistra della nuova grandiosa cattedrale (il cosiddetto 'duomo nuovo', i cui lavori erano stati avviati nel 1339), che avrebbe dovuto svilupparsi in parte in quell'area⁶; ma di lì a poco il progetto

² Sulle trasformazioni del duomo senese al tempo di Alessandro VII si veda anche Klaus Gütthlein, *Die Baumassnahmen im Zeitalter Papst Alexanders VII.*, in Walter Haas, Dieter von Winterfeld *et alii*, *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur (Die Kirchen von Siena*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, vol. 3), München 2006, vol. 3.1.1.2, pp. 586-620.

³ Per un profilo biografico e culturale di Lodovico De Vecchi, cavaliere di Santo Stefano e docente negli atenei di Siena e Pisa: Butzek, *Il Duomo* cit., pp. 60-61, con ricco apparato di fonti e bibliografia.

⁴ Gioia Romagnoli, *Nuovi documenti sulla costruzione della cappella del Voto nel Duomo di Siena*, in 'Paragone', 453, 1987, pp. 85-98; Butzek, *Il Duomo* cit. Siamo copiosamente informati sul cantiere proprio perché fu prassi costante "chiedere per ogni dettaglio progettato l'approvazione romana prima di metterlo in esecuzione" (ivi, p. 17). Sui finanziamenti di parte vaticana e il *network* di relazioni alle spalle dell'impresa: Butzek, *Il Duomo* cit., pp. 14, 29 e *passim*.

⁵ Sull'episcopio: Causarano, *La cattedrale e la città* cit., pp. 127-128. Una veduta del prospetto rivolto verso l'ospedale di Santa Maria della Scala è nella tela di Agostino Marcucci (documentato dal 1576 al 1626) raffigurante la 'Processione del Corpus Domini in piazza del duomo a Siena' appartenente al Santa Maria della Scala e depositata presso il Museo Civico senese. Sul dipinto, richiamato in questo contesto da Romagnoli, *Ristrutturazioni e restauri* cit., p. 428, cfr. Fabio Bisogni e Marco Ciampolini, *Guida al Museo Civico di Siena*, Edisiena, Siena 1985, p. 56, n. 186.

⁶ Gli accordi in tal senso tra l'Opera del Duomo e il vescovo emergono da una deliberazione del Consiglio generale cittadino del 7 giugno 1353. In merito al progettato ampliamento e per la suddetta deliberazione: R. Bartalini, *Il duomo nuovo di Siena. La fabbrica, le sculture, i maestri, le dinamiche di cantiere*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2019, pp. 9-40, in particolare p. 26 e appendice documentaria (pp. 184-185, n. 9).

di ampliamento fu abbandonato, e il complesso episcopale persistette ancora a lungo | **slide 10** |, in una posizione e, sempre più, con un aspetto ammalorato che spinsero il cavaliere Bernardino della Ciaia – in una lettera a don Mario Chigi, il fratello di Alessandro VII, del 1° gennaio 1659 – a definirlo “quel pisciatoio a canto il duomo”⁷. Si arrivò all’accordo di tutte le parti nel febbraio del 1659, e tempestivamente fu avviato lo smantellamento del complesso⁸, prevedendo da subito in seno al cantiere del fianco meridionale il reimpiego di materiali di spoglio, sia ricavati dalla demolizione dell’episcopio che di altri presenti nella “taglia” dell’Opera del Duomo, a metà Seicento ubicata nell’edificio dell’Opera e nello spiazzo lasciato vuoto dalla mancata edificazione della nuova cattedrale⁹. Fin dalle prime battute, infatti, così si esprimeva Lodovico De Vecchi scrivendo al governatore: “e perché la parte dove di presente è appoggiata la fabrica dell’Arcivescovado non è coperta di marmi, come è il restante, potrebbe ciò farsi facilmente con servirsi de medesimi marmi che sono nella facciata avanti dell’Arcivescovado, e d’altri che ne sono nel cortile del Duomo [...] attenenti all’Opera”, prevedendo inoltre, più dettagliatamente, nella stima dei lavori fatta elaborare al capomaestro, lo scalpellino Dionisio Mazzuoli (1611-1669), e inviata al pontefice, ben “sette finestre et una porta” da realizzare “servendosi d’alcuni marmi vecchi”¹⁰.

Pochi cenni sul procedere del cantiere. Lodovico De Vecchi e il capomaestro Mazzuoli organizzarono i lavori in modo che alla fine di aprile del 1659 la demolizione

⁷ Butzek, *Il Duomo* cit., p. 82, n. 31.

⁸ Ivi, pp. 22-25.

⁹ La “taglia” dei maestri di pietra, ovvero la «domus in qua retinetur tallia et morantur magistri ad laborandum», nel Trecento era ubicata in un edificio a lato della zona absidale del duomo, la *domus* acquistata nel 1262 dall’Operaio Fra’ Melano dal maestro di grammatica Teobaldo d’Orlandino. Ancora nel 1420 essa manteneva la sua duplice funzione, ovvero di sede degli organi istituzionali dell’Opera e di luogo di lavoro al coperto dei lapicidi, considerato che nell’inventario stilato nel dicembre di quell’anno la *domus* era definita «la chasa del taglio nella quale instà la risedenzia dell’uoperaio e chamarlengo». Si veda al riguardo R. Bartalini, *La Maestà della «chasa del’Opara sancte Marie»*. Simone Martini, *la cattedrale di Siena, l’identità cittadina*, in *Il tarlo dello storico. Studi di allievi e amici per Gabriella Piccini*, a cura di Roberta Mucciarelli e Michele Pellegrini, Edizioni Effigi, Arcidosso (Grosseto) 2021, pp. 901-916, con l’indicazione delle fonti. Grazie al tamponamento delle prime tre campate della navata orientale dell’incompiuto duomo nuovo, al principio del Cinquecento, nell’ambito del riassetto dell’area della cattedrale ispirato da Pandolfo Petrucci, signore *de facto* di Siena, fu realizzato un nuovo, imponente edificio destinato a ospitare l’Opera (si tratta dell’edificio, in definitiva, in cui essa ha sede ancora oggi, assieme al Museo dell’Opera del Duomo) e qui trovarono dimora anche i depositi di stoccaggio dei marmi e la “taglia” degli scalpellini, la quale si estendeva all’aperto nello spazio prospiciente ad essa, configurando “una piazza recintata con un muro e dotata di una cisterna” (Butzek, *Il Duomo* cit., p. 43).

¹⁰ Butzek, *Il Duomo* cit., rispettivamente pp. 72-73, n. 13 (lettera di Lodovico De Vecchi al principe Mattias de’ Medici del 20 settembre 1658) e pp. 77-78, n. 22 (stima dei lavori di Dionisio Mazzuoli allegata all’istanza diretta al papa nel novembre 1658 dal rettore e dai savi dell’Opera).

del complesso episcopale fosse conclusa¹¹; il 30 aprile, con tempismo da far invidia, si principiò a murare “li fondamenti” – così i libri contabili – “della facciata del duomo allato del campanile per rifarla di pietre bianca e nera”¹². Il 12 novembre dello stesso anno, allegato a un articolato parere tecnico | slide 11 |, Benedetto Giovannelli Orlandi inviò al principe Mattias de’ Medici i progetti del rivestimento marmoreo della fiancata e del campanile, che il giorno successivo partirono alla volta di Roma con una lettera di presentazione da parte del governatore per la curia pontificia¹³: fu infatti il Giovannelli Orlandi (1602-1676), nonché l’architetto della cappella Chigi e della facciata del palazzo mediceo, il regista della gran parte degli interventi alla cattedrale in quel giro di anni, ormai giunto al vertice della sua carriera, dopo il probabile alunnato con Teofilo Gallaccini e aver ricoperto il ruolo di professore di matematica nello Studio e di ingegnere della Balìa senese, fortemente protetto dal principe Mattias e divenuto uno dei più stretti collaboratori del rettore De Vecchi¹⁴.

Quest’ultimo era sicuro di un ampio consenso riguardo alla piega che il cantiere stava prendendo: scriveva già nel giugno del 1659 che la “nuova fabbrica [...] per la vaghezza et uniformità con il rimanente del tempio pare che universalmente resti

¹¹ Scriveva De Vecchi al governatore Mattias de’ Medici il 28 marzo 1659: “[...] La nostra demolizione [del palazzo vescovile] s’avanza a segno che spero alla fine del sequente mese [ovvero aprile] voglia poco rimanere da fare, et essere in grado da poter dar principio a rincrostar di marmi la facciata del Duomo; però ho ordinato della sequente settimana si comincia in Vescovado a cavare i marmi neri, e nella Montagnola i bianchi” (Butzek, *Il Duomo* cit., p. 90, n. 45). Quanto all’approvvigionamento dei marmi si procedeva, dunque, come da secolare tradizione: è dalle petraie di Vescovado di Murlo che, fin dal XIII secolo, si cavava per il cantiere del duomo di Siena il “marmo nero”, vale a dire il serpentino, e nella Montagnola senese il cosiddetto “bianco della Montagnola” (cfr. Causarano, *La cattedrale e la città* cit., pp. 146 e sgg.).

¹² È quanto si ricava dal registro dei *Salari alle maestranze e spese relative ai lavori di demolizione* (1659-1661), Archivio dell’Opera della Metropolitana di Siena, 1589 (938), c. 160r, richiamato da Valentina Manganaro, *Dionisio Mazzuoli da scalpellino ad architetto, e il restauro in stile “gotico” della facciata meridionale del Duomo di Siena (con un’aggiunta al catalogo di Nicola Pisano)*, in ‘Prospettiva’, 153-154, 2014, pp. 95-116, in part. pp. 99-100 e nota 54 a p. 112, ove il passo citato continua: “e la prima pietra del d.º fondamento l[’h]a messa e murata il Ill.mo Sig.re Rettore Cavaliere Lodovico de Vecchi”.

¹³ Butzek, *Il Duomo* cit., pp. 105-106, nn. 69-70.

¹⁴ Sul Giovannelli Orlandi si veda il succinto profilo biografico della stessa Butzek, ivi, p. 61, con l’indicazione di alcune fonti, e più specificamente Daniela Arrigucci, *Benedetto Giovannelli Orlandi (1601-1676), un protagonista del barocco senese*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca Comunale tra XV e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, 19 dicembre 2009-12 aprile 2010), a cura di Daniele Danesi, Milena Pagni, Annalisa Pezzo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 191-211; Eadem, *Benedetto Giovannelli Orlandi architetto senese al servizio di papa Alessandro VII Chigi*, in *Architetti e costruttori del barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di Mario Bevilacqua, De Luca, Roma 2010, pp. 269-285.

approvata”¹⁵. Il cruccio maggiore stava nel fatto che i lavori all’inizio stentaron, a causa della carenza di manodopera; tuttavia, in breve tempo De Vecchi riuscì ad accrescere considerevolmente la maestranza impegnata al fianco meridionale del duomo, passando dai 17 scalpellini delle fasi iniziali ai 30 dell’inverno 1659-1660, ai più di 40 nel dicembre del 1661, fino ai 53 nell’anno 1662¹⁶. A settembre del 1661 l’incrostatura dei marmi e la costruzione della scala | slide 12 | erano andati oltre le aspettative dei più, e il rettore scriveva con orgoglio allo zio fra’ Clemente Accarigi, il coppiere del papa, affinché giungesse alle orecchie di Alessandro VII, che ci si poteva liberare “dal timore che non dovesse questa fabbrica terminarsi ai tempi nostri”¹⁷. Solo il 4 luglio del 1663, tuttavia, poté comunicare al governatore Mattias de’ Medici che “La nuova facciata laterale di questa chiesa resta interamente finita, sicome anco le scalinate per quella parte”¹⁸.

Il rettore De Vecchi dichiarò da subito che le membrature architettoniche del costruendo prospetto non potevano “discostarsi dall’ordine gotico” (per quanto qualche piccola “variazione” ne potesse accrescere di molto la “vaghezza”)¹⁹, innestandosi così, di fatto, entro la fase più matura del dibattito sulla prosecuzione delle fabbriche medievali secondo principi di *conformitas*, che animò vivacemente decenni di discussioni nell’ambito della fabbrica del duomo di Milano così come coinvolse il cantiere bolognese di San Petronio e altri edifici di rilievo, arrivando a investire – caso poco noto ma pressoché contemporaneo a quello senese – pure l’abbazia di San Martino al Cimino, nei cui lavori fu coinvolto Borromini: un fenomeno, questo, di spicco nella storia della cultura, sul quale, dopo le pagine seminali di Panofsky, rimane

¹⁵ Lodovico De Vecchi al principe Mattias de’ Medici, 25 giugno 1659 (Butzek, *Il Duomo* cit., p. 94, n. 54).

¹⁶ Cfr. Butzek, *Il Duomo* cit., pp. 25- 26, e le lettere qui richiamate.

¹⁷ Lodovico de Vecchi a monsignor fra’ Clemente Accarigi, 21 settembre 1661 (ivi, pp. 132-135, n. 112, in part. p. 133).

¹⁸ Ivi, p. 167, n. 144.

¹⁹ Lodovico De Vecchi al principe Mattias de’ Medici, 28 marzo 1659 (ivi, p. 90, n. 45). De Vecchi utilizza l’espressione nel solco dell’ormai secolare tradizione italiana. Sull’uso del termine Goto/i (e della variante Gotto/i) tra Quattro e Cinquecento, nella letteratura non solo artistica: Xenia Muratova, «*Questa maniera fu trovata da i Goti...*», in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace e Martina Bagnoli, Electa Napoli, Napoli 1994, pp. 23-47. Quanto al dibattito sulla “maniera gotica”, si veda anche Michel Paoli, *Évolution des idées sur la «manière gohique» et la «manière allemande» de Filarète à Vasari*, in ‘Studi rinascimentali’, 11, 2013, pp. 99-112. «Gottico» e «Gotto» sono definizioni largamente usate alla metà dei Seicento negli Annali della fabbrica del duomo di Milano a proposito della facciata (*Annali della Fabbrica del Duomo*, Milano 1877-1885, vol. V, pp. 44, 218, 220, 242, 258, 259).

insuperato il pionieristico *Gothic versus Classic* di Rudolf Wittkower²⁰. Fu Mario Chigi, tuttavia, a esplicitare in modo fermo la *ratio* che doveva guidare il cantiere della cattedrale senese | slide 13 |. Lo fece in una lettera al governatore Mattias de' Medici del 21 novembre 1659, scritta all'esordio dei lavori e pertanto di carattere programmatico, anche in virtù dell'autorità che conferivano alle sue parole il provenire dalla curia pontificia (anzi, dal fratello del papa), tacitamente approvate – s'intendeva – dallo stesso Alessandro VII. Don Mario fu estremamente chiaro: "Il Duomo è tutto d'architettura gotica e con la medesima deve continovare, come che fa quello di Milano. Quanto agli altari, et altre cose che capiano ne' vani lassati dall'architettura gotica, questi si fanno con l'architettura buona, senza guastar la gotica"²¹. In altre parole, percepita l'architettura "gota/gotica" come un "ordine", un cogente 'sistema' morfologico e proporzionale, affermava la necessità di completare la fabbrica secondo principi di conformità, per quanto senza derogare dall'architettura "buona" (cioè quella moderna) per gli altari all'interno della chiesa e in altri spazi dell'edificio (come la

²⁰ Sulla nozione di *conformitas* ci si rifaccia ancora a Erwin Panofsky, *Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris - eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis*, in 'Städel Jahrbuch', VI, 1930, pp. 25-72, ed. italiana: *La prima pagina del «Libro» di Giorgio Vasari. Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano, con un'appendice su due progetti di facciata di Domenico Beccafumi*, in Idem, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, pp. 169-224, in part. pp. 188-192, che contiene addirittura un inaspettato, luminoso accenno alla ridefinizione dell'area della cattedrale senese, ossia all'"anonimo architetto barocco che propose di estendere il principio della «conformità» dal singolo edificio a tutto l'ambiente, aggiungendo un grosso palazzo gotico agli edifici che circondano il Duomo di Siena" (riguardo a quest'ultimo, si veda oltre, alla nota 35). Sulla questione nell'ambito della cultura seicentesca vale il libro di Rudolf Wittkower, *Gothic vs. Classic. Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*, George Braziller, New York 1974, preparato in vista delle Charles T. Mathews Lectures del 1971 alla Columbia University e pubblicato postumo. In Italia il tema è stato affrontato a più riprese, ma in maniera sfuocata, da Giorgio Simoncini, che ha utilizzato ricorrentemente il concetto di "persistenza del gotico", come se si trattasse di una questione interna allo sviluppo degli stili architettonici, connotando tali cantieri come espressione di "concezioni architettoniche di tipo tradizionale": G. Simoncini, *La persistenza del gotico dopo il Medioevo: periodizzazione ed orientamenti figurativi*, in *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, a cura dello stesso, Olschki Editore, Firenze 1992, pp. 1-50; Idem, *La tradizione medievale nell'architettura dei secoli XVI-XVIII*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, a cura dello stesso, atti del XXV congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 7-9 giugno 1995), Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano 1997, pp. 91-109. Quanto al cantiere seicentesco dell'abbazia di San Martino al Cimino (Viterbo), definitosi in un fitto carteggio tra Virgilio Spada e Francesco Borromini svoltosi tra luglio e ottobre del 1654, si veda Manuela Ferri e Antonio Pugliano, *La conservazione dei preesistenti caratteri architettonici nei completamenti dell'abbazia di San Martino al Cimino (secolo XV e XVII)*, in *La tradizione medievale cit.*, pp. 87-96, che al pari del duomo di Milano e della cattedrale di Siena comportò (fatto tipico, più che non "contraddittorio" quale lo considerarono gli autori) interventi secondo i principi dell'architettura moderna all'interno della chiesa e "un'organizzazione di facciata certamente gotica". Quanto alla vicenda senese, direi che è poco proprio parlare di "restauro in stile «gotico»" come ha fatto Manganaro, *Dionisio Mazzuoli cit.*, p. 102 e *passim*.

²¹ Butzek, *Il Duomo cit.*, p. 108, n. 74.

cappella Chigi). 'Memoria' dell'"ordine goto" e identità del monumento (almeno quanto alla *facies* della fabbrica) entrano così in corto circuito nella Siena di metà Seicento, dando spessore a una posizione in linea, appunto, con quanto aveva preso corpo al duomo di Milano e convergente in larga parte con le convinzioni di Benedetto Giovannelli Orlandi, l'architetto responsabile del cantiere del prospetto meridionale come della modernissima cappella Chigi. Le aveva espresse appena pochi anni prima, nel 1654, prendendo parte alla discussione su due progetti alternativi per la facciata del duomo milanese, dovuti a Carlo Buzzi e Francesco Castelli. Giovannelli Orlandi, richiesto di un parere, si era schierato nettamente a favore del progetto di Castelli (come avrebbe fatto anche Bernini), nonché di rigorosi criteri di coerente *conformitas* architettonica | [slide 14](#) |:

"Arrivato dunque a Milano viddi le porte del Duomo fabricate alla romana [cioè secondo i principi dell'architettura moderna] e perciò procurai vedere il disegno della facciata quale circa al fine della mia partenza mi fu mostrato; e era quello di vostra signoria; nel vederlo ammirai il pensiero così grato all'occhio, considerando con quanta accortezza avesse usato il modo di fabricare alla gotta, già molto tempo e con ragione abbandonato da noi italiani. E sarei rimasto totalmente appagato se l'haver intromesse le porte e finestre d'ordine romano non m'havesse disturbato, sapendo quanto si faccia stima nelle fabbriche di non mescolare una cosa d'un ordine dentro il contenuto dell'altro"²².

In questo quadro, la scultura fu percepita quale organico e, dunque, irrinunciabile complemento dell'architettura gotica. Al punto che, nel crescere dei lavori, essa assunse una centralità sempre più marcata, fin quasi a rappresentare l'acme di tale intento di *conformitas* 'neo-medievale'.

Le finestre cieche del prospetto meridionale | [slide 15](#) | furono realizzate sotto la direzione del capomaestro Dionisio Mazzuoli ed esemplate sulle due preesistenti nella fiancata, costruite 'in fase' con l'ampliamento dell'area presbiteriale portato a termine all'avvio della seconda metà del XIV secolo, una volta interrotto il progetto del duomo

²² Sulla "terza fase" del dibattito relativo alla facciata del duomo di Milano, entro cui s'inserisce anche l'intervento di Giovannelli Orlandi, si veda Francesco Repishti e Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano, 1582-1682*, Electa, Milano 2003, pp. 295 e sgg. (per le lettere di Bernini, pp. 327-330). L'architetto senese, preliminarmente al passo riportato nel testo, così s'esprimeva nella lettera, inviata da Siena a Castelli il 9 marzo 1654: "Con l'occasione del viaggio ch'io feci due anni sono per la maggior parte delle città di Lombardia, hebbi notitia in Lodi d'un signor milanese come si era fatto nuovo disegno per la facciata del Duomo di Milano d'ordine gotto con cui era fabbricato il tempio. Hebbi gusto particolare in sentir quanto fosse stato accorto l'architetto in terminare con il medesimo ordine la facciata con il qual'era fabbricato il corpo, acciò a guisa d'un mostro di natura havendo, per così dire, il corpo di cavallo o di leone, non avesse il viso d'huomo. Cosa che fu per intravenire, molt'anni sono: poiché mostratomi, per sua gratia, un architetto alcuni disegni che suo padre fatti haveva per la facciata d'un tempio nobilissimo d'Italia e essendo il tempio d'ordine gottico et i disegni d'alcuni delli cinque usati, particolarmente da noi italiani, li dissi che non erano a proposito benché per altro fatti artificiosamente, perché saria stato apunto mettere ad una donna la visiera d'huomo" (ivi, pp. 406-407, n. XI, 13 [G]).

nuovo (vale a dire la finestra in corrispondenza della navata destra di quest'ultimo, di fronte all'attuale ingresso del Museo dell'Opera del Duomo, e l'altra ad essa contigua)²³ | slide 16 |. La ghimberga di ognuna di esse è ornata da microsculture poste sui capitelli all'imposta dell'arco e da un busto entro l'apertura polilobata al centro della cuspidale | slide 17 |. Per alcuni dei timpani fu realizzata una serie modulare di sculture | slide 18 | (inserite entro i polilobi delle prime tre finestre a partire da sinistra, della quinta e della sesta | slide 19 |), composte da patetiche teste di giovane erette su busti sommariamente drappeggiati (è riproposto un unico modello, in alcuni casi variato in senso speculare). Furono eseguite per certo da Dionisio Mazzuoli, coadiuvato dagli scarpellini a lui sottoposti, considerato che per tre di essi egli fu espressamente remunerato alla fine del 1662 ("per fare tre teste delli finestroni della facciata"), come ha rilevato Valentina Manganaro nel più importante studio dedicato a questo lapicida²⁴. L'esito è dei più interessanti, dato il loro carattere – diciamo così – arcaizzante, tra antiquario e neo-quattrocentesco, che dovette rappresentare il punto più alto che Dionisio Mazzuoli era in grado di raggiungere nel tentativo di dotare le bifore gotiche di un acconcio apparato iconico. Ma il risultato non dovette convincere il rettore e gli altri registi dell'impresa, al punto che nei timpani delle altre finestre – in un caso innestando la testa su un busto drappeggiato all'antica, realizzato dalla stessa maestranza – furono inserite delle sculture ben altrimenti di rilievo estratte dai depositi del duomo, ove dovevano dimorare quali materiali di cantiere scartati o mai posti in opera, appartenenti a momenti diversi della storia tardomedievale della fabbrica. Nel timpano della finestra sull'esterno della cappella Chigi | slide 20 | – come ha compreso a suo tempo Valentina Manganaro²⁵ – innestato su un modesto busto, è un vero capolavoro di Nicola Pisano | slide 21 |, una testa muliebre scolpita al tempo che lo vide impegnato nei lavori della cupola della cattedrale senese, quando intagliò le meravigliose protomi dei capitelli di una delle trifore | slide 22 | e le teste-mensola della cornice su cui si imposta la cupola stessa. Il nesso con quel ciclo, dalle radici ancora 'federiciane' e in anticipo sulla svolta segnata dal pulpito del battistero di Pisa, è a tal punto eloquente da aver spinto a ipotizzare, in

²³ Sul completamento dell'area orientale del duomo di Siena, una volta interrotto il progetto di globale accrescimento: Bartalini, *Il duomo nuovo* cit., pp. 124 e sgg. Sul cantiere seicentesco e il ruolo di Mazzuoli: Manganaro, *Dionisio Mazzuoli* cit., p. 99 e sgg.

²⁴ Ivi, p. 101. Nella contabilità dell'Opera, alla data 16 dicembre 1662, è registrato il seguente esborso: "L(ire) cinquantacinque cont(an)ti a M(aestr)o Dionisio Mazzuoli scarpellino [...] per opre 5 di muratura 15 di tuscino e 15 di scarpello per fare 3 teste delli finestroni della facciata. Io Dionigi ho ricevuto" (Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena, 671 [735], c. 100r, in Manganaro, *Dionisio Mazzuoli* cit., p. 114, nota 65; edito per la prima volta da Pèleo Bacci, *Giovan Lorenzo Bernini e la statua di Alessandro VII per il Duomo di Siena*, in 'La Diana', VI, 1931, pp. 37-56, in part. p. 44).

²⁵ Manganaro, *Dionisio Mazzuoli* cit., p. 101, figg. 26, 29.

modo ragionevole, che essa “fosse destinata a decorare un capitello di una delle altre tre trifore al di sotto del tamburo” della cupola della cattedrale²⁶. Ciò implicherebbe un progetto originario non interamente realizzato del quale per secoli l’Opera del Duomo avrebbe trattenuto e conservato i materiali non messi in opera, il che non parrebbe ipotesi peregrina, considerata l’“anomalia” dell’ornamento dei capitelli figurati riservato a una sola trifora sulle quattro complessive²⁷.

Sicuramente furono molti i materiali reimpiegati nella “facciata” meridionale che erano stati predisposti negli anni di febbrile lavoro – tra il 1339 e il 1356 – all’accrescimento globale della cattedrale²⁸: non solo entro i timpani | slide 23 |, ma anche ai lati delle cuspidi, pure delle più prossime alla facciata occidentale, i cui timpani sono popolati dai busti ‘antichizzanti’ di Dionisio Mazzuoli. Si tratta di sculture intagliate da Giovanni d’Agostino o risalenti a suoi modelli | slide 24 |, di marmi apparentati al gruppo di opere nelle quali si può sospettare l’attività di suo fratello Domenico | slide 25 |, entrambi a lungo alla testa del cantiere del duomo nuovo: il primo dalle battute d’avvio alla morte nel 1348, il secondo nominato capomaestro probabilmente già nel 1349 e fino al 1358, per poi ricoprire di nuovo la carica nel 1362²⁹. Tali sculture non potevano che abbondare nei depositi della fabbrica del duomo, data la brusca interruzione di quel cantiere e la sua particolare organizzazione, che comportò per certo – come gli studi più recenti hanno rilevato – una pianificazione di lunga gittata e la programmazione dell’intaglio dei manufatti lapidei coscientemente

²⁶ Ivi, p. 114, nota 72.

²⁷ Bisogna nondimeno ricordare che Alessandro Bagnoli (*Novità su Nicola Pisano scultore nel Duomo di Siena*, in ‘Prospettiva’, 27, 1981, pp. 27-46, in part. p. 35), nel mettere in piena luce tali sculture, aveva ipotizzato che esse fossero state ‘programmate’ in quella posizione “in attesa di poter stabilire, secondo un programma iconografico il cui significato ci è sconosciuto, un muto colloquio con le figure del pulpito che Nicola [avrebbe sistemato] nel 1268 fra i primi due piloni della cupola in asse con la trifora che contiene le quattro teste”.

²⁸ La datazione e l’ancoraggio di questi marmi alle diverse fasi della fabbrica trecentesca da me suggeriti e che nel testo vengono illustrati sono seguiti con qualche fraintendimento in Manganaro, *Dionisio Mazzuoli* cit., pp. 100-102 e note 63, 76-77.

²⁹ Per il loro (assai diverso) ruolo in questo cantiere: Bartalini, *Il duomo nuovo* cit., pp. 36-40 e *passim*. Per il *cursus* di Giovanni d’Agostino, da ultimo: Idem, in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di Roberto Bartalini, con la collaborazione di Francesco Aceto, Claudia Bardelloni e Silvia Colucci, Allemandi, Torino 2011, pp. 329-367, col regesto della documentazione e l’insieme della bibliografia, cui sono ora da aggiungere le schede di Stefano Martinelli ne *Il Museo Diocesano d’Arte Sacra di Volterra*, a cura di Umberto Bavoni, Annamaria Ducci e Andrea Muzzi, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2018, pp. 148-157, nn. 31-33; e Francesca Girelli, “Uno mezzo Salvatore de marmo bello et grande et ben fatto”: gli esordi di Giovanni d’Agostino nella cappella Ghini di Santa Maria della Pieve ad Arezzo, in ‘Bollettino d’Arte’, CIV, 2019, n. 43, pp. 33-58. Quanto al probabile *corpus* scultoreo di Domenico d’Agostino: R. Bartalini, *Agostino di Giovanni e compagni. II. Il possibile Domenico d’Agostino*, in ‘Prospettiva’, 61, 1991, pp. 29-37; Idem, in *Scultura gotica senese* cit., pp. 369-382.

svincolata dalla loro immediata posa in opera³⁰. Ai lati della prima finestra da sinistra | [slide 26](#) | sono delle minute sculture ben note agli studi (fin dai primi interventi di Enzo Carli e dal *Trecento* di Toesca), che sempre ne hanno riconosciuto il legame con il *corpus* accertato di Giovanni d'Agostino³¹. Anche sui capitelli della seconda, della terza e della quarta finestra furono installate delle *Virtù* e delle piccole figure allegoriche che rimandano ai medesimi modelli | [slide 27](#) |, così come il busto di vescovo nel timpano della quarta (da legare alle probabili opere di Domenico d'Agostino | [slide 28](#) |). Ma più antichi, databili al primo Trecento e quindi parte di una diversa tappa della fabbrica, sono i busti reimpiegati all'imposta del timpano che conserva il marmo nicoliano, sull'esterno della cappella Chigi | [slide 29](#) |: appartengono a una serie di mezze figure di santi sparse all'esterno e all'interno della cattedrale, per le quali Antje Middeldorf Kosegarten ha istituito dei paralleli con le figure della *Genealogia Christi* che attornia il rosone della facciata occidentale³², un ciclo realizzato negli anni successivi all'abbandono del cantiere senese da parte di Giovanni Pisano, che dovette concludersi non più tardi del secondo decennio del Trecento. Anche nelle ultime due finestre del fianco meridionale, vale a dire in un'area edificata – come accennato – all'avvio della seconda metà del Trecento, sono presenti dei marmi di età diverse: di primo Trecento (nel timpano e all'imposta dell'arco della penultima bifora | [slide 30](#) |) e degli anni del cantiere del duomo nuovo (quale la figura di 'Profeta' tagliata all'altezza delle cosce posta a destra nell'ultima finestra, anch'essa segnata dagli stilemi della famiglia Agostini, posta a riscontro di una difforme figura proto-trecentesca | [slide 31](#) |), a testimonianza, mi pare, che anche in questo caso si trattò della rifunzionalizzazione di marmi provenienti dalla "taglia" dell'Opera nell'ambito di due bifore trecentesche che risultavano sprovviste di figurazioni, avvenuto in continuità con l'allestimento del fianco meridionale³³.

³⁰ Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, Deutscher Kunstverlag, München 2005, pp. 101, 247, 287-293; M. Butzek, in Haas, Winterfeld et al., *Der Dom* cit., vol. 3.1.1.1 pp. 60-61; Bartalini, *Il duomo nuovo* cit.

³¹ Bartalini, in *Scultura gotica* cit., p. 348, n. 21, con bibliografia.

³² Antje Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena, 1250-1330*, Bruckmann, München 1984, pp. 133-134, 352-353, nn. XVIII-XIX. Su questa serie di sculture 'erratiche' si veda anche Silvia Colucci, *La serie di busti e mezze figure di santi del cleristorio: opere fuori contesto*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 52-54.

³³ Per quanto manchino delle testimonianze documentali, non è da escludere che risalga allo stesso momento, 'per trascinamento', anche l'allestimento all'interno della chiesa della serie di mezze figure trecentesche che ornano il cleristorio meridionale, di cui nel testo e alla nota precedente, opere difformi per epoca, formato e stile, collocate sulle mensole all'altezza dell'imposta degli archi delle finestre. Si tratta anche in questo caso di materiali sottratti al lapidario dell'Opera risalenti a più fasi del cantiere, da

A ulteriore testimonianza della centralità accordata alla scultura in questo cantiere e, in ultima istanza, al reimpiego mimetico della scultura gotica – tratto forse distintivo del caso senese entro il dibattito e la prassi di età moderna relativi alla prosecuzione delle fabbriche medievali secondo principi di *conformitas* – è quanto fu orchestrato del rettore De Vecchi a partire dall'inizio del 1663. Nel marzo di quell'anno fu realizzato un disegno col quale il rettore rendeva conto dello stadio cui erano giunti a quel punto i lavori (| [slide 32](#) | la legenda in calce esplicita chiaramente cosa restasse da realizzare)³⁴; allo stesso tempo, intese presentare un nuovo progetto, quello di coronare il cornicione con una serie di sculture a figura intera in corrispondenza delle lesene³⁵, a metà via – si direbbe – tra il colonnato berniniano di San Pietro a Roma, secondo una felice suggestione di Monika Butzek³⁶, e quanto sia Buzzi che Castelli avevano previsto nei loro progetti per il duomo di Milano, vale a dire una serie di statue in allestimento trionfale a coronamento delle nervature e dei relativi pinnacoli sia nella facciata che nelle fiancate³⁷. Sotto le lettere A e B erano presentate due “statue vecchie” provenienti dalla “Porta del Perdono” – ovvero l'accesso meridionale al duomo posto a lato dell'Arcivescovado, nel corso dei lavori spostato sulla fiancata – che è forse possibile identificare nell'“Annunciazione” poi collocata sulla facciata occidentale, di cui la Vergine | [slide 33](#) | sopravvive oggi al Museo dell'Opera del Duomo, sostituita *in loco*

scalare tra il primo Trecento e gli anni dell'impresa del duomo nuovo. Per alcuni busti di ‘Profeti’ qui reimpiegati, la cui esecuzione dovette essere programmata proprio in vista dell'inserimento entro i timpani delle finestre dell'incompiuto duomo nuovo, si veda Bartalini, *Il duomo nuovo* cit., pp. 126, 177 nota 245.

³⁴ Il disegno (Butzek, *Il Duomo* cit., p. 274, n. 56) era accluso alla lettera inviata da Lodovico De Vecchi a monsignor Accarigi il 7 marzo 1663 (ivi, p. 159, n. 141). Si veda anche la missiva allo stesso Accarigi del 4 marzo precedente (ivi, pp. 156-158, n. 138, in part. p. 157).

³⁵ “Mando un poco di disegno, dal quale vedrà quanto resti da farsi, et havendo di presente ripreso animo, si esaminerà con maggior sollecitudine. Ho fatto accomodare sopra i due primi pilastri A. B. due statue vecchie, che erano sopra la porta del Perdono, et accompagnando queste gl'ornamenti e statue della facciata principale danno una bella rifinitura. Con il tempo si potrebbero fare di travertino più rozzamente, giaché l'altezza non richiede l'intero ripulimento” (ivi, p. 159; cfr. anche p. 157). Come ha rilevato Monika Butzek (ivi, p. 45), “Già una prima volta il De Vecchi aveva fatto disegnare un tale ‘scenario’, di gusto pienamente barocco”: il prospetto della piazza eseguito dal pittore Francesco Periccioli nel 1662 (ivi, p. 275, n. 58) mostra infatti, a sinistra del duomo, la facciata della Casa del Rettore coronata da una grandiosa serie di statue: “un'aggiunta fantasiosa” – ha sottolineato la stessa Butzek – “che in verità [...] non fu mai presa in considerazione”. Le statue erano immaginate alla sommità di un palazzo connotato da un vasto sistema di bifore gotiche, ma dalla monumentalità e di impianto tutti moderni. È a questo edificio (divenuto il palazzo arcivescovile di Siena) che faceva riferimento Panofsky (si veda sopra, alla nota 20).

³⁶ Butzek, *Il Duomo* cit., p. 45.

³⁷ Cfr. Wittkower, *Gothic vs. Classic* cit., fig. 60 e sgg.; Repishti e Schofield, *Architettura* cit., fig. 101 e sgg.

da un calco³⁸. Nella lettera inviata a Roma il 4 marzo 1663 De Vecchi precisava però che le due figure erano state lì collocate provvisoriamente, “solo per mostra”, “non essendo di giusta proporzione”. L’effetto, tuttavia, dovette convincere le diverse parti in gioco, tanto che fu deciso di procedere con la commissione delle prime due statue (delle otto previste | slide 34 |) da collocare in tale scenografica posizione, per le quali sarebbero stati utilizzati due blocchi di marmo stivati da tempo nei depositi dell’Opera del Duomo³⁹. Il rettore pensava di affidare tale commissione a uno dei figli del capomaestro e fattore dell’Opera Dionisio Mazzuoli, vale a dire a Giuseppe (1644-1725), il promettente suo terzogenito che aveva – come scrive De Vecchi – “studiato costà in Roma appresso Antonio Lombardo”, vale a dire Antonio Raggi, per poi legarsi a Melchiorre Caffà e collaborare con Bernini⁴⁰. Giuseppe, tuttavia, che ormai si stava radicando a Roma, non fu l’esecutore dell’unica statua realmente commissionata, nel giugno del 1663, per “mettersi sopra la facciata nuova laterale del Duomo”. Era questo un ‘Sant’Ansano’, il battista dei senesi, al quale in quel momento s’intendeva dedicare anche la cappella Chigi. L’infelice figura marmorea | slide 35 | fu scolpita tra l’agosto del 1663 e l’aprile del 1664 dal maggiore dei figli del capomaestro, Giovanni Antonio Mazzuoli (1640-1714), che assieme ai fratelli Francesco e Agostino affiancava in quegli anni il padre Dionisio entro la più attiva bottega di lapidisti a Siena⁴¹. Il risultato, un misto di enfasi latamente barocca e di semplificazione arcaizzante e quasi neo-quattrocentesca, dovette lasciare interdetti il rettore e i suoi sodali, e questa rimase l’unica statua eseguita per il cornicione della fiancata. Ma nel decennio successivo il

³⁸ È quanto ha proposto Wolfgang Loseries, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom* cit., vol. 3.1.1.2, pp. 649-650. Non si dimentichino, tuttavia, gli argomenti opposti a tale identificazione da Butzek (*Il Duomo* cit., p. 45, nota 79), che aveva già preso in considerazione questa possibilità. Sull’‘Annunciazione’ si veda specialmente Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer* cit., pp. 138-139, 354, n. XXI, figg. 236-239.

³⁹ “Stavo in pensiero prevalermi di due marmi già condotti per fare statue di pontefici, che per essere con molte vene oscure non furono giudicate a proposito, a farne due statue per i pilastri, le quali con il suo piedistallo agguagliarebbono giusto l’altezza della cornice e tetto A [come indicato in un altro disegno, databile anch’esso al marzo 1663: Butzek, *Il Duomo* cit., p. 274, n. 57] del portico del Duomo Vecchio [così allora erano definite le sopravvivenze dell’ampliamento di metà XIV secolo, quello che noi chiamiamo “duomo nuovo”]. [...] Le statue sarebbero otto, et in tal caso bisognerebbe pensare quello che dovessero rappresentare”: *ivi*, p. 157.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Archivio dell’Opera della Metropolitana di Siena, 632 (729), cc. 113r, 188r; 671 (735), c. 108r-v. Cfr. Bacci, *Giov. Lorenzo Bernini* cit., p. 44; Butzek, *Il Duomo* cit., p. 46; Eadem, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom* cit., vol. 3.1.1.1, p. 219. Sulla bottega familiare dei Mazzuoli nel periodo in cui vi ebbe un ruolo rilevante Giovanni Antonio e negli anni successivi: Vincenzo Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Istituto per la Valorizzazione delle Abbazie Storiche della Toscana, Sinalunga 2016.

progetto di dotare di statue il coronamento di questo fianco della cattedrale non dovette essere estraneo a una costosa impresa che portò alla sistematica sostituzione del notevolissimo ciclo di 'Apostoli' primo-trecentesco dell'interno del duomo⁴² | slide 36 |. La serie era stata realizzata – forse in più tempi – entro il 1334 | slide 37 |, e rappresentò il primo caso in Italia (a quanto oggi possiamo giudicare) di una serie di statue dei portavoce di Cristo addossate ai pilastri della navata della chiesa, del tutto analoga al ciclo della cattedrale di Freiburg im Breisgau, databile sul 1270. Si tratta di statue monumentali, più grandi del naturale, scolpite in marmo grigiastro della Montagnola senese, dieci delle quali erano addossate ai pilastri della navata maggiore e due alla controfacciata della chiesa, negli spazi tra i portali. Il 18 settembre 1679 l'Opera del Duomo decise di rimpiazzarli con nuove sculture realizzate “con più maestria e finezza di marmi”. Questa volta Giuseppe Mazzuoli non scansò la commissione, ricca e importante, e fu lui a eseguire, nel pieno gusto del barocco romano, il nuovo monumentale ciclo⁴³ | slide 38 |, restato tuttavia *in loco* appena due secoli dato che, in clima di purismo neo-medievale, nell'ottobre del 1890 venne allontanato dalla cattedrale senese per approdare al Brompton Oratory a Londra, dove si trova tuttora⁴⁴. Gli apostoli trecenteschi, dopo essere stati reintegrati delle parti mancanti dallo stesso Giovanni Antonio Mazzuoli, trovarono la loro collocazione ideale contro il cielo | slide 39 | alla sommità della fiancata meridionale del duomo e sull'ancor più alto cornicione della navata centrale, dove furono issati nell'estate del 1695⁴⁵ e dove sono rimasti, nella sostanza, fino ad oggi (per quanto gli originali a metà

⁴² Sul ciclo, da ultimo: M. Butzek, *L'Annunciazione e gli Apostoli del duomo di Siena*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, atti dei convegni di studio (Orvieto, 11-13 novembre 2005 e 16-17 novembre 2007), a cura di Laura Andreani e Alessandra Cannistrà, Opera del Duomo di Orvieto, Orvieto 2010, pp. 275-288; R. Bartolini, in *Scultura gotica cit.*, pp. 313-314, 319-320 (n. 1), con bibliografia.

⁴³ Quanto alla ricca documentazione e alle tappe della commissione: M. Butzek, *Giuseppe Mazzuoli e le statue degli Apostoli del Duomo di Siena*, in *'Prospettiva'*, 61, 1991, pp. 75-89.

⁴⁴ Sulla vicenda: Marco Pierini, *“Le suddette statue non hanno valore artistico”. La vendita al Brompton Oratory di Londra degli Apostoli scolpiti da Giuseppe Mazzuoli per il Duomo di Siena*, in *Medioevo tra due mondi. San Nicolò a San Gemini e le alienazioni monumentali nella prima metà del Novecento*, a cura Francesco Gangemi, Tanja Michalsky e Bruno Toscano, 'Quaderni della Bibliotheca Hertziana, 10', Campisano Editore, Roma 2022, pp. 295-307.

⁴⁵ Fu sotto la direzione del nuovo fattore dell'Opera, Austino di Dionisio Mazzuoli, che tra luglio e agosto del 1695 le sculture furono collocate all'apice della fiancata meridionale, otto “nel primo ordine”, cioè sul cornicione della navata laterale, e le altre alla sommità della parete meridionale della navata centrale. Dalla documentazione emerge il ruolo di Giovanni Antonio Mazzuoli quanto all'integrazione delle parti mancanti, preliminare al nuovo allestimento delle grandiose figure: “alle quali gli ha fatto le mani nuove et altri rifacimenti”. Le basi furono realizzate dagli scalpellini Giovanni Battista Ducci e Ottavio Fondi, nonché dallo stesso Austino Mazzuoli. Cfr. Butzek, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom cit.*, vol. 3.1.1.1, p. 231.

Novecento siano stati sostituiti da calchi e ricoverati nella cosiddetta “cripta delle statue”, prima, e in seguito nel Museo dell’Opera del Duomo). Trovava così la sua conclusione la “facciata” meridionale del duomo di Siena, un cantiere seicentesco cresciuto a lato del dibattito sull’architettura e sulla necessità d’inderogabile *conformitas* in contesti determinati, ma dall’esito finale maestoso e imponente | slide 40 | quasi quanto il “teatro di statue” del colonnato berniniano di San Pietro.

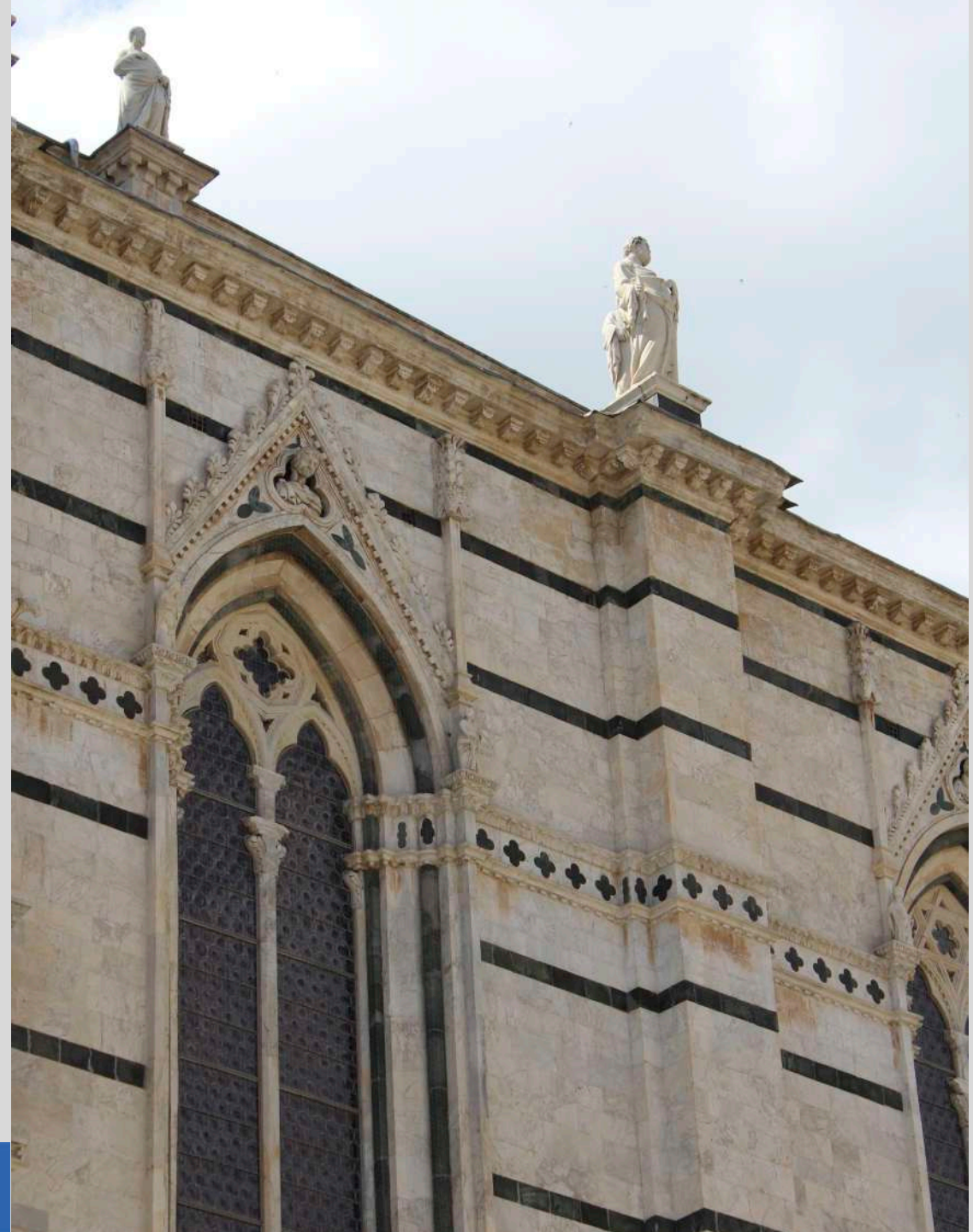
CONFORMITAS E REIMPIEGO NEL DUOMO DI SIENA

Roberto Bartalini

*Le Pietre e il Tempo
Moderni destini della scultura medievale*

Convegno di studi MEMID

Genova, Università degli Studi
30 gennaio 2024



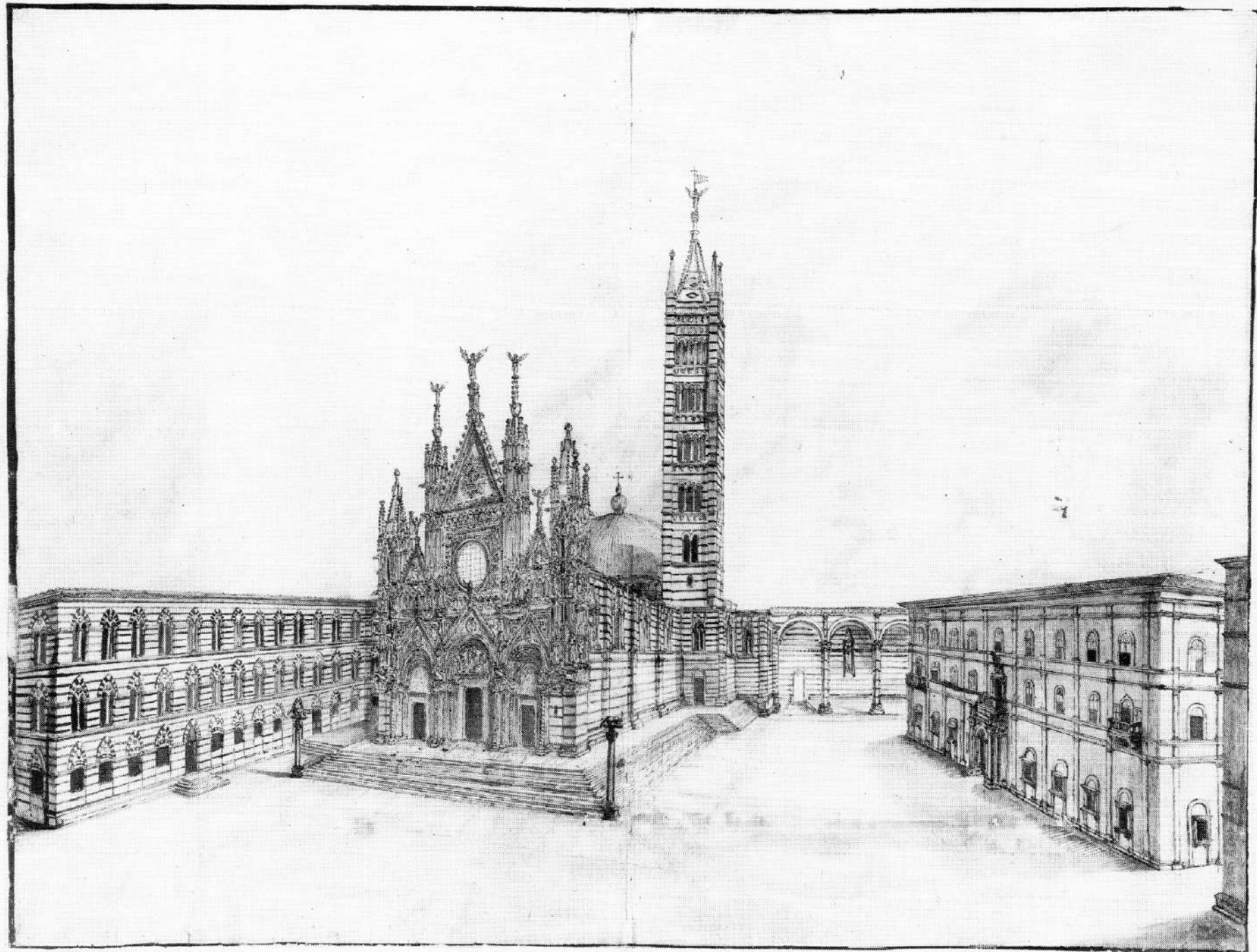




Francesco Perriccoli
(1613-1664)

*Veduta della piazza del
duomo di Siena in seguito
agli interventi dei primi anni
Sessanta del XVII secolo*

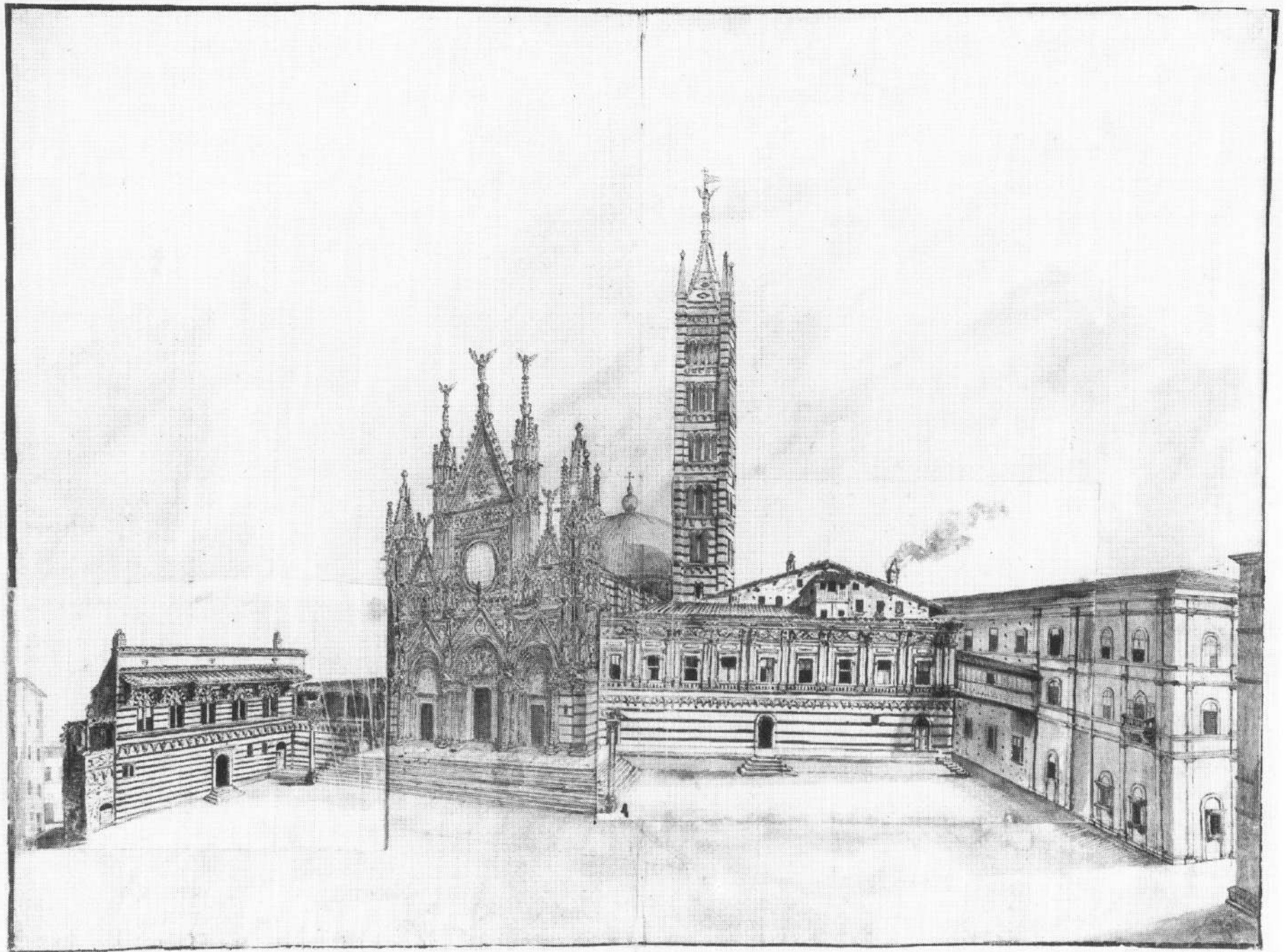
Roma, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Ms. Chig. P.VII.11,
c. 51r



Francesco Perriccioli
(1613-1664)

*Veduta della della piazza
del duomo di Siena nello
stato anteriore al 1659*

Roma, Biblioteca
Apostolica Vaticana, Ms.
Chig. P.VII.11, c. 50v





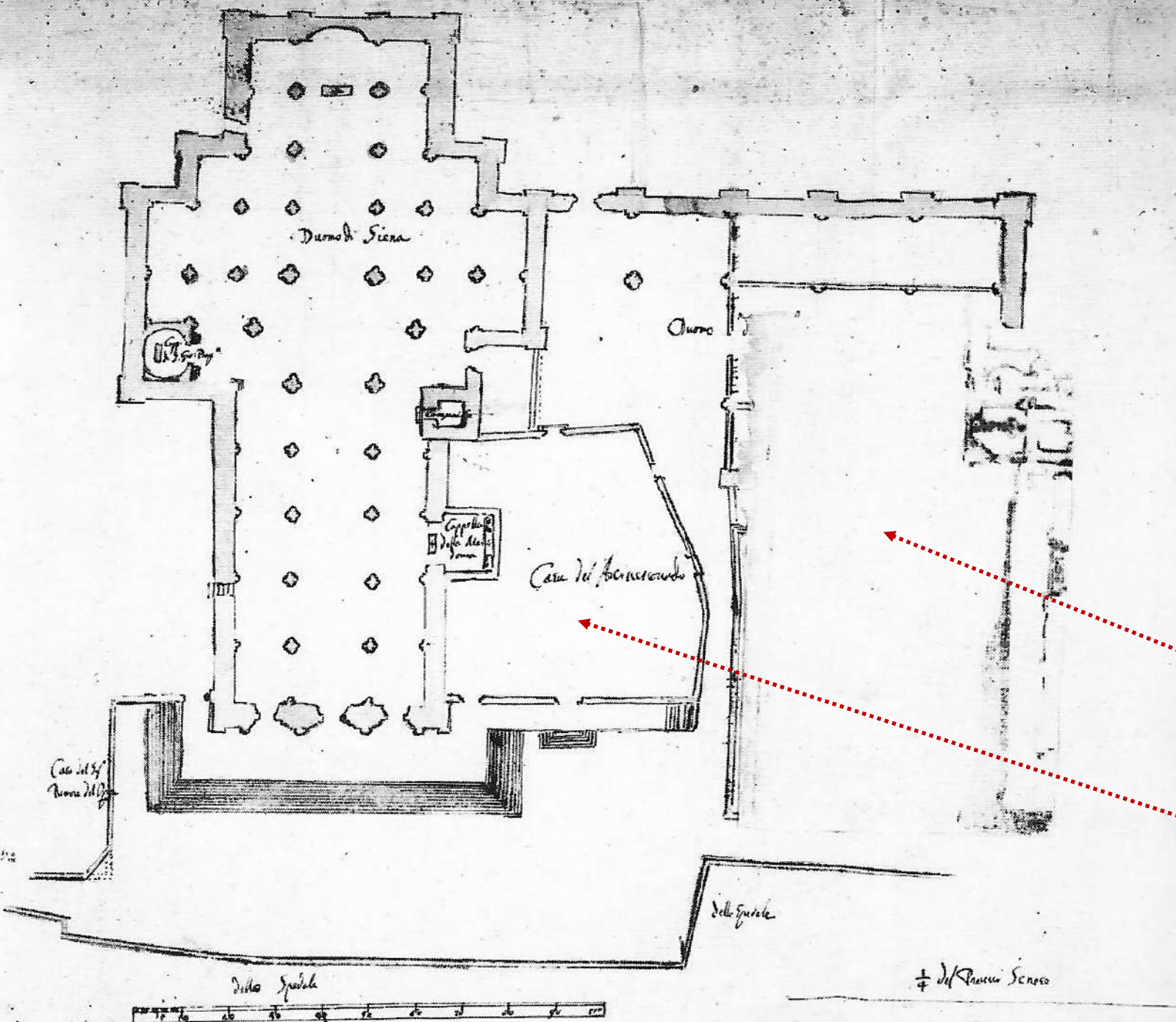




Benedetto Giovannelli Orlandi
(1602-1676)

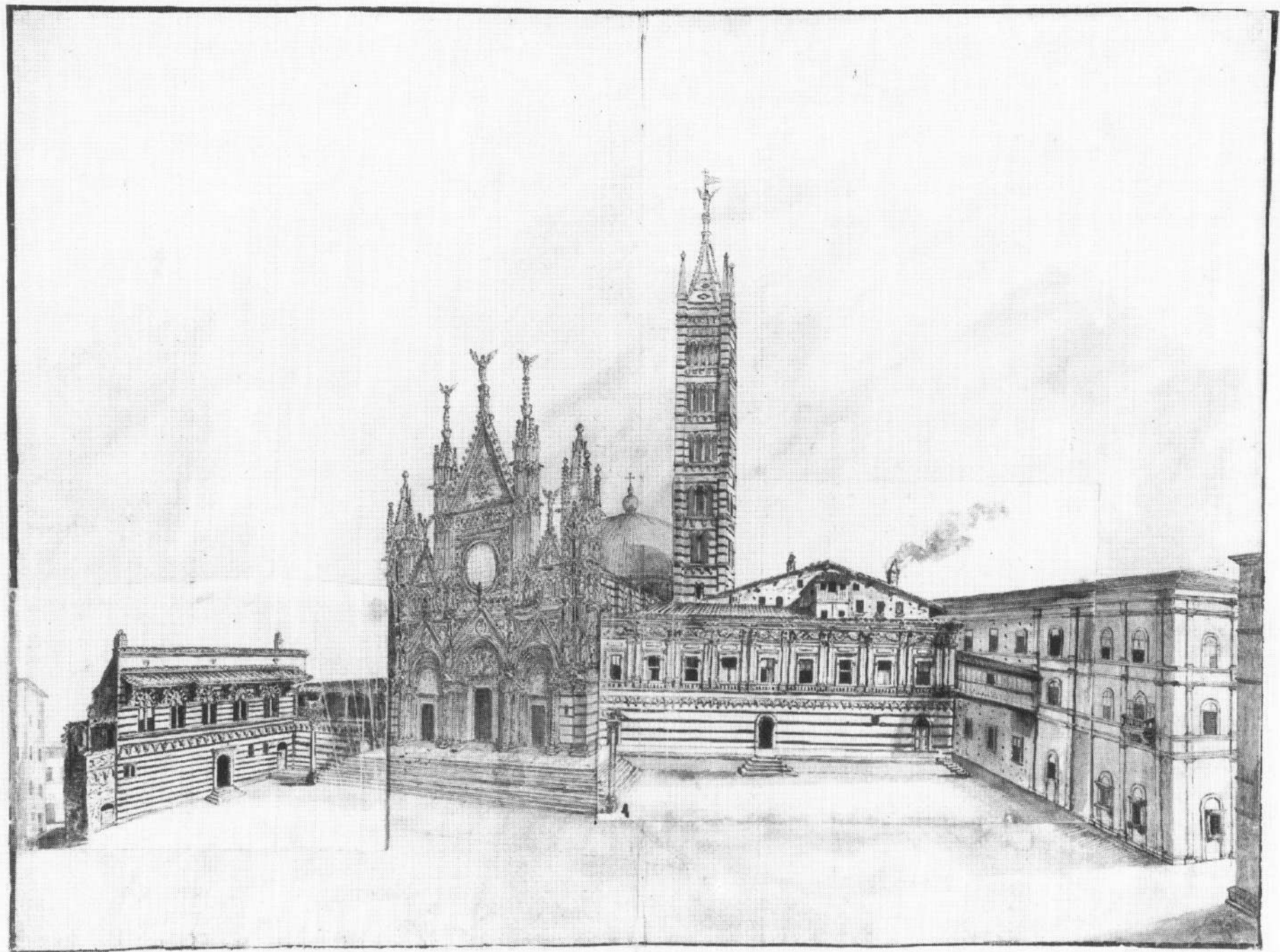
*Pianta del duomo di Siena
e degli edifici confinanti*
(1658)

Roma, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Ms. Chig. P.VII.11,
c. 38v



Palazzo del Governatore

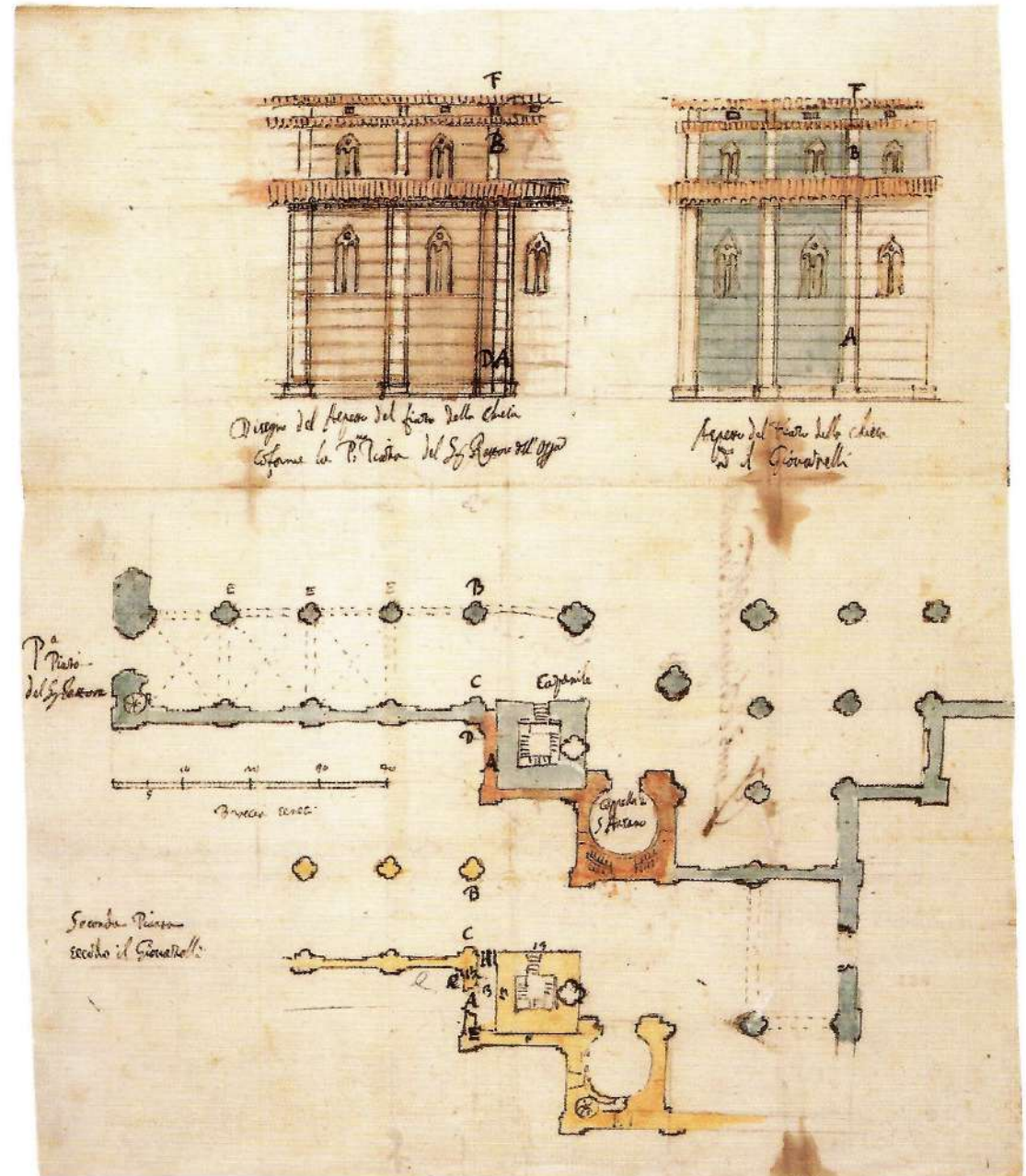
Arcivescovado

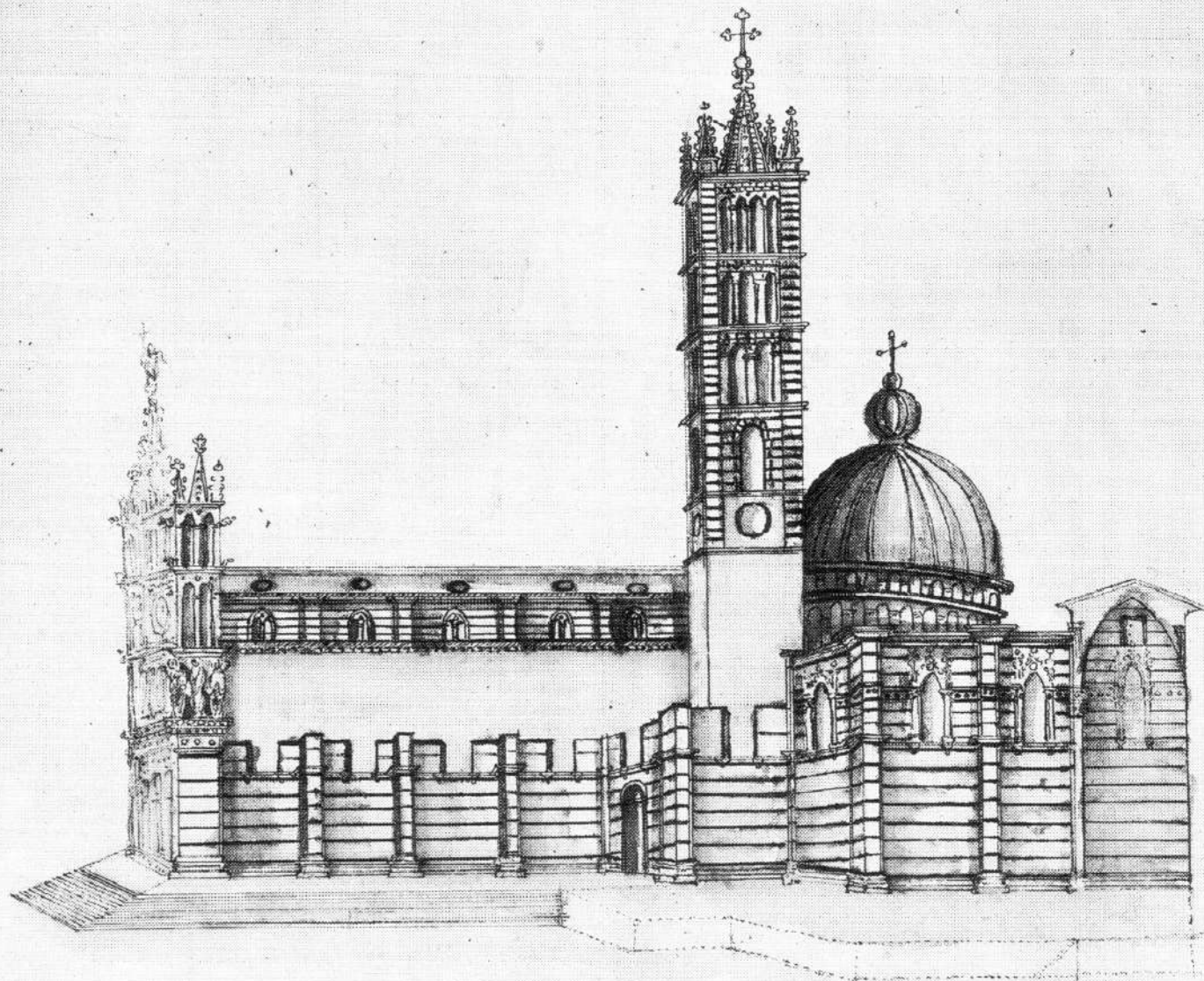


Benedetto Giovannelli Orlandi
(1602-1676)

*Progetti per il rivestimento marmoreo del
prospetto meridionale del duomo di Siena
(novembre 1659)*

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana,
Ms. Chig. G.II.48, c. 126v





Anonimo disegnatore senese

*Veduta del prospetto meridionale del
duomo di Siena con il rivestimento
marmoreo in corso di esecuzione
(settembre 1661)*

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana,
MS. Chig. P.VII.11, c. 57r

Serenissimo Signor Principe

Il discorso del Giovannelli qua è piaciuto a tutti, non già l'altro senza nome del quale è bene non si valere più costà in cosa alcuna, stimandosi non buono né della professione.

Il Duomo è tutto d'architettura gotica e con la medesima deve continuare, come che fa quello di Milano. Quanto agli altari, et altre cose che capiano ne' vani lassati dall'architettura gotica, questi si fanno con l'architettura buona, senza guastar la gotica.

[...]

Don Mario Chigi, da Roma, al principe Mattias de' Medici, a Siena, il 21 novembre 1659

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chig. G.II.48, c. 116r

ed. M. Butzek, *Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658-1667)*, Bruckmann, München 1996, p. 108, n. 74



Molto illustre mio Signore e Patron Osservandissimo

[...]

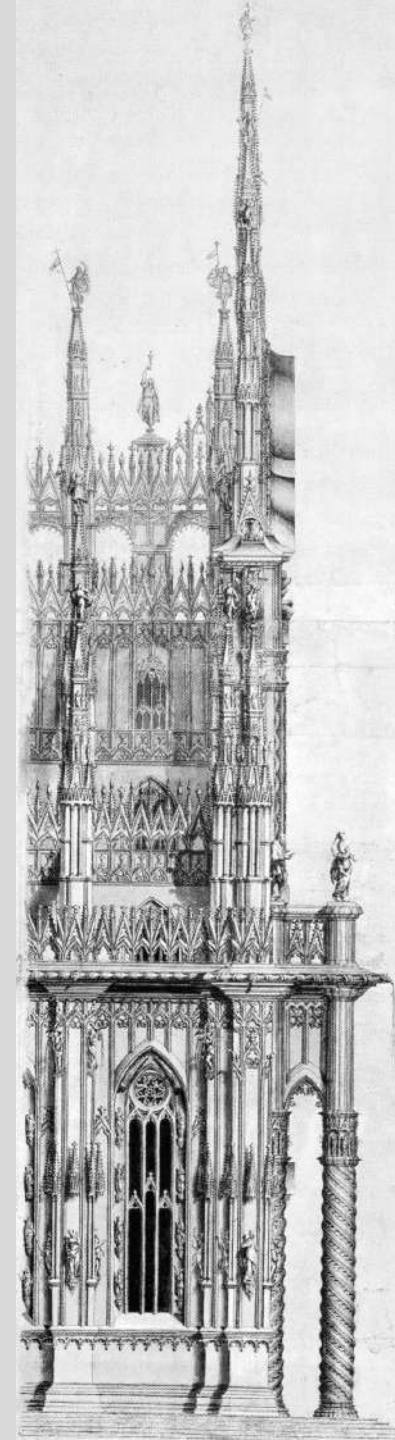
Arrivato dunque a Milano viddi le porte del Duomo fabricate alla romana e perciò procurai vedere il disegno della facciata quale circa al fine della mia partenza mi fu mostrato; e era quello di vostra signoria; nel vederlo ammirai il pensiero così grato all'occhio, considerando con quanta accortezza avesse usato il modo di fabricare alla gotta, già molto tempo e con ragione abbandonato da noi italiani. E sarei rimasto totalmente appagato se l'haver intromesse le porte e finestre d'ordine romano non m'avesse disturbato, sapendo quanto si faccia stima nelle fabbriche di non mescolare una cosa d'un ordine dentro il contenuto dell'altro.

[...]

Benedetto Giovannelli Orlandi, da Siena, a Francesco Castelli, a Milano, il 9 marzo 1654

Milano, Archivio Storico Diocesano, Sezione X, Metropolitana, 77

ed. Francesco Repishti e Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano, 1582-1682*, Electa, Milano 2003, pp. 406-407, n. XI, 13 (G)

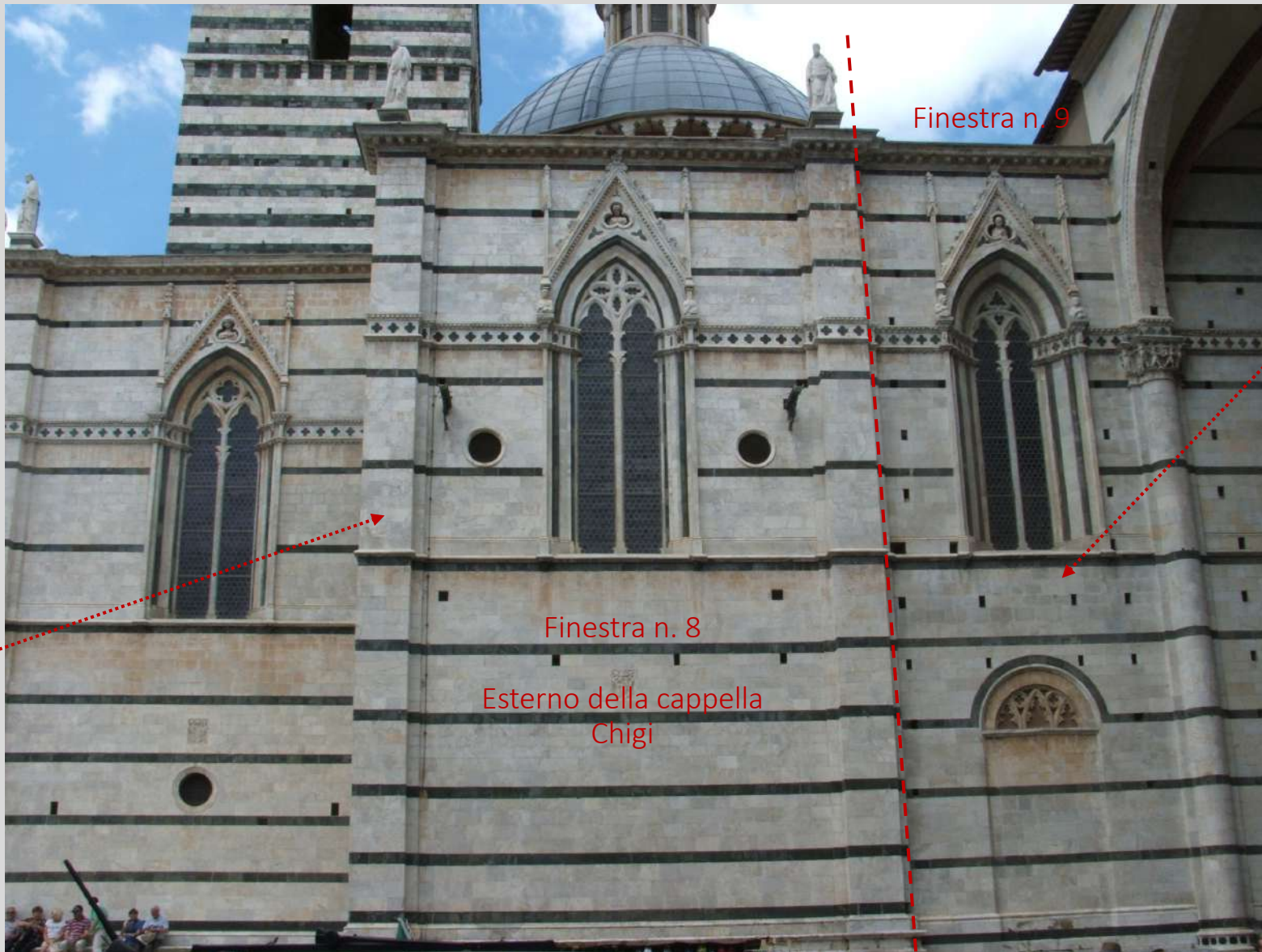


Francesco Castelli
(1615-1692)

*Progetto per il
prospetto laterale
della facciata del
duomo di Milano
(1651)*

Milano, Archivio della
Fabbrica del Duomo





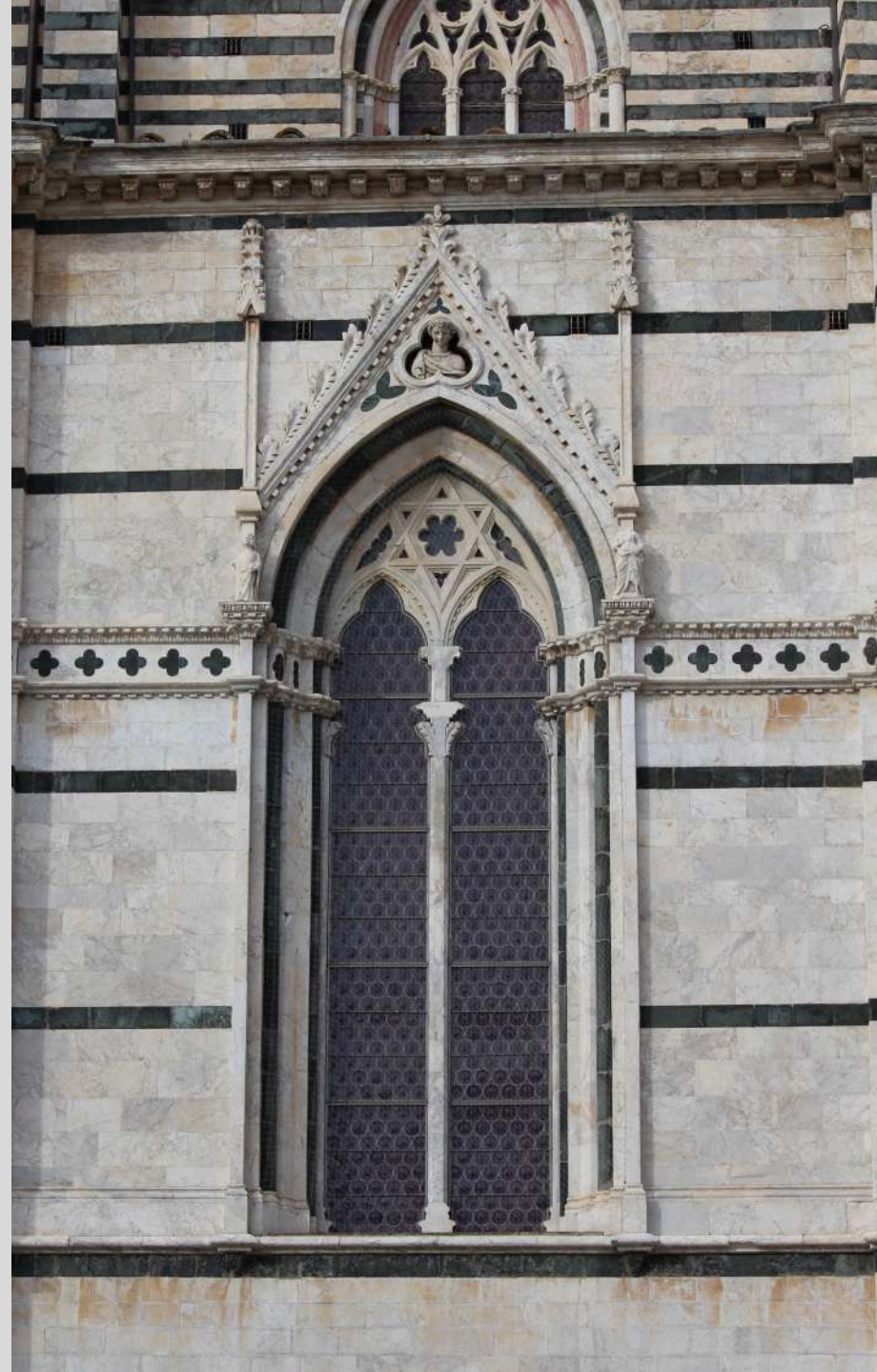
Finestra n. 9

Cantiere dell'avvio
della seconda metà
del Trecento

Finestra n. 8

Esterno della cappella
Chigi

Cantiere seicentesco



Finestra n. 2



Finestra n. 1



Finestra n. 6



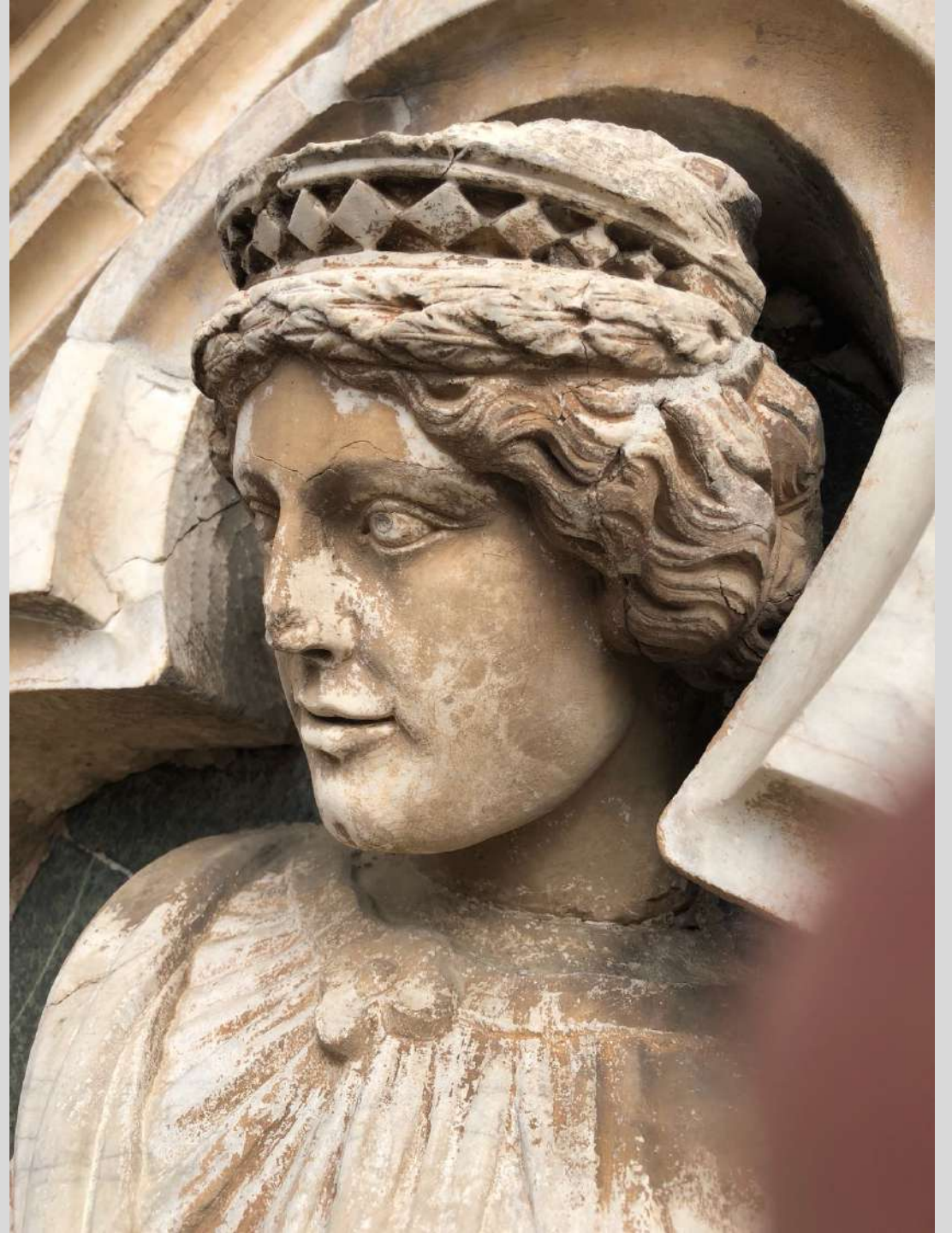
Finestra n. 2



Finestra n. 3









Finestra n. 4



Finestra n. 1

Finestra n. 10





Finestra n. 1



Finestra n. 3



Finestra n. 4



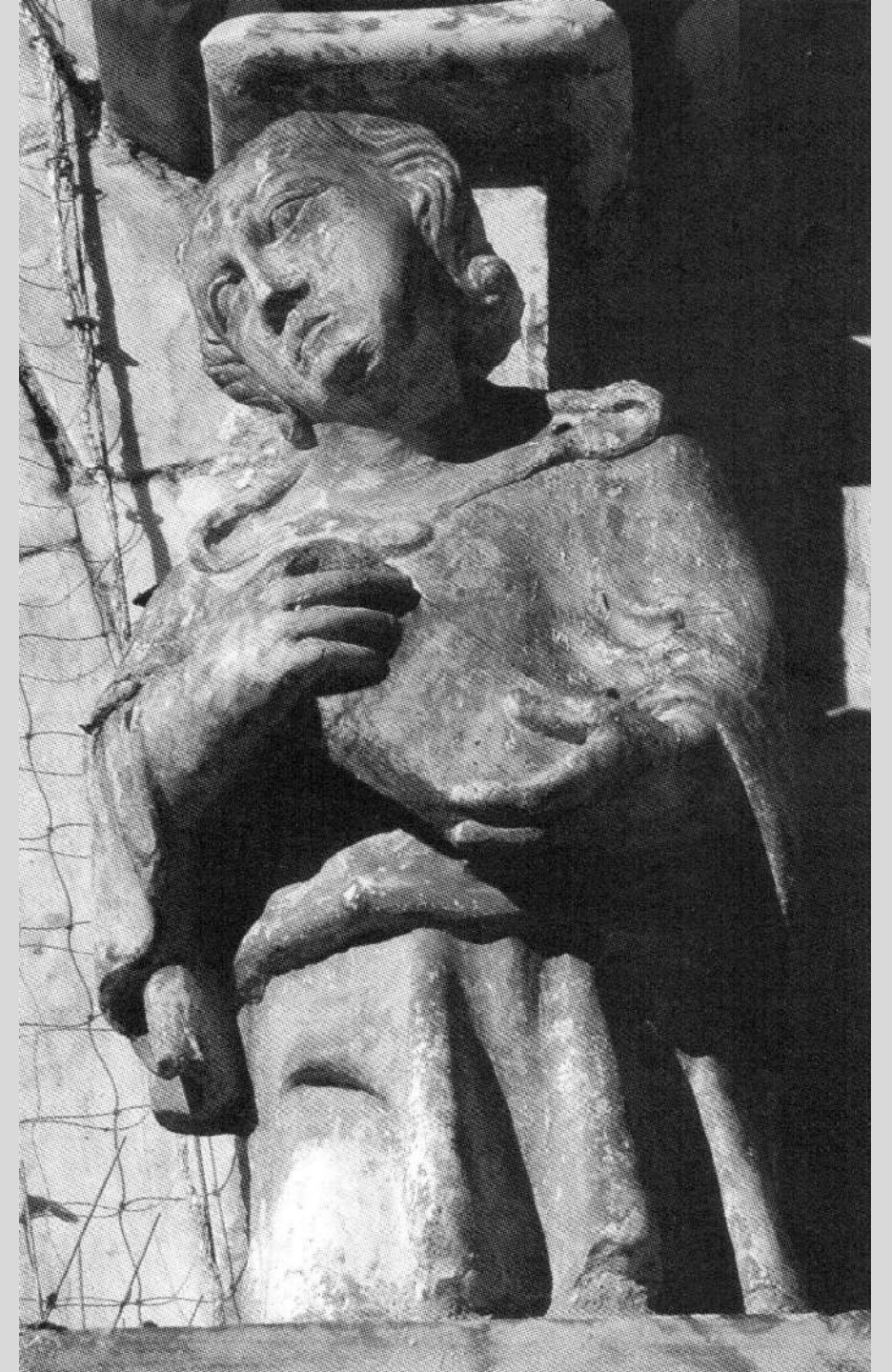
Finestra n. 8



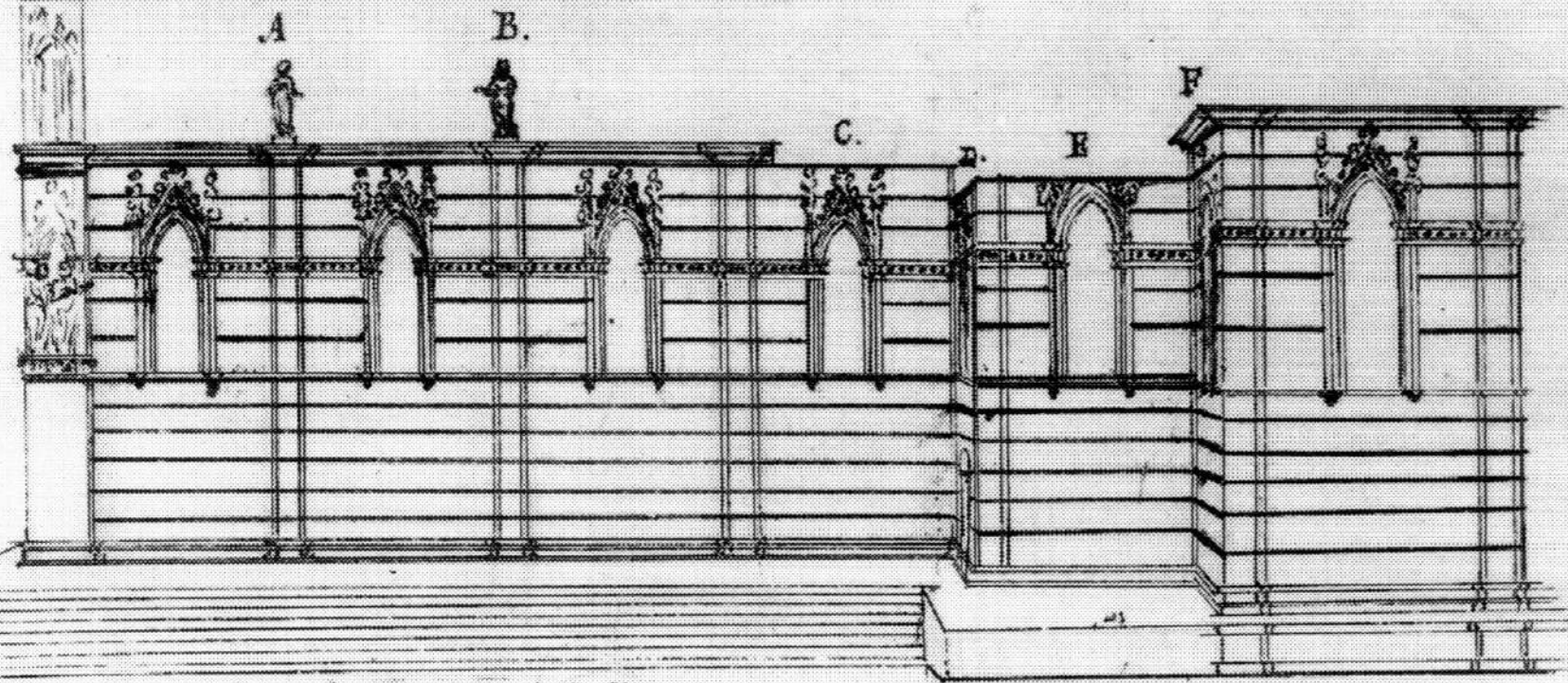
Finestra n. 9



Finestra n. 10



A.B. due statue vecchie, che erano sopra la Porta del Perdono



C. Resta per terminare questo spazio da farsi solo $\bar{v}^A 11. \frac{2}{3}$ Cornicione
 D. E. Resta da alzare $\bar{v}^2 8. 14.$ senza il Cornicione
 D. E. Resta da farsi $\bar{v}^2 27. \frac{2}{3}$ Cornicione
 In tutto dal C. all F. Cornicione da farsi $\bar{v}^2 39. \frac{1}{3}$.

Anonimo disegnatore
senese

*Stadio raggiunto dai lavori al
prospetto meridionale del
duomo di Siena, con due
sculture (A, B) collocate sul
cornicione in corrispondenza
delle lesene*

(marzo 1663)

Roma, Biblioteca Apostolica
Vaticana, ms. Chig. P.VII.11,
c. 33r (in alto)

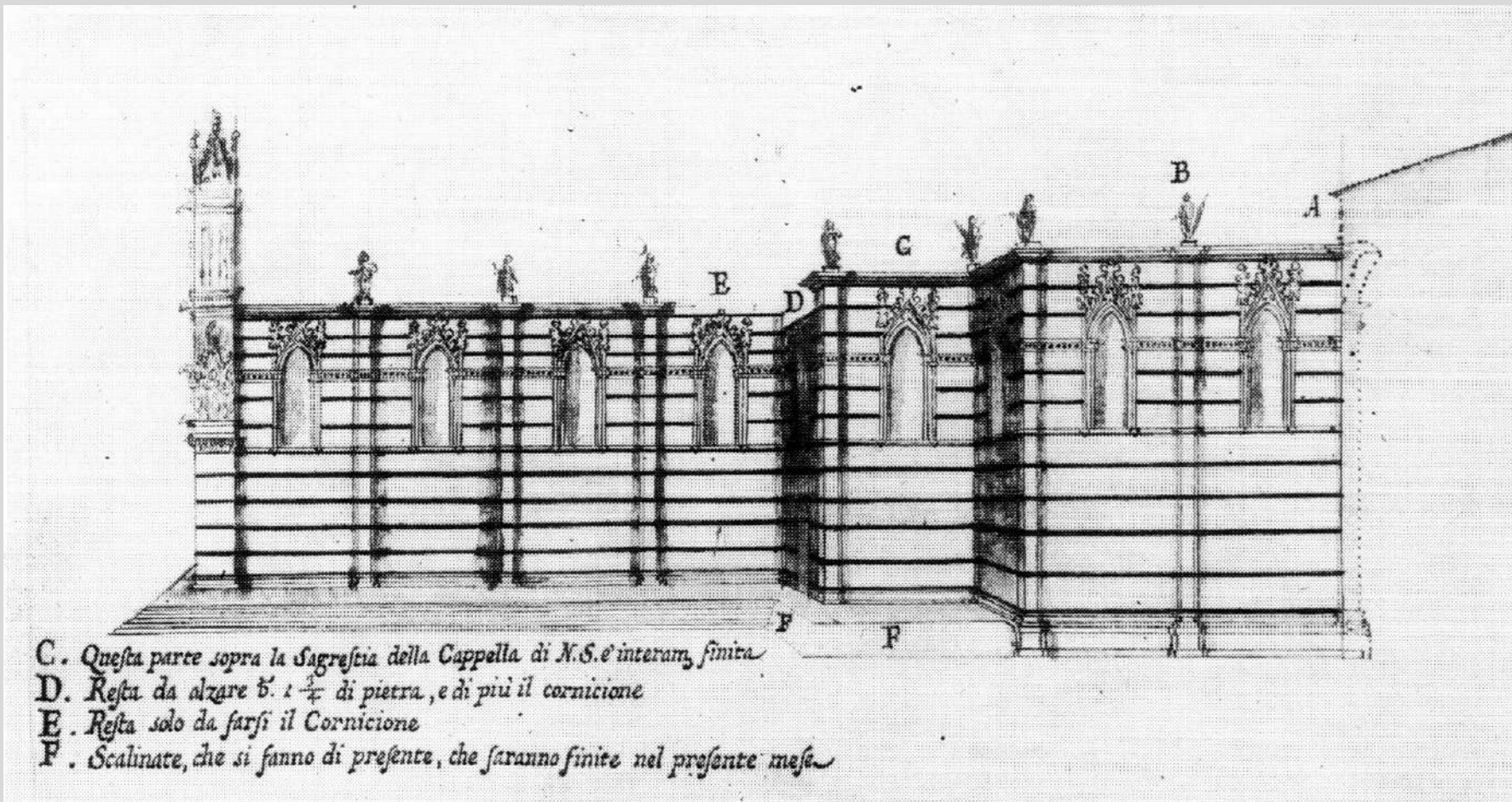
Scultore senese, 1315-1325 circa

Annunciata

Siena, Museo dell'Opera del Duomo

(dalla Porta del Perdono della cattedrale?)





Anonimo disegnatore senese

*Veduta del prospetto meridionale
 del duomo di Siena con le statue
 previste al coronamento*

marzo 1663

Roma, Biblioteca Apostolica
 Vaticana, ms. Chig. P.VII.11, c. 33r
 (in basso)

Giovanni Antonio Mazzuoli (1640-1714)

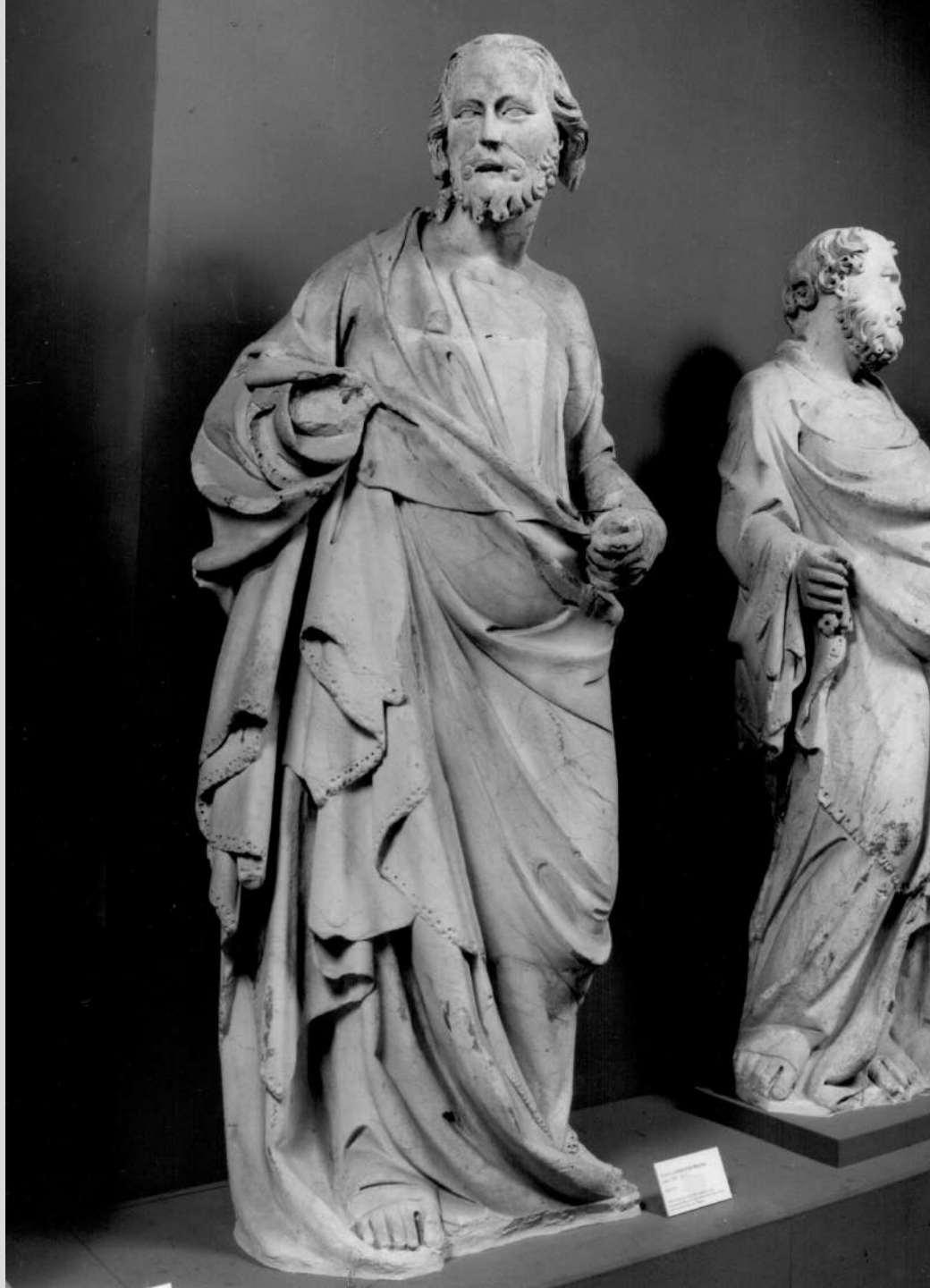
Sant'Ansano

commissionato nel giugno 1663

Siena, Museo dell'Opera del Duomo

dal cornicione del prospetto meridionale
del duomo





Apostoli

ante 1334

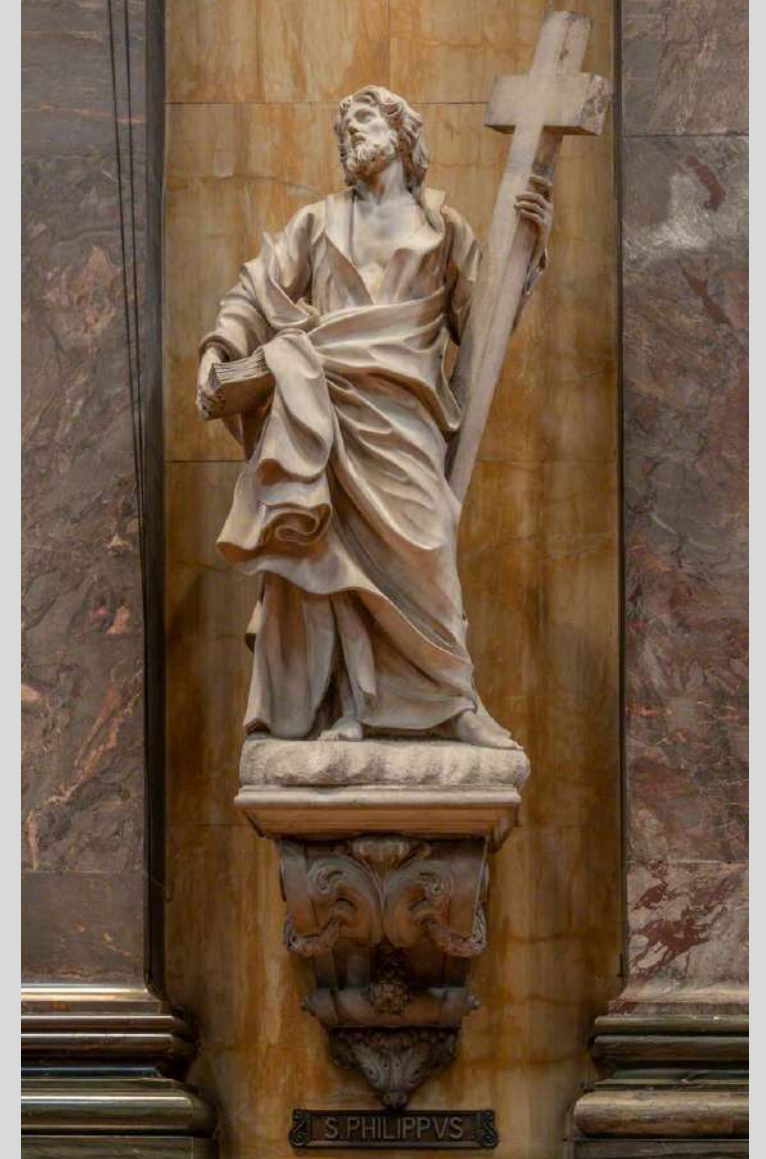
Siena, Museo dell'Opera
del Duomo



Apostoli

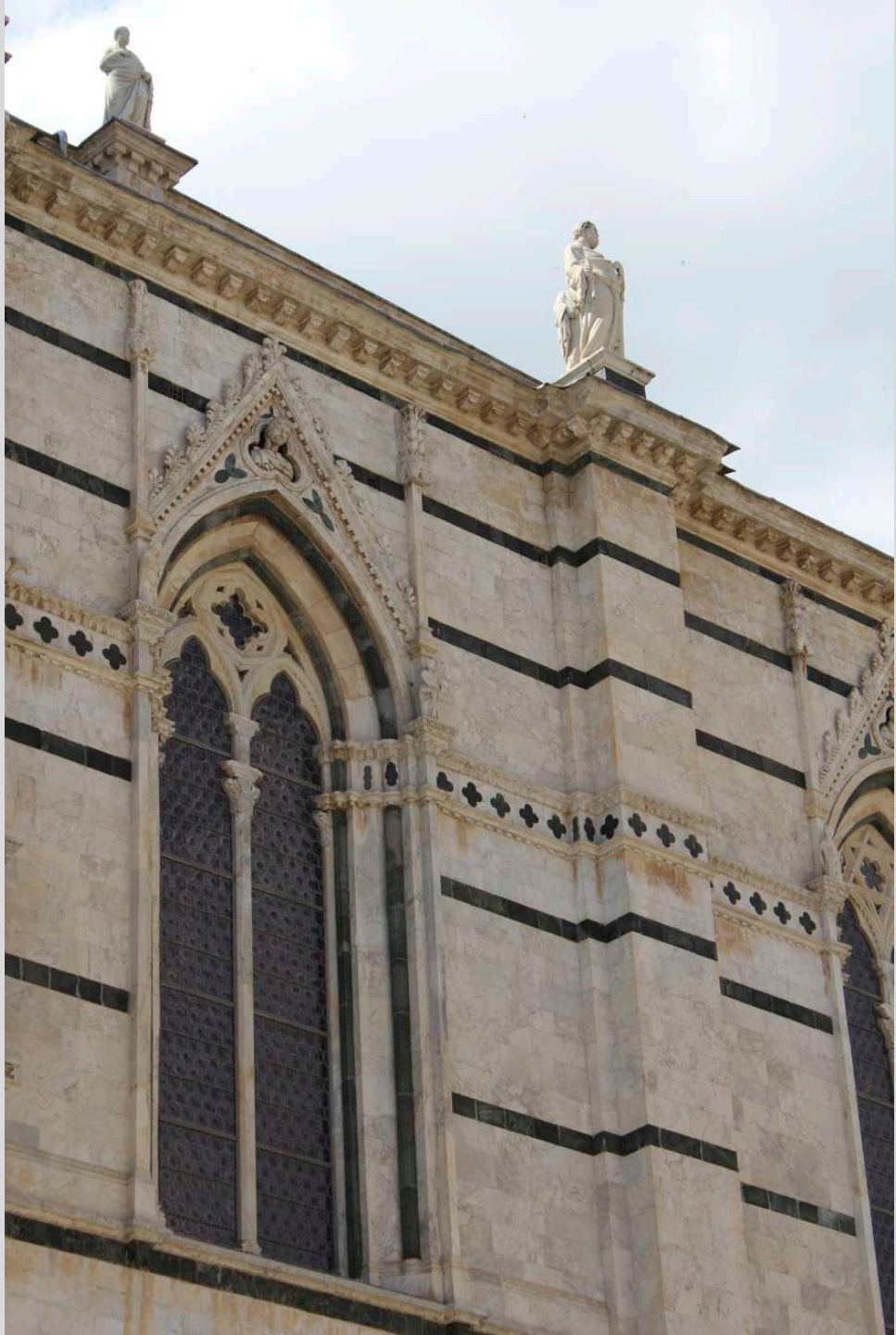
ante 1334

Siena, Museo dell'Opera
del Duomo



Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), *Apostoli*
Londra, Brompton Oratory (dalla cattedrale di Siena)





Direzione scientifica

Laura Cavazzini, Università di Trento

Clario Di Fabio, Università degli Studi di Genova

Paola Vitolo, Università degli Studi di Napoli Federico II

Segreteria scientifica e contatti

Francesca Girelli, Università degli Studi di Genova

girellif@gmail.com

Margherita Orsero, Florida International University

maggieorsero@gmail.com

Il reimpiego della scultura medievale, il suo riallestimento e la sua rilavorazione hanno rappresentato in età moderna le modalità privilegiate di appropriazione e di attualizzazione dell'eredità del passato da parte di singoli, gruppi e comunità. In tal modo hanno contribuito a riattivare e a tramandare in forme eloquenti un complesso sistema di valori, significati e simboli che, sedimentandosi nella memoria collettiva, sono divenuti parte di più generali processi di riflessione storica.

Il convegno, che coinvolge esperti della comunità scientifica internazionale, fornisce l'occasione di presentare e discutere gli esiti del progetto di ricerca biennale "Memoria e Identità. Riuso, rilavorazione e riallestimento della scultura medievale in Età moderna, tra ricerca storica e nuove tecnologie" (FISR2019_05012) dedicato a queste tematiche cruciali.

La partecipazione completa alle quattro giornate del convegno permetterà agli studenti dei corsi di laurea in Conservazione dei Beni culturali e Storia dell'Arte di acquisire un credito formativo.

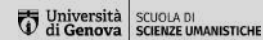
Segreteria organizzativa

Studio BC Srl

Via SS Giacomo e Filippo 35/1 - 16122 Genova

Tel 010 0983860 – Fax 010 0983864

segreteria@studiobc.it



Le Pietre e il Tempo

Moderni destini della scultura medievale

30-31 gennaio 2024

Università degli Studi di Genova,
Aula Magna della Scuola di Scienze
Umanistiche, via Balbi 2, 16126 Genova

1-2 febbraio 2024

Biblioteca Universitaria di Genova,
via Balbi 40, 16126 Genova

Martedì 30 Gennaio

Università degli Studi di Genova, Aula Magna della Scuola di Scienze Umanistiche

14.30 Saluti

INTRODUZIONE

Clario Di Fabio, Università degli Studi di Genova

Laura Cavazzini, Università di Trento

Paola Vitolo, Università degli Studi di Napoli Federico II

Presiede: **Arturo Carlo Quintavalle**, Università di Parma

KEYNOTE LECTURE: **Paolo Liverani**, Università degli Studi di Firenze - *Il buon uso del riuso*

Iliana Kasarska, Catholic University of Paris - *Visible and Invisible re-employment of medieval sculptures in Notre-Dame of Paris (from the XIIIth to the XVIIIth century)*

Roberto Bartalini, Università di Siena - *Conformitas e reimpiego nel Duomo di Siena*

PAUSA

Ludovico Geymonat, Louisiana State University - *Angeli in Aurisina a Venezia*

Francesco Gangemi, Università degli Studi di Bergamo - *Le metamorfosi delle facciate medievali in età moderna. Alcuni esempi in Italia centrale*

DISCUSSIONE

Mercoledì 31 Gennaio

Università degli Studi di Genova, Aula Magna della Scuola di Scienze Umanistiche

09.00 Presiede: **Anna Maria D’Achille**, Sapienza Università di Roma

KEYNOTE LECTURE: **Tommaso di Carpegna Falconieri**, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo - *Il medioevo dopo il medioevo: osservazioni su alcuni concetti contigui (riuso, revival, medievalismo)*

Avinoam Shalem, Columbia University - *In the Lands of Idols and Saints: Travelers' Accounts on Sculptures of the Past*

Joan Domenge i Mesquida, Universitat de Barcelona - *Nuovi retabli per “vecchie” sculpture. Osservazioni sul reimpiego della scultura medievale in età moderna nella Corona d’Aragona.*

PAUSA

Kristin Kausland, Norwegian Institute for Cultural Heritage Research - *From crowned in heaven to crowned on earth - The reuse of medieval sculpture in Lutheran churches in the North*

Stefanie Paulmichl, Università di Trento - *Il reimpiego delle sculture gotiche degli altari a portelle nel Tirolo storico: ragioni liturgiche, culturali e politiche*

PAUSA PRANZO

14.00 Presiede: **Clario Di Fabio**, Università degli Studi di Genova

Santina Novelli, Università di Trento - *Il Gesù giacente di Casalmaggiore e l'iconografia del Santo Sepolcro dal medioevo all'età moderna. Tra riallestimenti e risemantizzazioni*

Aurora Corio, Università degli Studi di Genova - *Tarsie romaniche in un pavimento seicentesco di Palazzo Medici Riccardi a Firenze*

PAUSA

Laura Cavazzini, Università di Trento e **Cristina Conti**, Università di Torino - *Crocifissi gotici romani: fortuna e devozione*

Vinni Lucherini, Università degli Studi di Napoli Federico II - *Trasformazione post-medievale e musealizzazione delle tombe angioine in San Domenico a Napoli*

DISCUSSIONE

Giovedì 01 Febbraio

Biblioteca Universitaria di Genova

09.00 Presiede: **Serena Romano**, Université de Lausanne

KEYNOTE LECTURE: **Bianca De Divitiis**, Università degli Studi di Napoli Federico II - *Medieval memories during the Renaissance: constructing identities in the centres of Southern Italy*

Francesco Aceto, Università degli Studi di Napoli Federico II - *Restauratio della memoria come reinterpretatio “ad usum delphini”. I sepolcri angioini nel Duomo di Napoli nella restituzione del viceré Enrique de Guzmán (1599)*

Manuela Gianandrea, Sapienza Università di Roma - *Come una sineddoche: il reimpiego di arredi liturgici medievali a Roma e nei territori della Chiesa in età moderna*

Paola Vitolo, Università degli Studi di Napoli Federico II – *Cose mai viste: la lunga vita di un inedito letterino di età romanica*

PAUSA

Bénédicte Fillion-Braguet, ricercatrice indipendente, associata al Cescm 7302 Université de Poitiers - *Architettare le figure reclinate a Fontevraud per porre fine al “sentimento di vergogna alla vista”*

Haude Morvan, Université Bordeaux-Montaigne - *Il riuso di tombe medievali in epoca moderna: modalità e significati*

PAUSA PRANZO

14.00 Presiede: **Paola Vitolo**, Università degli Studi di Napoli Federico II

Vera Cutolo, Università di Siena - *Radici medievali per nobiltà moderne: cronistoria del monumento di Taddeo Pepoli tra Tre e Settecento*

Giulia Pollini, Humboldt-Universität zu Berlin - *La “longue durée” della scultura dei Del Balzo Orsini. Memoria e celebrazione di una famiglia medievale nel Salento di età moderna*

Giulia Rossi Vairo, Universidade Nova de Lisboa - *Il re è morto...? Viva il re! Restauri ottocenteschi sulla tomba del re Dinis di Portogallo*

PAUSA

Andrea Pala, Università degli Studi di Cagliari - *Nuovi dati sul reimpiego del pergamino di Guglielmo nel cantiere seicentesco della fabbrica di Santa Maria a Cagliari*

Francesca Girelli, Università degli Studi di Genova - *Fra pubblico e privato: spostamenti e riallestimenti del sepolcro di Luca Fieschi nella Cattedrale di Genova*

Greta Attademo, Università degli Studi di Napoli Federico II, *Nuove tecnologie per il monumento Fieschi. Dai digital twins dei frammenti scultorei alla ricostruzione virtuale della Porta del Soccorso*

DISCUSSIONE

Venerdì 2 Febbraio

Biblioteca Universitaria di Genova

09:00 Presiede: **Laura Cavazzini**, Università di Trento

Marcello Mignozzi, Università degli Studi di Bari Aldo Moro - *La scultura angioina nella Puglia centro-settentrionale: reimpieghi e ricollocazioni di età moderna*

Maddalena Vaccaro, Università degli Studi di Salerno - *Riallestire per ricordare. Sculture medievali reimpiegate in Campania meridionale*

PAUSA

Margherita Orsero, Florida International University - *Dopo l'incendio del 1595. Reimpieghi seicenteschi dal Duomo di Pisa*

Lilli Ghio e Anna Maria Dagnino, ricercatrici indipendenti- *Marmi di reimpiego in un giardino all'inglese (dalla fabbrica di San Francesco di Castelletto al parco di villa Brignole Sale): nuovi documenti d'archivio*

DISCUSSIONE FINALE

Presiedono **Nicolas Bock e Serena Romano**, Université de Lausanne