



ISTITUTO PER LA VALORIZZAZIONE
DELLE ABBAZIE STORICHE
DELLA TOSCANA

Presieduto da
PAOLO TIEZZI MAESTRI



Collana diretta da
FRANCESCO SALVESTRINI

STUDI SULLE ABBAZIE STORICHE E ORDINI RELIGIOSI
DELLA TOSCANA

1

LA CHIESA DI SAN VIGILIO A SIENA

STORIA E ARTE

Dalle origini monastiche
allo splendore dell'età barocca

a cura di

ALESSANDRO ANGELINI e MICHELE PELLEGRINI

*Atti della Giornata di studi organizzata
dal Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali
in collaborazione con la Cappella universitaria di Siena
(15 Novembre 2016)*



LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXVIII

Comitato scientifico per la presente pubblicazione

Cécile Caby - Cristiano Giometti - Gaetano Greco
Tomaso Montanari - Paolo Nardi

ISBN 978 88 222 6575 3

© 2018 Casa Editrice L. S. Olschki

GIANLUCA AMATO

LA STORIA TARDO SETTECENTESCA DI SAN VIGILIO:
IL MECENATISMO VALLOMBROSANO
E LA RITROVATA 'GLORIA DI SAN GIOVANNI GUALBERTO'
DI FRANCESCO GAMBACCIANI

Fra le molte opere d'arte, pitture e sculture, che arricchiscono le superfici della chiesa di San Vigilio, gli specialisti più accorti avranno senz'altro rilevato diversi e interessanti problemi attributivi. Tuttavia, è pensabile che il visitatore comune si sia sentito unicamente attratto dalle testimonianze più appariscenti: dai fragorosi ignudi che animano il grande soffitto con il *Giudizio Universale* di Raffaello Vanni, al classicismo grave e ampio dell'*Educazione della Vergine* visibile sull'altare della famiglia Chigi-Gori Pannilini, opera del pittore viterbese Giovan Francesco Romanelli (allievo di Pietro da Cortona), al barocco dai lumi chiari e macchiati dell'ultimo, normalizzato Mattia Preti, ben rappresentato in San Vigilio dalla monumentale pala dell'altare maggiore con la *Gloria di Sant'Ignazio*; una tela intrisa, come altre nella tarda attività del pittore, dei ricordi dell'esperienze da lui compiute a Roma e in Emilia, guardando ai testi figurativi di due capisaldi della scuola bolognese del Seicento, come Guercino e Lanfranco. La realizzazione di queste opere circoscrive un intervallo di tempo che va dagli anni trenta agli anni settanta del Seicento, venendo dunque a coincidere con il momento di maggior fortuna – se non altro in termini di committenza artistica – della parabola senese della *Societas Iesu*: l'ordine di chierici regolari noto come Compagnia di Gesù, costituito nel 1534 a Parigi, nel quartiere di Monmartre, da Ignazio di Loyola insieme a sei giovani compagni; società verbalmente appoggiata da Paolo III Farnese nel 1539, ma ufficialmente approvata dalla Santa Sede, con l'emanazione della bolla *Regimini militantis Ecclesiae*, il 27 settembre dell'anno 1540.

Se per la fase gesuitica del complesso di San Vigilio, avviata nel terzo-quarto del Cinquecento, disponiamo di una gamma considerevole di testimonianze figurative, per la conseguente e trentennale stagione vallobrosana, iniziata pochi anni dopo la soppressione della Compagnia, il

21 luglio del 1773, persistevano fino a non troppo tempo fa soltanto radi e marginali riflessi.¹ Il più evidente è l'altare intitolato al beato eremita Torello da Poppi (Arezzo), il secondo nella parete sinistra, già di patronato della famiglia Piccolomini e anticamente dedicato al Gesuita San Francesco Borgia, la cui decorazione pittorica – raffigurante in tre tele (purtroppo rovinate) alcuni episodi della vita del Beato Torello (*Il Beato Torello libera il fanciullo rapito dal lupo* al centro, *Torello riceve dall'angelo l'annuncio della sua morte* e, probabilmente, *L'eremita salva un muratore caduto dal tetto*)² – è assegnata dalle fonti senesi tra Sette e Ottocento al pittore fiorentino, impropriamente detto «Romano», Francesco Gambacciani, o a un suo collaboratore (Figg. 2-4).³

Un caso a parte riguarda i restauri e le modificazioni promosse dai monaci sui dipinti e sugli arredi presenti in San Vigilio a partire dal 1775, anno del loro effettivo avvicendamento nell'ex collegio gesuitico di Sie-

¹ La soppressione della comunità monastica di San Vigilio avvenne il 4 giugno del 1808. Il 7 ottobre dello stesso anno fu seguita da quella di tutti gli ordini religiosi cittadini. A quelle date i Vallombrosani furono costretti a trasferirsi nel convento di San Domenico (ASSi = Archivio di Stato di Siena, *Conventi* 3858, I, cc. 254v-255r). Nel 1810 l'ex collegio gesuitico divenne sede del Dipartimento d'Ombrone, per poi essere concesso dal granduca Ferdinando III di Lorena, nel 1816, all'Università degli Studi di Siena (cfr. IRENE SBRILLI, *Artisti e committenti nella chiesa di San Vigilio a Siena*, «Bullettino senese di storia patria», CXVIII-CXIX, 2012, pp. 150-186: 169).

² Per dei ragguagli sull'agiografia del Beato Torello cfr. SILVANO RAZZI, *Vite de' santi e beati toscani de' quali infino à oggi comunemente si ha cognizione*, Firenze, per gli Eredi di Iacopo Giunti, 1593, pp. 349-357; FEDELE SOLDANI, *Trattato apologetico, in cui si dimostra S. Torello da Poppi eremita essere stato dell'ordine di Vallombrosa*, Lucca, per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, 1731. Sulla disputa tra monaci Vallombrosani e frati Minori circa l'appartenenza dell'eremita Torello ai rispettivi ordini religiosi cfr. FRANCESCO SALVESTRINI, *'Disputa sacra' e affermazioni di identità. I Vallombrosani, i Minori e l'eremita Torello da Poppi (1202 ca.-1282)*, in *Altro monte non ha più santo il mondo. Storia, architettura ed arte alla Verna tra il XV e il XVI secolo*, Atti del convegno di studi a cura di N. Baldini (Convento della Verna, Arezzo, 30 luglio-1 agosto 2012), Firenze, Edizioni Studi Francescani, 2014 («Tesori della Verna», 2), pp. 35-56.

³ Cfr. GIOVACCHINO FALUSCHI, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena, per Francesco Rossi Stamp. del Pubblico, 1784, p. 157; ID., *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta*, Siena, nella stamperia Mucci, 1815, p. 135. Si vedano poi [ETTORE ROMAGNOLI], *Nuova guida per la città di Siena per gli amatori delle belle-arti*, Siena, nella stamperia Mucci, 1822, p. 119; ID., *Cenni storico-artistici di Siena e dei suoi suburbii*, Siena, presso Onorato Porri, 1840, p. 44; ID., *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbii*, Siena, presso Onorato Porri, 1852, p. 55, e infine E.M.S., *Degli Edifizi Religiosi e Civili*, in *Siena e il suo territorio*, Siena, Tip. nel R. Istit. dei Sordo-Muti L. Lazzeri, 1862, parte II, pp. 14-286: 255, i quali alludono probabilmente alla sola tela centrale, con *Il Beato Torello libera il fanciullo rapito dal lupo*. L'incongruo riferimento della teletta posizionata nel timpano, raffigurante San Francesco Borgia, a Giovan Francesco Romanelli (cfr. PIERO TORRITI, *Tutta Siena. Contrada per Contrada. Nuova guida illustrata storico-artistica della città e dintorni*, Firenze, Bonechi Edizioni "Il Turismo", 2004, p. 324) poggia probabilmente su due fattori: in primo luogo la contiguità fra l'altare del Beato Torello e l'altare Chigi-Gori Pannilini, dov'è visibile l'*Educazione della Vergine* del maestro viterbese; in secondo luogo il recupero iconografico, in una delle tre tele con gli episodi della vita del beato di Poppi, dell'invenzione iconografica dell'*Angelo custode* di Pietro da Cortona.

na.⁴ Restauri che, non senza controversie scaturite fra gli intendenti d'arte e le famiglie titolari degli altari,⁵ implicarono, fra le altre cose, il consolidamento strutturale e la ridipintura del *Giudizio Universale* di Raffaello Vanni (con la trasformazione di alcune figure della corte celeste in santi dell'ordine gualbertiano), e la conversione iconografica dei santi laterali affrescati nel catino absidale: opere del senese Annibale Mazzuoli, raffiguranti *ab origine* i Gesuiti Sant'Ignazio di Loyola e San Francesco Saverio,⁶ prontamente modificati in personalità emblematiche della storia del monachesimo benedettino, quali Giovanni Gualberto, fondatore della congregazione vallombrosana (nel riquadro di sinistra), e Benedetto da Norcia (in quello di destra), rispettivamente con l'inserimento di una croce, simbolo ricorrente in varie vicende dell'agiografia del santo, e del libro, evocativo della *Regula monachorum* istituita dal santo patrono di Norcia.

L'intervento vallombrosano coinvolse l'edificio chiesastico nella sua interezza, con la pulitura degli altari, la ridipintura delle pareti, l'accomodamento delle finestre e di molti arredi.⁷ Al pergamo seicentesco di San



Fig. 1. FRANCESCO GAMBACCIANI, *Autoritratto*, ante 1766. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Corridoio Vasariano (inv. 1890, n. 1681).

⁴ L'acquisto venne ufficializzato l'8 novembre del 1775 (ASSi, *Conventi* 3858, I, c. 1v).

⁵ Tra i contrasti insorti varrà la pena di ricordare quello tra Giovanni Biringucci, erede di Lattazio Biringucci, ovvero del committente dell'altare maggiore mazzuolesco e della pala di Mattia Preti, e l'abate vallombrosano di San Vigilio, in merito alle modifiche da apportare alla decorazione del presbiterio. Il contenzioso si risolse, documenti alla mano, a favore dei Vallombrosani (ASSi, *Conventi* 3858, I, c. 8r-9v).

⁶ Per il riferimento degli affreschi della tribuna ad Annibale Mazzuoli cfr. GIOVANNI ANTONIO PECCI, *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena a uso de' forestieri*, Siena, appresso il Bonetti nella Stamp. del Pub., per Francesco Rossi Stampatore, 1761, p. 126; G. FALUSCHI, *Breve relazione*, cit., 1784, p. 157, 1815, p. 135. In generale, sui restauri settecenteschi alle tele di Raffaello Vanni cfr. LETIZIA GALLI, "Ignudi e ammonticchiati" ma degni dei Carracci. Il 'Giudizio universale' di Raffaello Vanni in San Vigilio a Siena, in *Tra Controriforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi*, a cura di G. Pagliarulo e R. Spinelli, Signa (Firenze), Nova Arti Grafiche, 2009, pp. 117-127; I. SBRILLI, *Artisti e committenti*, cit., pp. 169-171.

⁷ ASSi, *Conventi* 3858, I, c. 10v.



Fig. 2. BOTTEGA DI FRANCESCO GAMBACCIANI, *Il Beato Torello libera il fanciullo rapito dal lupo*. Siena, chiesa di San Vigilio.

Vigilio – affermano i documenti dell'Archivio di Stato di Siena – «furono levate cinque, piccole statue di legno dorate, attaccate negli specchi del medesimo: [...] una esprimente la Madonna Santissima, e le altre quattro santi Gesuiti in pianeta; siccome dal postergale del medesimo varie pitture di poco momento, per ridurlo ad uno stato semplice, ed elegante, com'è al presente». ⁸ Sopra la modanatura inferiore del «postergale», caratterizzata dalla raffigurazione di anime purganti, ai lati della personificazione della *Religione che vince l'eresia e l'idolatria* figurano i Santi Pietro e Paolo, *geminae columnae* della Chiesa romana, assisi su piccoli basamenti. Questi ultimi, recano a mo' di esergo due brevi iscrizioni: «Vicit hæreses», sotto l'immagine di San Pietro, e «Subegit gentes» ai piedi di San Paolo. Al di là del comune e trionfale significato ecclesiologico, i due motti esprimono la

natura propriamente diversa del merito individuale di ciascun apostolo, e si inseriscono alla perfezione nel fitto tessuto di rimandi e significati che è proprio della chiesa gesuitica. San Pietro (*petra ecclesiae*) assume qui il valore di baluardo contro l'eresia, nemico insidioso che logora la comunità dei credenti dall'interno, fin dalle sue origini. Paolo di Tarso, ebreo ellenizzato e cittadino romano, ha invece il merito missionario di aver operato concretamente la conversione dei 'Gentili', di aver promosso, cioè, la diffusione del Cristianesimo oltre la ristretta cerchia del giudaismo iniziale, tra i pagani del mondo greco e romano. La presenza di San Paolo è dunque un esplicito rimando alla vocazione missionaria della Chiesa e, per estensione, dell'ordine gesuitico.

La riscoperta storica e artistica della chiesa di San Vigilio, fulcro di queste giornate di studi, ci ha permesso di giungere a un'acquisizione sostanziale

⁸ ASSi, *Conventi* 3858, I, c. 10r.



3



4

Fig. 3. BOTTEGA DI FRANCESCO GAMBACCIANI, *Il Beato Torello riceve dall'angelo l'annuncio della sua morte*. Siena, chiesa di San Vigilio. Fig. 4. BOTTEGA DI FRANCESCO GAMBACCIANI, *Il Beato Torello salva un muratore caduto dal tetto*. Siena, chiesa di San Vigilio.

per la storia tardo-settecentesca del complesso. Chiunque abbia familiarità con la letteratura senese tra Sette e Ottocento, avrà forse constatato come fin dalla pubblicazione, nel 1784, della *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, e più apertamente nella seconda edizione del 1815, il sacerdote senese Giovacchino Faluschi procuri una rapida, ma puntuale descrizione del corredo delle opere vigenti in quegli anni a San Vigilio. Faluschi è la prima fonte a stampa a rammentare la presenza, sul principale altare della chiesa,

in luogo della *Gloria di Sant'Ignazio* di Mattia Preti, di una grande tela, opera «del Gambacciani Romano», raffigurante il fondatore della congregazione vallombrosana, San Giovanni Gualberto, della quale si era perduta ogni traccia (Tav. XXV).⁹ Nel 1822, infatti, Ettore Romagnoli, nella *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle belle-arti*, lasciava intendere che «la tela con vari santi colorita da Francesco Gambacciani Romano» era stata nel frattempo rimossa per riesporre «la presente con S. Ignazio in gloria [...] del cav. Calabrese». ¹⁰ Al medesimo Gambacciani, o più probabilmente alla sua bottega, già le fonti attribuiscono le menzionate tele con gli episodi della vita del Beato Torello, sul secondo altare di sinistra della chiesa.¹¹

Come evidenziano i documenti, già precedentemente alla soppressione della Compagnia di Gesù, il patronato del principale altare di San Vigilio, comprensivo della tribuna e del presbiterio, era passato dalla famiglia Biringucci (commissionaria, tra il 1681 e il 1683, sia dell'altar maggiore realizzato in marmi dai Mazzuoli, sia della pala ignaziana di Mattia Preti) a Fabio Sergardi.¹² Stando alle *Ricordanze* dei Vallombrosani, fin dall'arrivo dei monaci a San Vigilio, il nuovo detentore dell'altare «fece un concordato sottoscritto», in virtù del quale concedeva ai religiosi la piena «facoltà di far tutte quelle mutazioni, variazioni, ampliamenti credute necessarie» nell'area del presbiterio, a patto di preservare nel loro stato «l'armi gentilizie, iscrizioni, statue, depositi relativi alla famiglia Biringucci». ¹³ Lo svolgimento di questi fatti cade nei primi anni della storia vallombrosana nell'ex complesso dei Gesuiti di Siena, dunque tra l'8 novembre del 1775, giorno in cui venne formalizzato l'acquisto da parte dei monaci,¹⁴ e l'ottobre del

⁹ Cfr. G. FALUSCHI, *Breve relazione*, cit., 1784, p. 157, 1815, p. 135. Devo la segnalazione del dipinto, in un ambiente contiguo al presbiterio di San Vigilio, alla premura e all'interesse di don Roberto Bianchini, rettore della Cappella Universitaria di Siena. Al momento del ritrovamento, la tela, ricoverata nel piccolo vano situato a sinistra dell'altare maggiore, si presentava avvolta e, dunque, impossibile da visionare. Da uno spoglio dei materiali disponibili presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo, l'opera non risulta essere stata catalogata o fotografata prima del recente rinvenimento.

¹⁰ [E. ROMAGNOLI], *Nuova guida*, cit., pp. 118-119.

¹¹ Cfr. G. FALUSCHI, *Breve relazione*, cit., 1784, p. 157: «Nella seconda [cappella della parete sinistra] S. Torello con alcuni Santi dell'ordine Vallombrosano d'un Religioso Scolare del suddetto Gambacciani».

¹² Cfr. I. SBRILLI, *Artisti e committenti*, cit., p. 156. Si vedano in questo volume i saggi di Valentina Manganaro e Vincenzo Di Gennaro, pp. 135-146, 147-175.

¹³ ASSI, *Conventi* 3858, I, cc. 9r e 10v. Nel 1727 la famiglia Biringucci si era del resto congiunta con quella dei Sergardi. Il passaggio del giuspatronato del principale altare di San Vigilio si spiega pertanto nel quadro delle unioni e delle alleanze intercorse tra le due facoltose famiglie senesi (cfr. I. SBRILLI, *Artisti e committenti*, cit., p. 156).

¹⁴ ASSI, *Conventi* 3858, I, c. 1v.

1776, quando cioè i referti d'archivio e le memorie del Faluschi assicurano che in San Vigilio si riprese a officiare il culto.¹⁵

Alla stregua dei dipinti sulle pareti della cappella del Beato Torello, la ritrovata pala dei Vallombrosani è un olio su tela. L'opera, di dimensioni ragguardevoli, versa attualmente in pessimo stato di conservazione.¹⁶ Nella metà superiore presenta San Giovanni Gualberto in gloria, mentre ascende al cielo su una nube attorniato da alcuni angeli, recanti in mano i suoi attributi: a destra del santo (nostra sinistra) la mitra e la 'gruccia', l'antico pastorale abaziale caratterizzato dall'estremità superiore a forma di *tau*, divenuto simbolo distintivo degli abati di Vallombrosa e dello stemma vallombrosano; alla sua sinistra, invece, il canonico pastorale. Fa da corona alla gloria del fondatore, nella metà inferiore del dipinto, una teoria di figure rappresentative di questo specifico ramo della spiritualità benedettina. Da sinistra verso destra ritroviamo Sant'Atto, vescovo di Pistoia, indentificato dall'attributo del cofanetto contenente la reliquia di San Jacopo; Santa Umiltà (al secolo Rosanase Negusanti), fondatrice faentina di un ramo femminile della congregazione vallombrosana; il nobile Pietro degli Aldobrandini, conosciuto come Pietro Igneo, il quale, per dimostrare la veridicità delle tesi di Giovanni Gualberto, volte a tacciare di simonia il vescovo di Firenze Pietro Mazzabarba, decise di sottoporsi al giudizio divino passando indenne sui carboni ardenti. A seguire, Santa Scolastica, sorella di San Benedetto e madre del monachesimo femminile, e, infine, San Bernardo degli Uberti, abate, poi generale dei Vallombrosani, creato cardinale da papa Urbano II, e in seguito nominato Legato pontificio e vescovo di Parma dal successore Pasquale II.

Giovacchino Faluschi ed Ettore Romagnoli concordano quindi nell'affermare che la grande pala d'altare dei Vallombrosani sia opera di Francesco Gambacciani. A rappresentare degnamente, nelle sue autentiche qualità, la pittura di questo singolare e pressoché ignorato maestro si possono annoverare invero non molte opere. Nato a Firenze il 13 settembre del 1702, e morto ottantenne intorno al 1782, di Gambacciani conosciamo realmente poco.¹⁷ Figlio di Giovanni e di Maria Maddalena Conti, Francesco

¹⁵ Dalla documentazione dell'Archivio di Stato di Siena si ricava che, durante i restauri promossi dai Vallombrosani, la chiesa di San Vigilio rimase chiusa al pubblico per oltre due mesi, venendo definitivamente riaperta il 27 ottobre 1776 (*ivi*, c. 12v).

¹⁶ La superficie del dipinto (cm 365 × 260) è interessata da strappi, abrasioni e diffuse perdite di colore.

¹⁷ Cfr. ULRICH THIEME, *ad vocem Gambacciani, Francesco*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von U. Thieme e F. Becker, 37 voll., Leipzig, Seemann, 1907-1950, XIII (1920), pp. 137-138; s.a. = senza autore, *ad vocem Francesco Gambacciani*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e incisori italiani dall'XI al XX secolo*,

fu educato fin da giovane allo studio della pittura. Nel comporre il primo profilo biografico sull'artista, confluito nella *Serie di ritratti di celebri pittori* pubblicata a Firenze tra il 1764 e il 1766, l'abate Orazio Marrini restituisce l'idea di un individuo dal carattere schivo, a tratti quasi scostante, di cui lamenta «Quella modesta repugnanza, che incontrasi talora in alcuni artefici valorosi, di comunicare a chi le ricerca con premurose istanze l'esatte notizie intorno a' propri meriti, ed a' suoi virtuosi lavori»; come, d'altro canto, la loro «troppo severa noncuranza d'eterna fama nella memoria de' posterì». Con rammarico Marrini si domanda se siano forse state queste le vere ragioni «che abbiano indotto l'esimio pittor fiorentino Francesco Gambacciani a palesarci dopo replicate domande, con somma difficoltà, e con breve, e confuso dettaglio, alcuni fatti riguardanti i suoi studi, ed il novero de' suoi privati e pubblici lavori; onde è avvenuto, che trovandoci noi nella positiva necessità di far parola anche di un tal valentuomo, [...] abbiamo dovuto restar contenti di quel poco, che egli più volte richiesto s'è degnato di farci noto». ¹⁸ Ora – prosegue il biografo, introducendo alcune scarse notizie sulla formazione del pittore – «avendo egli ben presto dimostrato una particolar propensione al disegno, fu [...] raccomandato alla diligente cura dell'esimio pittore, ed accurato maestro Francesco Conti, e quindi divenne scolare d'Ottaviano Dandini, celebre professore». ¹⁹

Sotto l'accorta regia dei due artisti Gambacciani avrebbe dunque appreso, con giovamento, «quella buona maniera di dipignere», ovvero quel «plausibil possesso dell'arte», grazie al quale, «in vari tempi, e per diversi qualificati soggetti», poté «impiegare i suoi pregiati pennelli» conducendo «eleganti lavori d'ogni carattere, nell'esprimer ritratti dal naturale, nell'adornare co' suoi dipinti alcuni nobili appartamenti, e nel copiare accuratamente, e con mirabile imitazione le opere de' più eccellenti dipintori», molte delle quali «inviate in paesi esteri, ed assaissimo commendate». ²⁰

11 voll., Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1972-1976, V (1974), p. 248; SANDRO BELLESI, *ad vocem Gambacciani Francesco*, in *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, a cura di S. Bellesi, 3 voll., Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, I, p. 160.

¹⁸ ORAZIO MARRINI, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi*, 4 voll., Firenze, nella stamperia Mouïckiana, 1764-1766, II, parte 2 (1766), p. XIII.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. XIV. Andranno annoverate senz'altro tra queste opere i quadri di soggetto teatrale, ispirati alla commedia dell'arte, che l'artista realizza a imitazione delle più celebri «Arlecchinate» dipinte da Gian Domenico Ferretti, intorno alla metà del Settecento, per le dimore fiorentine e senesi di Orazio e Giovanni Sansedoni. A tal proposito, grazie al rinvenimento dell'inventario dei beni della villa Sansedoni di Basciano (Monteriggioni), redatto nel 1773, Fabio Sottili ha potuto accertare la presenza di un numero di dipinti superiore rispetto a quanto fino a quel momento si era pensato. Alcune di queste opere, raffiguranti episodi burleschi tratti

All'imitazione o ideazione di dipinti privati, di carattere profano, Francesco unì ovviamente una cospicua produzione di pitture di soggetto sacro, pale d'altare «spedite poscia sparsamente ne' territorj, e nelle città della Toscana». Marrini segnala tre sue opere a Sansepolcro, una a Figline, altre nelle Colline Pisane, poi a Cambiano – vicino Castelfiorentino – e altrove: tutte «per ornamento di chiese Parrocchiali, e di Confraternite religiose». ²¹ La

dalla commedia dell'arte, andavano a integrare la già nutrita serie di 'arlecchinate' commissionate al Ferretti dal nipote di Orazio, Giovanni Sansedoni (cfr. FABIO SOTTILI, *Non soltanto Arlecchini. Novità sulle tele teatrali di Ferretti e Gambacciani per Giovanni Sansedoni*, «Paragone», 98-99, 2011, pp. 70-83: 70). In realtà, i Sansedoni non erano nuovi a simili richieste. Proprio lo zio di Giovanni, Orazio, aveva fatto allestire nella sua casa presso Ponte Vecchio a Firenze un gabinetto di 'Arlecchini': sedici tele, raffiguranti i «Travestimenti» del campione della commedia dell'arte, realizzate dal Ferretti a Firenze tra il 1746 e il 1749, dopo aver assistito all'esibizione di «un bravissimo Arlecchino» (Id., *Le Arlecchinate di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*, «Paragone», 81, 2008, pp. 32-54; Id., *Non soltanto Arlecchini*, cit., p. 78 nota 3). Di questi dipinti conosciamo oggi due serie autografe di Gian Domenico, oltre a un discreto numero di copie isolate. I più concordano ormai nel riconoscere il nucleo di 'Arlecchini' commissionato al pittore da Orazio Sansedoni con quello che ancora oggi si conserva a Firenze, nelle raccolte d'arte della Cassa di Risparmio; laddove la seconda serie, richiesta dal nipote Giovanni per la dimora di Basciano, è invece approdata in America, presso il John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota (Florida) (cfr. Id., *Le Arlecchinate*, cit.; Id., *Non soltanto Arlecchini*, cit., p. 79 nota 5). Sulla paternità ferrettiana della seconda serie, al momento non supportata da documenti, cfr. E. ROMAGNOLI, *Guida ai monumenti di belle arti senesi, sì della città, che dei vicini e lontani suburbj*, Siena, s.e., 1824, p. 87. Stando alle ricerche di Fabio Sottili, il nucleo della villa di Basciano raggiungeva un totale di trenta opere, diciotto delle quali forse riconducibili al solo Ferretti. Il gruppo di dipinti presenti nella relativa sala del camino coinciderebbe, invece, con la serie di 'tele burlesche', di gusto eminentemente ferrettiano, dipinte da Francesco Gambacciani (cfr. F. SOTTILI, *Non soltanto Arlecchini*, cit., pp. 75-78). A ciò si aggiungono una memoria manoscritta di Ettore Romagnoli, che, nel 1794, registra presso il palazzo di Giuseppe Gori a Sinalunga «le copie delle belle arlecchinate di Basciano del Gambacciani» (*Descrizione di vari monumenti di belle arti raccolti nei piccoli viaggi fatti da me Ettore Romagnoli*, BCISi = Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ms. P.VI.63, 1794, c. 122, ora 62v); e, seppur non esplicitamente, una lettera del carteggio Sansedoni, dalla quale si ricava che, nel 1753, il nobile Flaminio di Ventura Borghesi, durante un soggiorno nella villa Sansedoni di Basciano, apprezzando le tele lì esposte, e informandosi sul loro autore e sul loro prezzo, manifestò l'intenzione di volerne commissionare di simili a Firenze, per abbellire le sale della sua villa di Montechiaro (Siena) (cfr. F. SOTTILI, *Non soltanto Arlecchini*, cit., pp. 78, 83 note 45-46). La presenza di Gambacciani è poi registrata da Romagnoli in un altro possedimento dei Sansedoni, la villa di San Gemignano (Serre di Rapolano), nel coro della cui chiesa – detta la «Cura» – è ricordato un suo dipinto: «e nel coro S. Fabiano e Sebastiano, quadretto con vaga gloria del Gambacciani Romano» (LUCIA BONELLI CONENNA, *Fattorie e ville nelle terre dei Sansedoni tra XVI e XX secolo*, in *Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabrielli, Siena, Protagon Ed., 2004, pp. 88-124: 111 e 113). Sul nostro pittore, si vedano inoltre F. SOTTILI, *Intorno alle 'Burle' del Pevano Arlotto*, «Paragone», 97, 2011, pp. 54-62: 54; Id., *Il 'Ritratto del conte Bonneval' di Violante Siries e le turqueries dei Sansedoni*, «Prospettiva», 147-148, pp. 192-197: 194.

²¹ O. MARRINI, *Serie di ritratti* cit., p. XIV. A ulteriore conferma si veda il *Supplemento alla serie dei trecento elogi e ritratti degli uomini più illustri in pittura, scultura e architettura. O sia abecedario pittorico dall'origine delle belle arti a tutto l'anno MDCCXXV*, Firenze, nella Stamperia Allegrini, Pisoni e Comp., 1776, coll. 1328-1329.

storiografia più recente ha recepito passivamente i ragguagli settecenteschi sulla formazione del pittore, confermandone l'apprendistato, e ravvisando nelle sue opere vaghe reminiscenze della maniera di Luca Giordano²² o più comprensibili rimandi alla produzione di Anton Domenico Gabbiani.²³

L'artista si immatricolò all'Accademia del Disegno di Firenze nel 1734, anno in cui ottenne anche il grado di accademico. Un autoritratto della Galleria degli Uffizi, anteriore alla biografia di Marrini del 1766, mostra il pittore ormai avviato e in età matura (Fig. 1).²⁴ Aperto a molteplici stimoli, ma vincolato a una cultura pittorica ancora prettamente tardo-seicentesca, lo stile di Gambacciani, quale oggi appare, emerge per l'enfasi retorica delle sue figure e il pittoricismo regolarizzato delle superfici. Il maestro non eccelle indubbiamente sul piano dell'inventiva, privo com'è dei guizzi improvvisi, delle ariose atmosfere e dei vibranti cromatismi che connotano invece le opere di pittori contemporanei come Giandomenico Ferretti e Camillo Sagrestani.²⁵ Nelle sue composizioni maggiormente impegnate, come la ritrovata, benché tarda pala per l'altare maggiore della chiesa di San Vigilio, l'ultra settantenne Gambacciani dà ancora prova di buona tenuta qualitativa. Prese singolarmente le sue figure sono ben costruite, i lumi netti e ben contrastati, e la definizione espressiva dei personaggi pare far eco, perlomeno in un caso, alla sua evocata attitudine da ritrattista (Tav. XXVI). Se sul piano della costruzione e della composizione, il nostro pittore affonda le radici nella tradizione figurativa del secolo precedente, il *ductus* pittorico, fatto di stesure morbide, delicate, appare invece abbastanza in linea con la cultura del proprio tempo.

La prima testimonianza dell'attività del maestro risale al 1728, e consiste in una tela conservata nei locali parrocchiali della chiesa dei Santi Quirico e Lucia all'Ambrogiana, presso Montelupo Fiorentino. L'opera, che ritrae *Santa Chiara e Santa Caterina da Siena adoranti*, fu creata per custodire al suo interno una tavola più antica, la *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovanni*, donata dal granduca Cosimo III de' Medici alla neofondata Compagnia del Carmine, che nella chiesa dell'Ambrogiana aveva sede. Si tratta di un

²² Cfr. WALFREDO SIEMONI, *Arte e devozione medicea nella chiesa dei SS. Quirico e Lucia all'Ambrogiana (Un inedito di Francesco Gambacciani)*, «Miscellanea storica della Valdelsa», XCVII, 1991, pp. 69-88: 87.

²³ Cfr. FRANCESCA FORNASARI, *Dipinti inediti del Settecento rintracciati nel territorio aretino*, «Bollettino d'informazione», LXXIV, 2002, pp. 9-13: 10-11.

²⁴ Benché non sia stato finora evidenziato, una riproduzione dell'autoritratto degli Uffizi, opera dell'incisore fiorentino Pietro Antonio Pazzi, figura a esergo della biografia marriniana del 1766, fornendo un valido *ante quem* per la datazione del dipinto.

²⁵ Sui rapporti intrattenuti da Gambacciani con Giandomenico Ferretti cfr. nota 20.

dipinto generosamente attribuito dalla storiografia a Jacopino del Conte, realizzato sul modello della più celebre *Sacra Famiglia* di Agnolo Bronzino oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.²⁶ Il particolare interesse di quest'opera risiede nella presenza a tergo – su due distinti registri – di un'iscrizione in capitali nere tratteggiate a pennello. Nella parte sommitale del telaio si legge: «Fece di carità Francesco per Elisabetta sua Moglie»; in basso figurano invece indicate la data di esecuzione del dipinto e il nome del suo autore: «A di 13 settembre 1728. Fece Francesco Gambacciani Pittore». L'assenza del cognome del donatore, e la coincidenza del nome di quest'ultimo con quello dell'autore del dipinto portano a credere che si tratti della stessa persona.²⁷ Al 1754 risale la pala con *San Biagio e Francesco di Paola* della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Sansepolcro, commissionata dal nobile Alessandro Pichi per la locale congrega di San Biagio. Ancora per San Sepolcro, nella chiesa di San Francesco, Gambacciani esegue nel 1768 una tela raffigurante l'*Immacolata Concezione di Maria*.²⁸ Gli anni tra il 1767 e il 1768 vedono l'artista impegnato nella decorazione dell'appartamento dei monaci nell'abbazia di Vallombrosa, casa madre della congregazione, dove al tempo del padre abate Filippo Mati l'artista esegue numerose tele, aventi per protagonisti santi e beati dell'ordine gualbertiano: nello specifico *San Bernardo degli Uberti ferma l'esondazione del Po*, *La prova del fuoco di San Pietro Igneo*, *San Giovanni Gualberto e il miracolo del Crocifisso* (Fig. 5), e *San Giovanni Gualberto perdona l'assassino del fratello*.²⁹

Seguono la *Gloria di San Giovanni Gualberto* tuttora visibile sull'ultimo altare della parete destra della chiesa di Sant'Ignazio ad Arezzo (1775), e le tele commissionate per il Carmine di Firenze: la *Natività di Gesù* sul terzo altare di sinistra nella navata (già dei marchesi Arnaldi), consegnata ai carmelitani nel dicembre del 1776 (della quale negli ambienti del convento si conserva un 'modelletto'); *La Vergine che dona l'abito al beato servita Bonagiunta Manetti*, opera documentata al 1781, dipinta per celebrare l'illustre avo della famiglia titolare dell'altare; infine, *Tobiolo ridona la vista al padre*,

²⁶ Cfr. W. SIEMONI, *Arte e devozione*, cit., pp. 82-84.

²⁷ *Ivi*, p. 84.

²⁸ Cfr. F. FORNASARI, *Dipinti inediti*, cit., pp. 9-11, 13 note 3 e 4.

²⁹ Cfr. ALESSANDRO CECCHI, *La pittura a Vallombrosa dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Vallombrosa. Santo e meraviglioso luogo*, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 1999, pp. 109-175: 157-159, 163. Le tele vallombrosane raffiguranti il *Beato Benedetto Ricasoli*, *San Torello da Poppi*, un santo e un beato non meglio identificati, per l'evidente caduta qualitativa, sono paragonabili ai rammentati dipinti dell'Altare del Beato Torello di San Vigilio, riferibili con ogni probabilità a due distinti collaboratori della bottega di Gambacciani, come in parte rilevava Faluschi (cfr. nota 11).



Fig. 5. FRANCESCO GAMBACCIANI, *San Giovanni Gualberto e il miracolo del Crocifisso*, 1767-68. Reggello (Firenze), Abbazia di Vallombrosa (appartamento dei monaci).

già sul primo altare a destra della chiesa, databile al 1782, anno in cui l'artista è documentato per l'ultima volta.³⁰

Saranno gli impegni dei tardi anni sessanta a stabilire quel legame preferenziale con i Vallombrosani, di cui il pittore si gioverà ancora negli anni avvenire. L'operosità per i Benedettini, in questo periodo, s'inserisce in un quadro storico molto particolare. Come ha ben rilevato Francesco Salvestrini, a partire dal Cinquecento la storia della congregazione fu condizionata in misura sempre maggiore dal rapporto con lo Stato fiorentino.

³⁰ Cfr. MARIA CECILIA FABBRI, *Le opere in chiesa*, in *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1992, pp. 89-142: 139-140.

Legame che se da un lato condizionò ampiamente le scelte dell'ordine, dall'altro contribuì a una sua sostanziale ripresa, generando un nuovo incremento delle fondazioni in territorio toscano, a partire dal primo Settecento.³¹

Con la brusca interruzione dell'esperienza gesuitica, nel 1773, i Vallombrosani, appoggiati dal granduca, acquisirono, infatti, svariati beni appartenuti in precedenza all'estinta Compagnia. In tale contesto, un ruolo speciale rivestirono i complessi di Sant'Ignazio ad Arezzo e di San Vigilio a Siena, sui quali vale la pena soffermarsi in merito all'attività di Francesco Gambacciani. Per l'ex chiesa dei Gesuiti di Arezzo, conseguita dai monaci Vallombrosani – esattamente come



Fig. 6. FRANCESCO GAMBACCIANI, *Gloria di San Giovanni Gualberto*, 1775. Arezzo, chiesa di Sant'Ignazio.

San Vigilio a Siena – pochi anni dopo la soppressione della Compagnia di Gesù, l'artista dipinge una *Gloria di San Giovanni Gualberto* (Fig. 6), pagata trenta scudi il 26 giugno del 1775.³²

Nel *Libro I° delle Ricordanze del venerabile monastero di S. Vigilio*, conservato nell'Archivio di Stato di Siena, sono contenute le notizie dei fatti più importanti avvenuti dall'acquisto da parte dei Vallombrosani, nel 1775, fino al 1814.³³ Dalle memorie si apprende che, dopo la soppressione della Compagnia di Gesù e l'acquisto del Collegio di Sant'Ignazio ad Arezzo, effettuato dalla congregazione il 25 luglio del 1774, con l'approvazione del granduca Pietro Leopoldo, si prese in considerazione anche l'acquisizione

³¹ Si vedano in questo volume i contributi di Andrea Conti e Francesco Salvestrini, pp. 59-83.

³² Cfr. ANDREA ANDANTI, *Pittura ad Arezzo dalla fine della dinastia medicea agli inizi del regno di Ferdinando III (1737-1792)*, in *Cultura e società nel Settecento lorenese. Arezzo e la fraternità dei laici*, a cura di A. Andanti et alii, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, pp. 263-300: 280-281; RICCARDO SPINELLI, *Pittori fiorentini del Settecento in terra aretina: riflessioni ed appunti su alcune presenze*, in *Arte in Terra di Arezzo: il Settecento*, a cura di L. Fornisari e R. Spinelli, Firenze, Edifir Edizioni, 2007, pp. 91-116: 116.

³³ ASSi, *Conventi* 3858, I.

del Collegio di San Vigilio a Siena: «divenuto sempre più importante, per la favorevole disposizione dell'amorevolissimo nostro sovrano, propenso a facilitare l'acquisto d'un monastero come questo di bella e comoda struttura, nel centro d'una ragguardevol' città».³⁴ La compravendita, come accennato, fu deliberata l'8 novembre del 1775 per la cifra di «undicimiladuecento» scudi, a fronte dei «diciottomilaquattrocento» spesi dalla congregazione per rilevare il Collegio gesuitico di Arezzo.³⁵ Dopo una decisione presa di comune accordo, il 22 maggio 1776, a guidare la ricostituita Badia di San Vigilio fu inviato il padre abate Maurizio Pierozzi da San Casciano. Un mese dopo, il 21 giugno, in occasione della ricorrenza della festa di San Luigi Gonzaga, i Vallombrosani iniziavano finalmente il loro «servizio di chiesa».³⁶ Da questo momento, prende avvio la campagna dei lavori di ripristino nella chiesa, a cominciare dal grande soffitto ligneo, cui si mise mano il 20 agosto dello stesso anno, quando si badò al montaggio del grande ponteggio che, «da capo a fondo, e da una parte all'altra», avrebbe dovuto abbracciare l'intera ampiezza della chiesa. L'abate si premurò «di non guardare a spesa veruna, onde il palco fosse stabile, e sicuro, per ovviare a ogni disgrazia».³⁷ Il primo provvedimento fu quello di variare il colore di fondo dell'originale intelaiatura lignea contenente le quindici tele del *Giudizio universale* di Vanni: «e di scuro pendente in nericcio con rapporti gialli com'era, [il padre abate] gli fece dare un colore perlato chiaro, tutto riportato a chiari scuri, com'è al presente». Alle difficoltà tecniche dell'operazione se ne aggiungevano altre di tipo concettuale, mosse «anco da persone dell'arte». Tra i molti inconvenienti, gli oppositori del restauro, intendenti d'arte, rimarcavano che il nuovo allestimento avrebbe in realtà invalidato la percezione dei dipinti, «facendogli, come suol dirsi, cascare, e comparire più bassi», a danno della «proporzione con la quale erano in Roma stati fatti dal celebre pittore sanese Raffaello Vanni». Contrariamente alle aspettative, tale previsione non si realizzò: «Il nuovo fondo spinse anzi più in alto il soffitto, anco per confessione degl'istessi oppositori, con sommo giubilo del Padre Abate».³⁸

Nell'estate del 1776, dunque, lo stato dei lavori alla volta di San Vigilio procedeva speditamente, coinvolgendo naturalmente anche le tele. Come

³⁴ *Ivi*, c. 1r.

³⁵ *Ivi*, c. 1v.

³⁶ *Ivi*, c. 5v.

³⁷ *Ivi*, c. 6v.

³⁸ *Ivi*, c. 7r. Sulle tele di Raffaello Vanni, si veda in questo volume il contributo di Alessandro Angelini, pp. 191-207.

asseriscono le *Ricordanze*, i quadri del soffitto, «per la maggiore parte pendenti, e staccati dalle parti, erano così ricoperti di polvere incallita, e di sudiciume, che fu necessario, oltre al rimettergli al suo vero punto, di tirargli fuori nuovamente il colore, il che eseguì felicemente Gio[vanni] Capezzòli, e ritoccarli ove avevano patito dal pittor senese Carlo Amidei». ³⁹ Tra i santi dipinti dal Vanni nel riquadro centrale del *Giudizio universale* vi erano raffigurati anche due Gesuiti. Fatta adattare la cocolla, «in uno restò espresso il patriarca S. Benedetto, e nell'altro il nostro santo padre S. Gio[vanni] Gualberto. Il primo con il libro in mano della sua Regola, e l'altro con la croce». ⁴⁰ Una medesima trasformazione interessò anche le pitture murali della tribuna. In due dei tre medaglioni era infatti effigiato, «in due posture differenti», Sant'Ignazio di Loyola. Nel riquadro di mezzo – oggi pressoché illeggibile a causa di una lacuna – il santo era raffigurato in pianeta mentre ascendeva al cielo. Con l'aggiunta della palma e delle insegne vescovili fu rappresentato San Vigilio, vescovo e martire, titolare della chiesa. «A mano diritta vi fu ritratto S. Gio[vanni] Gualberto in cocolla in atto di contemplare l'Augusto Mistero della Sacrosanta Triade»; mentre a sinistra venne effigiato «S. Benedetto col fascio di verghe, ed il corvo ed il libro in cui scrive il principio della Sancta Regola», *l'incipit* «Asculta filius». ⁴¹

Per quanto concerne il principale altare, le *Ricordanze* riferiscono, inoltre, di un'accesa disputa tra alcuni eredi della famiglia Biringucci e i monaci in merito alle modifiche che questi ultimi apportarono alla decorazione nell'area del presbiterio. Nei documenti intuiamo il forte dissenso di Giovanni Biringucci, ex Gesuita, discendente della nobile famiglia commissaria dell'altare maggiore, che, allo scuro degli accordi stipulati dai Vallobrosani col nuovo possessore, Fabio Sergardi, contestò gli interventi promossi dai benedettini sui dipinti della tribuna; interventi che si aggiungevano all'avvenuta sostituzione della tela di Mattia Preti con la *Gloria di*

³⁹ ASSI, *Conventi* 3858, I, c. 7r. Sembra improbabile che il Giovanni Capezzòli (o Capezzuoli) evocato dalle *Ricordanze* e dalla storiografia senese sia il medesimo artista fiorentino menzionato, come scultore, in tre numeri del *Giornale delle belle arti* del 1787 (cfr. *Giornale delle belle arti e dell'antiquaria incisione, musica, e poesia*, Roma, per il Casaletti, 1787, n. 17, p. 131; *ivi*, n. 24, p. 188; *ivi*, n. 46, pp. 360-361). In veste di doratore, Giovanni Capezzuoli è ricordato per alcuni lavori realizzati nell'oratorio della Congregazione della Santissima Concezione degli Artisti, annesso alla chiesa di San Vigilio (cfr. ALFREDO LIBERATI, *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi*, «Bullettino senese di storia patria», LXI, 1954, pp. 132-151: 141-142). Sul pittore e incisore senese Carlo Amidei (1720-1807) si veda anzitutto il giudizio negativo di Ettore Romagnoli, che lo stimava «meschino nel colorito e falzo nel disegno» (E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi, ante 1835*, BCISI, mss. L.II. 1-13, ed. stereotipa, 13 voll., Firenze, Edizioni S.P.E.S., 1976, XII, p. 243).

⁴⁰ ASSI, *Conventi* 3858, I, cc. 7r-v.

⁴¹ *Ivi*, cc. 7v-8r.

San Giovanni Gualberto di Francesco Gambacciani. Riferisce infatti la fonte vallombrosana:

All'abate Giovanni Biringucci exgesuito, avvezzo a vedere questa, una volta sua, ed ora nostra chiesa [...] soprattutto stava a cuore l'altare maggiore, ove oltre al quadro grande mutato in quello di S. Gio[vanni] Gualberto ed altri santi Vallombrosani fin dal nostro arrivo [...], vi sono sopra le porte laterali, altri due santi gesuiti del celebre Francesco Vanni, che sono S. Luigi, e S. Stanislao Kostka, e sopra quelli anco due busti esprimenti uno S. Francesco Saverio, e l'altro San Francesco Borgia.⁴²

Il brano delle *Ricordanze* procura un tassello fondamentale per la datazione della tela di Gambacciani, cui, al momento, non è possibile giungere da fonti dirette. L'attendibilità dell'informazione è confermata proprio dal raffronto stilistico con la pala eseguita dal nostro pittore per la chiesa di Sant'Ignazio ad Arezzo, pagata il 26 giugno del 1775. La notevole corrispondenza che ritroviamo tra le effigi del fondatore dei Vallombrosani, come tra le fisionomie di alcuni angeli, è la riprova che le due opere furono dipinte dal medesimo artista a meno di un anno di distanza l'una dall'altra, essendo i primi monaci giunti a Siena il 3 giugno del 1776.⁴³

L'«ABBELLIMENTO» DELLA FACCIATA

L'idea di dotare San Vigilio di una facciata monumentale, arricchita da un corredo di sculture, si profilò a partire – grosso modo – dal «settimo anno» della permanenza dei religiosi benedettini (Fig. 7).⁴⁴ Le *Ricordanze* del monastero indicano che nel 1781, in concomitanza dei lavori di realizzazione della duplice scalinata d'accesso alla chiesa, i monaci vennero a conoscenza dell'esistenza di un testamento del 1717, nel quale l'«Illustrissimo Signor Orazio Piccolomini d'Aragona [...] lasciava scudi 200 ai padri gesuiti, o altre pie persone, che avessero intrapreso di far la facciata». L'abate del monastero si premurò di far effettuare ai capi maestri Sebastiano Minacci e Giovanni Battista Nabissi una perizia dei costi secondo il progetto ideato dall'architetto Antonio Matteucci. La somma prevista, per un ammontare di 400 scudi, fu approvata dal padre camerlengo.⁴⁵ Si procedette con la

⁴² *Ivi*, cc. 8r-v.

⁴³ *Ivi*, c. 3r.

⁴⁴ G. FALUSCHI, *Breve relazione*, cit., p. 156.

⁴⁵ ASSI, *Conventi* 3858, I, cc. 59v-60r.



Fig. 7. Siena, chiesa di San Vigilio, facciata, 1781-83 (su progetto dell'architetto Antonio Matteucci).

selezione dei materiali (essenzialmente cotto e travertino) ma, a causa del sopraggiungere dell'inverno e dell'avvicendamento del padre abate, l'avvio dei lavori fu interrotto per riprendere il 28 aprile del 1783.⁴⁶ Il *Supplemento alla Gazzetta Toscana* n. 2 del 1784 informa che il 31 dicembre del 1783 la facciata era stata ormai ultimata.⁴⁷ Essa vedeva collocate entro le nicchie del prospetto quattro statue «più grandi del naturale». raffiguranti, negli «interpilastri» del primo ordine inferiore, San Benedetto da Norcia e San Giovanni Gualberto, sormontati da una coppia di «bassi rilievi» con episodi della loro vita. In alto, le nicchie del secondo ordine ospitavano invece una Santa Scolastica e una Santa Umiltà. Il resoconto settecentesco indica inoltre che sul timpano dell'edificio erano presenti, a basso rilievo, i simboli del pastorale e della croce, di cui, ad oggi, permangono solo alcune tracce. Le perdute statue dei fondatori, come i bassorilievi agiografici, erano opere ascritte all'incisore e pittore bolognese Ciro Santi, «domiciliato da qualche tempo in Siena».⁴⁸ Nel 1954, tali decorazioni, come afferma Alfredo Liberati, erano già state rimosse per essere ridotte in cattive condizioni, al momento del moderno restauro «a cortina» della facciata.⁴⁹

Questi ultimi interventi segnano la perdita di alcune delle testimonianze più significative della presenza vallombrosana a Siena. Tanto più valore acquista, dunque, il rinvenimento della perduta tela di Francesco Gambacciani: la sua riscoperta ha aperto realmente uno scorcio di conoscenza sul passato tardo settecentesco di San Vigilio, una storia, negli anni che immediatamente seguono l'allontanamento della Compagnia di Gesù, che fu tanto determinante per la portata dei cambiamenti strutturali e l'eredità storico-artistica, quanto ignorata.

⁴⁶ *Ivi*, cc. 60r e 67r.

⁴⁷ Cfr. *Supplemento alla Gazzetta Toscana* n. 2 del 1784, «Gazzetta Toscana», n. 52, Firenze, appresso Giuseppe Pagani Stampatore, 1784, p. 208.

⁴⁸ Si vedano ancora il *Supplemento*, cit., p. 208, in cui si fa riferimento alla possibilità di collocare sul frontone della chiesa «un gruppo d'Angeli sostenenti la Croce», e G. FALUSCHI, *Breve relazione*, cit., p. 156, il quale conferma le indicazioni pubblicate nella «Gazzetta Toscana» del 1784 a proposito del progetto di facciata e del corredo di sculture «lavorate» da Ciro Santi. Un passo delle *Lettere sanesi* di Guglielmo della Valle menziona l'artista bolognese, in qualità d'incisore e pittore, insieme allo scultore e architetto senese Giuseppe Silini, formatosi anch'egli a Bologna nella bottega di Ercole Lelli (cfr. GUGLIELMO DELLA VALLE, *Lettere sanesi*, III, Roma, Stamperia di Giovanni Zampel, 1786, p. 98; LUIGI DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da varj scrittori ed aggiunte*, VIII, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1810, p. 180).

⁴⁹ A. LIBERATI, *Chiese, monasteri*, cit., pp. 139-140.



Tav. XXV. FRANCESCO GAMBACCIANI, *Gloria di San Giovanni Gualberto tra Sant'Atto, Santa Umiltà, San Pietro Igneo, Santa Scolastica e San Bernardo degli Uberti*, 1776. Siena, chiesa di San Vigilio (dall'altare maggiore).



Tav. XXVI. FRANCESCO GAMBACCIANI, *Gloria di San Giovanni Gualberto tra Sant'Atto, Santa Umiltà, San Pietro Igneo, Santa Scolastica e San Bernardo degli Uberti*, particolare. Siena, chiesa di San Vigilio (dall'altare maggiore).