



*Il museo 'immaginario' di Girolamo Gigli  
nel Collegio Petroniano delle Balie Latine*

BERNARDINA SANI

ABSTRACT. Girolamo Gigli's *Del Collegio petroniano delle balie latine* (On the Petronian boarding school of Latin nannies, 1719) describes the opening of an imaginary boarding school, in which Latin-speaking nannies raise little children, both boys and girls, reviving the Roman's language. This paper examines the figurative themes of the book. Focus will be placed on the literary Procession crossing the town, decorated with works of art painted by great painters, among whom is the champion of perspective illusionism, Andrea Pozzo. The subjects of the paintings and their patrons are chosen in relation to the history, culture and nobility of Siena. The school museum is founded upon these paintings and other works of art including archaeological finds. The museum is divided into two galleries, which bring to mind the Roman baroque taste and artists and patrons related to the figure of Alexander VII, Fabio Chigi of Siena. In conceiving the museum, Gigli interprets historical facts of his time making room for Etruscan finds and works by the Primitivi of Siena. Finally, he welcomes ideas by men of learning of the Muratorian circle.

KEYWORDS. Girolamo Gigli; Collegio Petroniano; Imaginary museum.

*Le Musée Imaginaire* è uno dei titoli di successo del secolo trascorso. In questo primo volume della *Psychologie de l'art*<sup>1</sup> André Malraux rifletteva sulle possibilità offerte dalla fotografia di raccogliere le opere appartenenti alle più disparate culture in modo che ognuno potesse formarsi il proprio museo virtuale. Le idee di Malraux sollevarono anche dissensi, ma il 'museo immaginario' diventò un lemma dei dizionari storico-artistici e pochi anni dopo Giuseppe Fiocco presentò in un articolo il

<sup>1</sup> A. Malraux, *Psychologie de l'art*, 2 voll., Skira, Genève 1947, vol. I: *Le Musée Imaginaire*; vol. II: *La Création artistique*.

museo immaginario dello Squarcione, maestro di Andrea Mantegna<sup>2</sup>. E se volessimo anche solo elencare i musei immaginari degli scrittori, la serie sarebbe infinita. Limitiamoci a una collezione del Settecento nata dalla fantasia di un autore di teatro che esercita la sua satira contro i falsi bacchettoni, si scaglia contro la politica culturale di Cosimo III dei Medici, contro il fiorentinismo cruscante, infarcisce i suoi scritti di aneddoti e novelle, si fa espellere dalla Toscana e poi da Roma: Girolamo Gigli (1660-1722)<sup>3</sup>.

Nel 1719 Gigli pubblica presso lo stampatore Francesco Quinza *Del Collegio petroniano delle Balie latine, una Relazione del Collegio delle Balie Latine*, come suona il titolo del primo capitolo<sup>4</sup>. Il volume, in quarto, vendibile a Siena presso lo stesso Quinza e a Roma presso Pagliarini, si colloca in apparenza tra le relazioni, le memorie, le descrizioni, le guide, generi cari agli eruditi del Settecento e strumenti a disposizione dei 'viaggiatori' per la visita delle città italiane, ma il modello principale è seicentesco: la *Villa Borghese Fuori Porta Pinciana Descritta da Jacomo Manilli*<sup>5</sup>. L'inganno è tale che il letterato dell'Arcadia Francesco Corsetti, direttore del seminario di San Giorgio e collezionista d'arte, nella *Vita di Girolamo Gigli* atte-

<sup>2</sup> G. Fiocco, *Il museo immaginario di Francesco Squarcione*, «Memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere e arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», 71, 1958-59, pp. 59-72.

<sup>3</sup> Segnaliamo di seguito alcune voci bibliografiche utili a conoscere la biografia e l'opera letteraria di Girolamo Gigli: G. Natali, *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento*, Vallardi, Milano 1944<sup>2</sup>, pp. 848-851; R. Turchi, Introduzione a *Il teatro italiano*, Einaudi, Torino 1987, vol. IV/1: *La Commedia del Settecento*, pp. VII-XXXIV; G. Nicoletti, *Firenze e il Granducato di Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Einaudi, Torino 1988, vol. II/2: *L'età moderna*, pp. 776-778; L. Spera, s.v. «Gigli Girolamo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54 (2000), pp. 676-679; C. Frenquellucci, *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Olschki, Firenze 2010; Id., *Forged letters and Literary Hoaxes: Satire and the Epistolary Novel in Girolamo Gigli's Il Gazzettino and Il Collegio petroniano delle Balie Latine*, «Italice», 88, 2011, n. 2, pp. 163-177.

<sup>4</sup> *Del Collegio Petroniano delle Balie Latine e del solenne suo aprimento in quest'anno 1719 in Siena*, Appresso Francesco Quinza, Siena 1719. L'autore si nasconde sotto lo pseudonimo di Salvatore Tonci, presunto medico dell'istituto. Girolamo Gigli aveva composto in precedenza una serie di finte lettere con mittenti e destinatari esotici, diffuse sotto forma di avvisi e raccolte postume col nome *Il Gazzettino*.

<sup>5</sup> J. Manilli, *Villa Borghese Fuori Porta Pinciana Descritta da Jacomo Manilli Romano Guardarobba di detta Villa*, Per Ludovico Grignani, in Roma 1650.

sta che molti forestieri chiesero informazioni sulle modalità di visita dell'Istituto<sup>6</sup>. Per rendere più credibile la *Relazione*, il libro è corredato da due tavole fuori testo: nella prima le balie si mostrano «in abito collegiale e da camera», secondo un gusto di squisita *chinoiserie* Luigi XIV; nell'altra, la «Facciata del Collegio Petroniano Architettura di Baldassarre da Siena», si riferisce ad un luogo reale: la parte anteriore della chiesa e del monastero di Santa Marta, un monastero senese che Riccardo Petroni, fondatore del Collegio Petroniano, avrebbe scelto come sede dell'Istituto. Sono molte le beffe e le burle del Gigli analizzate dagli storici della letteratura: qui vogliamo occuparci delle immagini, evocate in tutto il libro e formate dalla combinazione di verità e d'inganno, che raggiungono l'apice nel capitolo dedicato alle Gallerie, il cuore del museo immaginario, inventato non si sa se per capriccio, per satira o per indicare una svolta nel modo di raccogliere le antichità<sup>7</sup>.

Come si sa, Gigli finge di descrivere l'inaugurazione di un istituto aperto a Siena secoli dopo il testamento di Riccardo Petroni. L'illustre giureconsulto senese, partecipe alla redazione delle Decretali, creato cardinale da Bonifacio VIII, avrebbe espresso la volontà di istituire nella sua città natale un Collegio in cui balie di lingua latina, ancora presenti in paesi ultramontani, nutrissero bambine e bambini, facendo rivivere in modo naturale l'antica lingua dei Romani<sup>8</sup>. È evidente che il Gigli pren-

<sup>6</sup> F. Corsetti, *Vita di Girolamo Gigli sanese detto fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Nella Stamperia all'Insegna di Apollo, Firenze 1746, p. 19. Il Corsetti fu amico del Muratori, del Lami, del Mazzuchelli. Fu «intendentissimo di Belle Arti» (E. Romagnoli, *Raccolta biografica d'illustri senesi*, ms. Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena, d'ora in poi BCI, Z. II.31).

<sup>7</sup> Si tiene conto dei temi affrontati da Francis Haskell nella sua opera; si veda in particolare *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, trad. it. di E. Zoratti, A. Nadotti, Einaudi, Torino 1997, pp. 143-178 (prima ed. orig. 1993).

<sup>8</sup> Riccardo Petroni nacque a Siena intorno al 1250 e morì a Genova nel 1314, dove era stato inviato come legato pontificio. *Doctor utriusque juris*, partecipò alla commissione incaricata di redigere una collezione di decretali e fu creato cardinale nel 1298 da Bonifacio VIII. Dopo la morte a Genova, le sue spoglie furono traslate a Siena per prendere posto nel monumento funebre scolpito da Tino di Camaino per il Duomo, uno dei capolavori della scultura gotica in Italia. A proposito della fondazione delle clausure, Gigli si esprime così: «Tanti insigni monumenti di Pietà lasciati alla sua Patria nella fondazione delle più magnifiche clausure»; e delle balie che parlavano latino: «E poichè di quei tempi in Polonia ed alcun Paese

de di mira la *ratio studiorum* gesuitica<sup>9</sup> e l'inganno è alimentato dalla conoscenza della letteratura classica: Quintiliano consiglia ai padri dei futuri oratori di scegliere balie che parlino un latino corretto<sup>10</sup>. Nel 1719, finalmente, viene aperto il Collegio: «A beneficio di tutta la nazione italiana ad effetto di rendere naturale la lingua latina quale fu presso i Romani. Col vero metodo degli studi per la Gioventù dell'uno e dell'altro sesso nel medesimo collegio stabiliti», come si legge nel frontespizio. Gigli scrive dopo che nell'Università di Padova Elena Lucrezia Scolastica Cornaro Piscopia aveva ricevuto, prima donna al mondo, il titolo dottorale, e nomina 'Cicerona delle antichità del Collegio' Cecilia Mazzuoli Tonci, la cui sapienza riguardo alle antichità spesso cade sotto le critiche di Uberto Benvoglianti.

La scelta di immaginare a Siena l'origine del Collegio, partendo dal lascito del Petroni, ha legami con la tradizione filopatristica seicentesca, l'orgoglio che spinge Celso Cittadini in campo linguistico e letterario, Isidoro Azzolini Ugurgieri nella storia e Giulio Mancini nella storia pittorica a indagare le glorie cittadine spingendosi fino al Medio Evo<sup>11</sup>, ma nell'abuso di verità', Gigli inserisce frammenti di nuova coscienza storica con particolare riguardo alle anticaglie, alle pitture e sculture riferendosi anche agli etruschi e ai pittori del Medio Evo, 'i primitivi'. Il nuovo atteggiamento verso le anticaglie emerge perfino nella lista dei Censori 'forestieri' del Collegio, dove risaltano i nomi di Ludovico Antonio Muratori (in relazione con Gigli e con i Senesi) e di Antonio Maria Salvini, docente di greco nel liceo fiorentino.

Due sono i principali elementi su cui si fonda il museo immaginario del Gigli: il resoconto delle cerimonie, del solenne corteo per l'inaugurazione, degli apparati scenici, delle feste, dei giochi del pallone, dei de-

d'Alemagna, fino dalle stesse Donne latinamente si parlava...» (*Del Collegio Petroniano*, cit., pp. 1 e 2).

<sup>9</sup> Frenquellucci, *Forged letters*, cit., pp. 163-177.

<sup>10</sup> R. Gagliardi, *Quando la maschera è il volto. La scelta dell'apocrifo in Girolamo Gigli come funzione di un costume sociale e culturale senese tra fine Seicento e primo Settecento*, «Bullettino Senese di Storia Patria», IC, 1992, pp. 210-227.

<sup>11</sup> C. Cittadini, *Le origini della volgar toscana favella*, Ercole Gori, Siena 1628; I. Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi o' vero relazione delli buomini e donne illustri di Siena e suo Stato*, 2 voll., Nella stamperia di Pier Antonio Fortunati, Pistoia 1649; G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, 2 voll., Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956.

sinari e la descrizione del presunto stato dell'architettura del Collegio e dei suoi arredi, in particolare delle Gallerie. Le opere e gli oggetti continuamente evocati evidenziano la necessità ineludibile di tramandare ai posteri immagini significanti, ma insieme di conservare e trasmettere al futuro gli oggetti più scelti e più rari. Il monastero di Santa Marta è il punto di arrivo di una «Processione Letteraria fatta per l'occasione» (p. 10): e qui Gigli immagina una strada da poco tracciata per congiungerlo al Collegio petroniano eretto sulle fondamenta del Monastero delle Trafisse. È una sorpresa questa invenzione che allude ad un fatto reale: il monastero delle Trafisse (o Monache della Madonna o Sperandie) tra il 1704 e il 1711 era stato ristrutturato da Giacomo Franchini, un architetto senese interprete dell'architettura barocca romana, che aveva costruito anche un antiporto, o portico sopraelevato, per formare un cavalcavia sulla strada adiacente a via S. Marco: presso a poco all'altezza del Monastero di Santa Marta<sup>12</sup>. Più avanti Gigli descrive la chiesa del Collegio, che appare coincidere con quella delle Trafisse, intitolata alla Visitazione, e nota i «ricchissimi stucchi dorati» (p. 59) progettati veramente dall'architetto Franchini e i dipinti eccellenti, presenti nella chiesa prima della ristrutturazione e conservati dall'architetto<sup>13</sup>. All'arrivo della Processione Letteraria, si tolgono le tavole e appare a tutti la magnificenza del Nuovo Collegio.

Già con la descrizione del corteo, Gigli manifesta una cultura figurativa legata al Barocco Romano in cui gli apparati festivi, le scenografie degli Ingressi, gli addobbi delle strade, i trionfi di tavola, di particolare fasto, si rivestono di complessi significati allegorici; una cultura ben nota ad uno scrittore che, dopo l'espulsione da Siena nel 1708, si trasferì a Roma svolgendo l'ufficio di precettore presso la famiglia del principe Ruspoli e per il quale Roma fu un punto di riferimento fino all'espulsione dall'Arcadia e dalla città<sup>14</sup>. C'è tuttavia un evento senese che può aver contribuito a dar

<sup>12</sup> B. Mussari, *Jacomo Franchini: architetture e disegno urbano a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Un itinerario attraverso strade, palazzi, chiese, cappelle e altari*, in *La regola e il capriccio. Giacomo Franchini e il barocco senese*, a cura di B. Mussari, F. Rotundo, Banca CRAS, Sovicille (SI) 2010, pp. 49-70.

<sup>13</sup> A. Angelini, *Jacomo Franchini 'architetto' e Giovanni Mazzuoli 'scultore': un intreccio di competenze artistiche a Siena tra Sei e Settecento*, ivi, pp. 71-78.

<sup>14</sup> Sulla committenza della famiglia Ruspoli nel Settecento e in particolare di Francesco Maria Ruspoli, si veda M.C. Cola, *Francesco Trevisani e Antonio Canevari*

forma alla descrizione: i festeggiamenti per la solenne entrata a Siena della governatrice Violante di Baviera il 12 aprile 1717, che durarono diversi mesi. Gigli, nel *Diario Sanese* pubblicato postumo dal figlio Lodovico, include la versione scritta dal notaio Crescenzio Vaselli per l'Accademia degli Intronati, ma ne conosciamo un'altra del notaio Giuseppe Maria Torrenti dell'Accademia dei Rozzi, corredata da *gouaches* che illustrano i carri allegorici allestiti dalle Contrade<sup>15</sup>.

La descrizione dell'apparato e degli archi trionfali «fabbricati a gara dai più eccellenti Architetti e Pittori» (p. 21) per la Processione Letteraria, occupa tutto il capitolo IV. L'itinerario va dalla Piazza del Campo al Chiasso Largo, alla Loggia della Mercanzia, a via di Città fino alla cattedrale, e di lì alla contrada della Chiocciola dove si trova il Collegio. Il primo arco è eretto sotto il Palazzo della Signoria in forma di Tempio di Minerva e tutti gli altri sono studiati con simbologie di carattere morale o culturale riferite agli istituti o alle famiglie i cui palazzi si affacciano sull'itinerario. Le immagini hanno precisi significati, ma Gigli non trascura anche la verosimiglianza dei pittori e dei committenti. Quello dedicato a Pio II, eretto al Chiasso Largo in corrispondenza del Palazzo Piccolomini, è disegnato da Antonio Ugolini, un pittore di Parma, che a Siena dipinge una serie di tele con le quattro stagioni per la Villa Il Ser-

*nella chiesa delle Stimmate di San Francesco: la committenza di Francesco Maria Ruspoli, in La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, Gangemi, Roma 2014, pp. 524-527; Ead., Francesco Maria Ruspoli e Marco Benefial: gli interventi settecenteschi nella cappella Ruspoli in S. Lorenzo in Lucina, in Palazzzi, chiese, arredi e scultura fra '600 e '700, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2012, vol. 1, pp. 237-252; Ead., La decorazione tardo barocca di palazzo Ruspoli all'Aracœli: Luigi Garzi, Antonio Gherardi e Domenico Paradisi, ivi, vol. 2, pp. 31-50. Per gli apparati effimeri, le macchine delle quarantore, le feste, le scenografie degli ingressi a Roma e in Italia in età barocca si veda l'atlante tematico del Barocco in Italia: Il "gran teatro" del Barocco, diretto da M. Fagiolo, con il coordinam. redaz. di G. Coccioli, De Luca, Roma 2007.*

<sup>15</sup> G. Gigli, *Diario sanese*, 2 voll., Per Leonardo Venturini, Lucca 1723, parte prima, pp. 115-119; si veda inoltre *Veridico Ragguaglio della Solenne Entrata fatta in Siena dalla Reale Altezza della Ser.ma Gran Principessa di Toscana Violante di Baviera sua Governatrice li 12 Aprile 1717 e Feste susseguentemente celebrate, Descritto da Giuseppe M.a Torrenti nell'Accademia de Rozzi detto lo Scelto*, pubblicato in facsimile e in trascrizione a Roma dalle Edizioni dell'Elefante nel 1975. Si veda il saggio introduttivo di R. Bianchi Bandinelli, *Siena e la Principessa Violante nel tramonto dei Medici*, ivi, pp. IX-XXXIV.

raglio della famiglia Del Taja<sup>16</sup> e lavora per il palazzo di Marcello Birinucci. Lo troviamo anche come corrispondente e intermediario di Uberto Benvoglianti nella vendita di opere d'arte ed esperto di tecniche pittoriche, quindi ben noto al Gigli<sup>17</sup>. Davanti alla Loggia della Mercanzia, «portico di celebre architettura dove si veggono sedili e statue di Jacopo della Quercia, una macchina trionfale era stata alzata dai Collegi dei Teologi, Filosofi, Giuriconsulti e Medici» (p. 23); a porta Salaria l'Accademia dei Rozzi allestisce un teatro boschereccio e lungo la via della città gli apparati effimeri sono eretti dalle più importanti famiglie.

Nella piazza della Cattedrale, tre archi hanno per tema la Disciplina cristiana, l'Ospitalità e la Sapienza, ma Gigli immagina, ai piedi della scalinata della cattedrale, «un portico alla gotica» (p. 30), senza aggiungere, cosa rara per l'epoca, alcuna connotazione negativa. Immagina anche due tele, appese sulla facciata, dipinte dal pennello straordinario del padre gesuita Andrea Pozzo. Le tele avrebbero raffigurato due concilii tenuti a Siena. Qui Gigli enfatizza il ruolo conciliare della sua città dove nel 1423 fu trasferito il Concilio aperto a Pavia. Per la rappresentazione della sua iperbole, sceglie due tele, inesistenti, del maestro dell'illusionismo prospettico che fin dalle esperienze giovanili aveva realizzato macchine delle quarantore e apparati solenni<sup>18</sup>. In queste pagine l'effimero barocco è portato al parossismo e gli immaginari archi trionfali sembrano in rapporto con la cultura prospettico-scenografica dei 'teatri sacri e profani' illustrati da Andrea Pozzo nel suo trattato di prospettiva, ma anche con gli artifici, i disinganni, le metafore, del linguaggio pittorico

<sup>16</sup> G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Tipografia dell'erede Soliani, Modena 1866, p. 147.

<sup>17</sup> Il pittore era in rapporto con Uberto Benvoglianti. Si veda il carteggio di quest'ultimo BCI, Carteggio Benvoglianti, E. IX.17 c. 119r; E. IX.17 cc.120-121; E. IX.15 c. 255v.

<sup>18</sup> Per il Concilio di Pavia-Siena, si veda W. Brandmüller, *Il Concilio di Pavia-Siena 1423-1424*, trad. it. di M. Barbieri, Ediz. Cantagalli, Siena 2004 (ed. orig. *Das Konzil von Pavia-Siena 1423-1424*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 2002). Per uno sguardo d'insieme all'opera di Andrea Pozzo, si veda *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera, Artemide, Roma 2011, con bibliogr. precedente. Si veda in particolare V. Martinelli, "Teatri sacri e profani" di Andrea Pozzo nella cultura prospettico-scenografica barocca, in *Andrea Pozzo*, a cura di V. De Feo, V. Martinelli, Electa, Milano 1996, pp. 94-113.

del gesuita<sup>19</sup>. Il palazzo arcivescovile è occasione per celebrare, con sale arredate da arazzi o dipinti di Baldassarre Peruzzi, la gloria della famiglia Chigi, mentre un anfiteatro costruito nella piazza del Carmine celebra l'omaggio a Siena delle città sottomesse, tra le quali alcune città etrusche come Chiusi, che dona per la Galleria del Collegio un idoletto raffigurante la Dea Orchia.

Inizia a questo punto l'attenzione di Gigli alle antichità etrusche, che emerge in vari luoghi del libro: segnale di un legame con la nuova antiquaria che rinvigorisce le collezioni patrizie senesi e rende Siena un centro favorevole ai primi esempi di raccolte pubbliche basate su materiali inerenti le origini toscane<sup>20</sup>. Con lo spandersi delle mode etrusche, molti eruditi visitano Siena e rimangono in corrispondenza con gli studiosi locali: tra questi il barone Stosch e Scipione Maffei. Girolamo Gigli nel 1710 presenta quest'ultimo a Uberto Benvoglianti e questi lo guida nella visita di Siena e nelle ricerche negli archivi senesi<sup>21</sup>. Un contesto favorevole all'indagine sulle origini che coinvolge la media nobiltà scorre sottotraccia nel libro del Gigli, al di là delle 'allegrezze' della Siena del tardo barocco.

In quest'ottica, le architetture del Collegio e i suoi arredi assumono particolare rilievo, soprattutto con la descrizione del museo, che occupa tutto il capitolo VI: «Si describe la Magnificenza della Fabbrica del Collegio e Prima delle Gallerie e della Libreria» (p. 44). Termini quali Magnificenza, Fabbrica, Gallerie evidenziano un discorso di storia dell'architettura e delle arti che affonda le radici in una tradizione cittadina da sempre conscia dell'importanza dell'ornato, ma si colora di nuovi significati<sup>22</sup>. 'Magnificenza' è un concetto umanistico che connota

<sup>19</sup> *Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù*, parte prima, Nella stamperia di Gio. Giacomo Komarek Boëmo, Roma 1693; parte seconda, Nella stamperia di Antonio de' Rossi, Roma 1700.

<sup>20</sup> *Siena: le origini. Testimonianze e miti archeologici*, Catalogo della mostra (Siena, dicembre 1979-marzo 1980), a cura di M. Cristofani, Olschki, Firenze 1979; M. Cristofani, *Accademie, esplorazioni archeologiche e collezioni nella Toscana Granducale 1730-1760*, «Bollettino d'Arte», s. LXVI, 6, 1981, pp. 59-82; Id., *La scoperta degli etruschi: archeologia e antiquaria nel '700*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 1983.

<sup>21</sup> BCI, Carteggio Benvoglianti, E. IX.4.

<sup>22</sup> P. Pertici, *La città magnificata. Interventi edilizi a Siena nel Rinascimento*, Il Leccio, Siena 1995.

il palazzo signorile del Rinascimento<sup>23</sup>; qui al contrario distingue la sede di un'istituzione educativa pubblica. Con la parola 'Gallerie', Gigli fa proprio un dibattito seicentesco, il secolo in cui questo termine viene usato per quell'elemento architettonico ornato da stucchi e da dipinti che poi Vincenzo Scamozzi nota nelle case di uomini virtuosi di Genova, di Roma e di Venezia, dove anticaglie di marmi e bronzi si uniscono alle «pitture de' più celebri e diligenti maestri»<sup>24</sup>.

Quando parla di Gallerie, Gigli potrebbe avere nella memoria *La Galeria* di Giovan Battista Marino in cui una serie di componimenti poetici disegnano una galleria ideale di favole, historie, ritratti, capricci<sup>25</sup>, e questo fa parte delle sollecitazioni letterarie, di quel gioco di rimandi e di allusioni attivato dal Gigli senza tuttavia eludere i problemi della storia e forse della museografia della sua epoca.

Ma la Galleria del Collegio petroniano in quale rapporto si pone col *Museum celeberrimum* fondato da padre Athanasius Kircher nel Collegio Romano? Anche se nel suo insieme il Collegio petroniano ospita gli oggetti più disparati e una sezione di strumenti scientifici, le Gallerie si distinguono dal museo di *naturalia* e *artificialia* dei gesuiti, erede delle raccolte di meraviglie del tardo rinascimento, concentrato naturale e simbolico del museo del mondo, per il valore storico e il valore artistico degli oggetti<sup>26</sup>.

Le Gallerie hanno un ordinamento che assomiglia alle quadrerie dei palazzi romani: Gigli ricorda le Gallerie Vaticane, ma è chiaro il suo alludere soprattutto alla Galleria Borghese e alle collezioni della famiglia

<sup>23</sup> Per il contesto senese si veda C.H. Clough, *Pandolfo Petrucci e il concetto di «magnificenza»*, in *Arte, Committenza ed Economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, a cura di A. Esche, C.L. Frommel, Einaudi, Torino 1995, pp. 383-397.

<sup>24</sup> V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Per G. Albrizzi, Venezia 1615, pp. 305-306. Per la moda delle collezioni nel Seicento e per le Gallerie si veda T. Montanari, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Carocci, Roma 2013.

<sup>25</sup> G.B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Liviana, Padova 1979.

<sup>26</sup> La bibliografia sulle raccolte di meraviglie è sterminata. Si ricordi qui solo pochi titoli a partire dall'opera di uno dei maggiori rappresentanti della scuola di Vienna: J. Von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, trad. it di P. Di Paolo, Introduzione di C. De Benedictis, Sansoni, Firenze 2000 (prima ed. orig. 1908). Sul collezionismo enciclopedico con particolare riferimento alla situazione italiana, si veda A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, a cura di M. Mazzotta, Mazzotta, Milano 2006.

Chigi. In ogni modo vuol dare rappresentazione all'istanza didattica attraverso temi mitologici, storici e religiosi legati ai bambini; e al tempo stesso – creando una serie di donatori e di eventi storici legati a Siena e alla sua storia, soprattutto artistica – proporre la funzione pubblica ed educativa dell'arte<sup>27</sup>. Nell'invenzione dell'origine della Galleria del Collegio questo meccanismo è evidente: nasce dall'incarico affidato da Riccardo Petroni agli amministratori della sua eredità di acquisire pregevoli monumenti, rari tesori, soprattutto memorie: una sorta di collezionismo pubblico, tale da attrarre donazioni «di più e più Personaggi concittadini e forestieri. Che a questo Istituto vollero lasciare qualche memoria di loro e dove, da' doni in poi, si è procurato in tutti i tempi di acquistare qualche pregevole monumento per via degli Economi dell'Eredità sollecitati dal Petroni a trovare, con qualsivoglia spesa, i più rari tesori che potessero aversi della scoltura e della pittura e tutta questa raccolta si è conservata a tale effetto per più di un secolo nel Convento de' Padri Agostiniani» (p. 44). Il brano può essere messo in parallelo con quanto Scipione Maffei nel 1717 scrive al Vincioi: «conservar tutte quelle antichità che potrò dalla pioggia, tramontana, trasporti, incidenti, negligenza etc. avendo osservato che senza questo di 50 in 50 anni periscono quasi tutte, e che in case private, in poche età sono sicuramente perdute»<sup>28</sup>. Ma il costante riferimento senese non è mai da sottovalutare: Gigli ribadisce l'idea di un'arte in rapporto con la città e coi suoi cittadini che si conserva e si accumula attraverso acquisti oculati e donazioni e che mira all'interesse pubblico; un meccanismo fondamentale nella tradizione civica senese rappresentata dai cicli del Palazzo della Signoria: dal *Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti agli uomini illustri di Taddeo di Bartolo, alla volta affrescata dal Beccafumi con le allegorie dell'*Amor di patria*, della *Giustizia* e della *Mutua Benevolenza* e con le Storie di eroismo tratte

<sup>27</sup> A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Polistampa, Firenze 2015<sup>2</sup>. Per l'importanza di una lettura civile e politica dei cicli pittorici di Palazzo Pubblico si tenga presente la figura di Francesco Gori Gandellini, che opera nel pieno secolo dei Lumi, ma trae ispirazione anche dalla cultura degli inizi del secolo.

<sup>28</sup> S. Maffei, *Epistolario 1700-1755*, Giuffrè, Milano 1955, p. 304. La citaz. è tratta da P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 270.

dai *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo<sup>29</sup>. Il brano si conclude con l'idea che la collezione così costituita si sia conservata nel Convento degli Agostiniani, che ai tempi di Gigli rivestiva un ruolo pubblico e didattico determinante, in quanto la sua biblioteca era aperta e frequentata dagli allievi dello studio, prima che l'Università ricevesse in dono la biblioteca del canonico economista Sallustio Bandini<sup>30</sup>.

La Galleria del Gigli è un gioco di specchi tra finzione e realtà, verità e fantasia, personaggi finti e reali. Sono veri i nomi degli artisti e quelli dei donatori e mentre i primi si riferiscono a una cultura pittorica nazionale, vista spesso da un osservatorio romano, i secondi sono collegati alla storia delle famiglie senesi, soprattutto a personaggi legati ai numerosi papi originari della città toscana: artisti, donatori e iconografie si combinano in nessi arbitrari in vista di nuovi significati. Gigli immagina una raccolta storica formata da acquisti e doni tale da tramandare la memoria dei donatori e raccogliere il fior fiore della pittura e delle arti, un istituto simile al museo moderno che a Siena incomincia a prendere forma, dopo qualche decennio, all'interno della Biblioteca dell'Università, sotto la direzione dell'abate Giuseppe Ciaccheri e con forte dialogo tra antiquari e storici<sup>31</sup>.

Modello dichiarato del museo è la Galleria del Palazzo Apostolico Vaticano<sup>32</sup>; composto, come quello, da due gallerie, una delle quali articolata in due corridoi. La prima ospita «Pitture e Marmi eruditi appartenenti a Storie sacre o profane o Favole di fanciulli» (p. 45), raggruppati in sezioni iconografiche omogenee. Dal numero 1 al numero 8 sono esposti soggetti biblici legati all'infanzia. Il numero 1 è «La Regina di Egitto, che raccoglie dal Nilo il Bambino Moisè nel cestello, opera insigne

<sup>29</sup> Si veda *La virtù sconosciuta. Scritti d'arte di Francesco Gori Gandellini, erudito conoscitore nella Siena di Alfieri*, a cura di B. Sani, C. Ghizzani, ETS, Pisa 2012.

<sup>30</sup> M. Mirri, *s.v.* «Bandini, Sallustio Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5 (1963), pp. 720-731.

<sup>31</sup> D. Bruschettoni, *Il carteggio di Giuseppe Ciaccheri nella Biblioteca Comunale di Siena*, «Buletino Senese di Storia Patria», LXXXVI, 1979 (ma 1980), pp. 144-205; M. Dei, *Alle origini della Pinacoteca Nazionale di Siena: l'impingimento' della sanese raccolta di Giuseppe Ciaccheri*, *ivi*, CXIII, 2007, pp. 331-353.

<sup>32</sup> Gigli ha un'idea molto approssimativa della Galleria del Palazzo Apostolico. È probabile che abbia conosciuto la Descrizione che ne fa Agostino Taja, scritta nel 1712 e pubblicata postuma: *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1750.

dell'Albano, donata da Monsignor Zondadari. Oggi Cardinale Eminentissimo, nella Sua Vicelegazione di Bologna» (p. 45). Partendo da un illustre casato senese, un ramo della famiglia Chigi, Gigli crea uno Zondadari vicelegato a Bologna che avrebbe raccolto due dipinti di scuola bolognese da donare al Collegio: *Il ritrovamento di Mosè*, attribuito all'Albani, e un'opera descritta come *Agar che piange l'agonia di Ismaele*, attribuita ad Annibale Carracci. Tra i donatori ricorrono molti veri esponenti della famiglia Chigi, come il cardinale Sigismondo Chigi; oppure personaggi storicamente legati alla figura di Alessandro VII, come il cardinale Volturnio Bianchi Bandinelli o il medico Mattia Naldi che dona le quattro stagioni di Guido Reni suddivise in quattro quadri con putti raffiguranti i mesi. Segnali, questi, di aderenza ideale alla stagione del Barocco romano, sul quale l'impronta di papa Chigi era stata determinante. Ma nella sezione non mancano i pittori senesi: compaiono dipinti di Baldassarre Peruzzi e di Mecarino, cioè Domenico Beccafumi. Il secondo gruppo fino al numero 20 prevede iconografie classiche con temi infantili a partire da una *Lupa che allatta i gemelli* del Maratta, donata dalla figlia del pittore, Faustina, per favorire la propria ammissione alla Accademia degli Intronati, evento che mai si realizzò, trattandosi di una accademia esclusivamente maschile. Ben presto le sezioni iconografiche perdono la loro coerenza, tanto che i dipinti 18 e 19 mettono *à pendant* un tema biblico con un tema classico: la Sepoltura data a Debora, balia di Rebecca e quella data a Cajeta, balia di Enea, del pittore senese Ventura Salimbeni, due dipinti dello stesso committente: Alessandro Petrucci. Al numero 22 troviamo la *Strage degli Innocenti* di Matteo di Giovanni: una versione da Galleria di un tema dipinto dal pittore in tre celeberrime tavole e in un riquadro del Pavimento del Duomo di Siena. Per questa Gigli immagina la donazione di Beltramo Mignanelli, un mercante senese del Quattrocento che esercitò nel Levante fino all'India.

Ai numeri 34 e 35 vediamo invece due *Baccanali di Putti* di Poussin «donati dal Marchese Ferdinando Vandeneiden, in aggiunta ai regali fatti al Pubblico, quando fu ammesso alla nobiltà senese» (p. 47). Qui l'invenzione si appoggia su dipinti realmente esistenti, oggi nella Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini e all'epoca nella collezione Chigi: i due *Baccanali di Putti* citati in un inventario della collezione Chigi databile al 1666, passati nella collezione Incisa della Rocchetta e in seguito acquistati dallo Stato. Ancora una volta Gigli esalta il mecena-

tismo di Alessandro VII e di tutta la famiglia Chigi, ma coglie l'occasione per ricordare una tradizione di doni alla Signoria senese in occasione dell'accesso alle magistrature o anche per la riconosciuta ascendenza cittadina che assegnano alla pittura un carattere memoriale, pubblico, politico. I doni consistevano in dipinti, chiamati Memorie, dove si ammiravano significative iconografie religiose, completate dagli stemmi dei componenti delle magistrature: i cittadini li commissionavano ai maggiori pittori senesi del Seicento. Tanto per fare qualche esempio, 'memoria' è definita nei documenti *L'Assunta* di Raffaello Vanni, con le insegne dei priori sulla cornice nera e oro, fatta dipingere nel 1649 da Giovan Battista Cosatti che il 1° marzo 1650 la donò in occasione del suo primo accesso al Concistoro<sup>33</sup>. L'opera fu posta nella Sala del Capitano (oggi Sala consiliare) insieme all'*Adorazione dei pastori* di Bernardino Mei, donata da Giovanni Battista Fraticelli nel 1653, e al *San Cerbone* di Astolfo Petrazzi, donato da Giovanni di Marco Aurelio Cerboni nel 1639. Tre opere di rilievo nella pittura senese del Seicento conservate nell'Archivio di Stato di Siena come proseguimento della serie delle Biccherne. Forse quando Gigli era ancora in vita, le Memorie furono trasferite nella sala del Concistoro, dove fu allestita una 'galleria degli uomini illustri' con i ritratti dei papi e dei cardinali di Siena e con la serie delle Memorie, come se si volesse dare rappresentazione visiva alle *Pompe sanesi* di padre Isidoro Azzolini Ugurgieri<sup>34</sup>. Non era questo un museo come lo si intese nell'età dei Lumi, ma una collezione pubblica celebrativa di cui abbiamo notizia nella *Raccolta universale di tutte l'iscrizioni* di Giovanni Antonio Pecci<sup>35</sup>.

Nella Galleria del Collegio c'è anche una sezione con dipinti di carattere satirico, morale o giocoso in cui sono protagonisti i bambini: due

<sup>33</sup> Gabriele Borghini ha aperto gli studi su questi aspetti della decorazione pittorica del Palazzo Pubblico: *La sequenza decorativa documentario-simbolica del piano nobile, e Le decorazioni pittoriche del secondo piano*, in *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e documentazione*, a cura di C. Brandi, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (MI) 1983, pp. 215-266 e 294-339.

<sup>34</sup> Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi*, cit.

<sup>35</sup> G.A. Pecci, *Raccolta Universale di tutte le iscrizioni antiche e moderne esistenti nel Terzo di San Martino*, Archivio di Stato di Siena, d'ora in poi ASS, D.5. Si veda B. Sani, *Una lettura iconografica degli "exempla virtutis", affrescati dal Beccafumi, nella descrizione di Francesco Gori Gandellini, l'amico senese di Vittorio Alfieri*, in *Alfieri, lo spettacolo e le arti*, a cura di A. Frattali, ETS, Pisa 2016, pp.105-118.

dipinti del Lanfranco (nn. 38-39) illustrano ribellioni dei fanciulli contro i maestri pedanti; e «una curiosa colombaia di Amorini nascenti» (p. 48) dipinta dall'Albani (n. 45), dono di Mario Chigi, fratello di Alessandro VII, è presentata quale pensiero del Cavalier Marino. «Un Amorino che disfida con l'arco la morte opera del Parmigianino donata dal Sig. Leonardo Ciogni» (p. 48) è un'invenzione che farebbe pensare all'*Amore che piega l'arco* del Parmigianino approdato al Kunsthistorisches Museum di Vienna dalle Collezioni imperiali. Il dipinto era famoso e copiato da artisti celebri, ma la conoscenza del Gigli sembrerebbe avere un'origine letteraria e fondarsi sulla descrizione che ne fa il Tassoni nei *Pensieri Diversi*<sup>36</sup>. Con questo quadro si chiude la prima Galleria e si accede ad un grande 'sopraporto' in cui sono appesi quadri con i cinque sensi dell'uomo e le dodici ore del giorno, dipinti da Annibale Carracci e Guido Reni, donati da Papa Alessandro VII. Sono presenti tavoli col piano di marmo verde, un arredo tipico del fasto barocco dei palazzi romani<sup>37</sup>, che raccolgono sculture di grande fama: la *Diana Efesina* con le tante mammelle, la *Capra Amaltea*, un ricordo, forse, di quella nella Villa Borghese descritta dal Manilli senza attribuzione e dal Sandrart collocata tra le opere del Bernini<sup>38</sup>, una piccola *Zingara* di pietra di paragone con putti fasciati al seno, memore probabilmente della grande statua 'restaurata' per il cardinale Scipione Borghese da Nicolas Cordier. Lo scultore aveva completato un torso antico di marmo grigio con elementi di marmo bianco e ornamenti di bronzo dorato, formando un *pastiche* che nessuno potrebbe riconoscere come antico<sup>39</sup>.

Si entra poi nella seconda Galleria. Mentre nella prima vediamo iconografie legate all'infanzia, nella seconda c'è una selezione di quadri sto-

<sup>36</sup> A. Tassoni, *Dei Pensieri Diversi. Libri Dieci*, Miloco, Venezia 1676, p. 331.

<sup>37</sup> A. González-Palacios, *Arti decorative*, in Id. (a cura di), *Fasto romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzj di Roma*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti 15 maggio-30 giugno 1991), De Luca, Roma 1991, pp.145-209.

<sup>38</sup> La citazione del Sandrart fu riscoperta solo da Roberto Longhi, il cui saggio sulla Galleria Borghese è ancora ricco di aperture (*Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese. I due Bernini*, «Vita Artistica», I, 1926, n. 5-6, pp. 65-67, ora in Id., *Opere complete*, Sansoni, Firenze 1967, vol. II/1: *Saggi e ricerche 1925-1928*, pp. 267-271).

<sup>39</sup> I Borghese avevano fatto restaurare come *Zingara* anche un'altra statua antica, oggi a Versailles: J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, trad. it. di A. Anselmi, Allemandi, Torino 1991, pp. 152-153 (ed. orig. *Roman baroque sculpture. The industry of art*, Yale University Press, New Haven [CT] 1989).

rici, religiosi e di ritratti in cui i pittori senesi acquistano particolare significato. Al numero 8 troviamo il *Ritratto di re Giannino* su tavola di Simone Martini, donato da casa Agazzari, imparentata con questo re. Gigli è attratto dalla leggenda di Giannino Baglioni che Cola di Rienzo tentò di porre sul trono di Francia. Questa storia 'gotica' è ricordata più volte nel *Diario sanese* e qui appare dipinta dal più celebre pittore del gotico a Siena, la cui memoria rimane nella storia per i sonetti di ringraziamento scritti dal Petrarca per il *Ritratto di Laura*<sup>40</sup>. E al numero 13, oltre il ritratto di Giannino, troviamo la scena madre della sua storia: «Altra tavola in cui si vede lo stesso Cola inginocchiato al nostro Re Giannino nell'atto che fece segretamente nella Camera di Campidoglio di riconoscerlo Re di Francia come dice la sua storia. Credesi quella pittura di Duccio di Buoninsegna che fu comprata nell'istesso modo da' Domenicani» (p. 53)<sup>41</sup>. Alla romanzata storia di Giannino segue una tavola di Lippo Vanni raffigurante l'Eremo di Lecceto con Sant'Agostino. Qui Gigli fa appello a tendenze presenti nella spiritualità senese che trovano rappresentazione visiva nei cicli dell'eremo di Lecceto<sup>42</sup>, nella Tebaide dello Spedale di Santa Maria della Scala<sup>43</sup> e nella chiesa antica e nel chiostro del Convento di Santa Marta<sup>44</sup>. I cicli eremitici di Lecceto

<sup>40</sup> E. Castelnuovo, *Fortuna e sfortuna di Simone*, in *La Cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Sillabe, Livorno 2000, pp. 335-346. Relazione introduttiva al convegno di studi su Simone Martini (Siena 27-29 marzo 1985), pubblicata negli Atti del convegno, a cura di L. Bellosi, Centro Di, Firenze 1988, pp. 33-37.

<sup>41</sup> La storia di Giannino compare varie volte nel *Diario sanese*, cit., parte prima, p. 138; parte seconda, pp. 161, 338 e 416.

<sup>42</sup> E. Catoni, *Gli affreschi quattrocenteschi nell'eremo agostiniano di Lecceto*, «Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna», I, 2002, pp. 64-106. M. Corsi, *Storie di anacoreti in preghiera e in penitenza nell'eremo di Lecceto presso Siena*, in *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di A. Malquori, con M. De Giorgi, L. Fennelli, Centro Di, Firenze 2013, pp. 230-240.

<sup>43</sup> A. Bagnoli, *La «Tebaide» dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena. Alcune considerazioni preliminari*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Marsilio, Venezia 2001, pp. 155-162; M. Corsi, *Storie di eremiti e monaci nei locali del Santa Maria della Scala a Siena*, in *Atlante delle Tebaidi*, cit., pp. 210-212.

<sup>44</sup> Id., *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena. Studio iconografico*, Cantagalli, Siena, 2005, pp. 43-53 e 75-82; Id., *Storie di eremiti nel convento di Santa Marta a Siena*, in *Atlante delle Tebaidi*, cit., pp. 210-212.

sono presenti nel *Diario sanese*<sup>45</sup>, dove Gigli esplicita la sua fonte: la *Sacra Illicetana Sylva* di Padre Landucci<sup>46</sup>.

La citazione più significativa per il contesto storico-artistico degli inizi del Settecento è il numero 10: «un'Assunta in tavola con quattro Angioli, dipinta da Guido da Siena, che fu anteriore a Cimabue e prima di lui ristorò la pittura. A piè della tavola si leggono tali lettere alla gotica: *Me Guido Senensis perfecit in ultima mensis Qua Immaculata Pia in Coelum est assumta Maria CC post Emme Jotam de icchese deme*. Curiosa iscrizione con cui l'Autore nella semplicità dei suoi tempi volle significare aver finito il quadro nel MCCIX tanto che questa tavola è più antica dell'altra che oggi si vede in S. Domenico nella Cappella de' Venturini segnata con simili versi del MCCXXII e riferita ultimamente (oltre a tanti scrittori) dal padre Montfaucon nel suo itinerario. Questa antichissima pittura petroniana si comprò dall'eredità di Giulio Mancini eruditissimo medico di Urbano VIII» (pp. 52-53).

Il brano è noto alla storia della letteratura e della critica d'arte<sup>47</sup>, ma è utile rileggerlo. Gigli immagina una tavola dipinta da Guido da Siena prima della Maestà della Cappella Venturini in San Domenico che reca un'iscrizione con la data 1221<sup>48</sup>. È certo che i nomi di Montfaucon e di Giulio Mancini sono introdotti col solito gusto della beffa, appropriata. Montfaucon nel *Diarium italicum* scriveva: «At contra pugnant Florentini non posse Guidoni senensi talem restitute nobilissime artis gloriam attribui»<sup>49</sup>. E Giulio Mancini aveva parlato di Guido da Siena in più luoghi delle sue *Considerazioni sulla pittura*, mettendolo tra i pittori cui si de-

<sup>45</sup> Gigli, *Diario*, cit., parte seconda, pp. 382-390.

<sup>46</sup> A. Landucci, *Sacra illicetana sylva sine origo et chronicon breve coenobii et congregationis de illiceto Ord. Erem. S.P. Augustini in Tuscia*, apud Bonettos, Siena 1653.

<sup>47</sup> L'invenzione del Gigli relativa alla Assunta di Guido da Siena è commentata da Previtali in un paragrafo dedicato agli eruditi «muratoriani» in cui tratta delle ricerche del Benvoglienti e riporta il brano del Gigli relativo all'Assunta: G. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, Einaudi, Torino 1989<sup>2</sup>, pp. 80-83.

<sup>48</sup> La data 1221 è riferita dalla critica moderna alla morte di San Domenico. Si veda L. Bellosi, *Precedenti e contemporanei senesi di Duccio*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Silvana, Milano 2003, pp. 22-33, con la bibliogr. relativa alla interpretazione della data 1221.

<sup>49</sup> Previtali, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. 81 nota 3.

ve la rinascita della pittura dopo la decadenza dell'arte antica<sup>50</sup>. La Maestà di Guido nel 1705 era stata posta sull'altare della Cappella di San Bernardo nella chiesa di San Domenico, che la famiglia Venturini aveva fatto adattare al gusto moderno affidando la commissione all'architetto Franchini<sup>51</sup>. Quello che era ritenuto un incunabolo della pittura senese appariva in un altare barocco di stucco bianco ornato da statue dorate: un montaggio di stili secondo un gusto che la famiglia Venturini condivideva col Gigli e gli altri eruditi locali. Pur allineandosi alle tendenze del barocco romano, incominciavano a conservare e a studiare i primitivi della scuola pittorica di Siena.

La sostanza del museo immaginario del Gigli sembra questa: illusionismo barocco e ricerca delle origini. Gigli coinvolge il suo amico Uberto Benvoglienti, spesso citato nella pagine del *Collegio Petroniano*, quasi sempre nel ruolo del censore soprattutto per le ricerche sulla Maestà di Guido da Siena della cappella Venturini. Benvoglienti studia quella pala con l'intenzione di scrivere una nota per un Giornale cui partecipa il Gigli<sup>52</sup>, ma presto desiste e l'opera sarebbe entrata nella letteratura arti-

<sup>50</sup> «Di questi medesimi tempi vi è in S. Maria Nova il primo altare a man sinistra et in Aracoeli et in Fiorenza molti di Cimabue, Tafi, Apollonio et in Siena quel di Guido in San Domenico, come alla Postierla la Madonna di casa Borghesi e alle due porte verso il Laterano pure un'altra Madonna» (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., vol. I, p. 66).

<sup>51</sup> Angelini, *Jacomo Franchini*, cit., pp. 71-78. Si veda in particolare il paragrafo dal titolo «La cappella Venturini in San Domenico e la riscoperta dei 'primitivi'» (p. 71).

<sup>52</sup> Benvoglienti scrive a Gigli il 12 novembre 1710 di aver condotto Scipione Maffei a vedere la tavola di Guido da Siena in San Domenico (BCI, E. IX.4). In un'altra lettera del 2 aprile 1716 Benvoglienti gli dice: «Il mio discorso delle pitture che a mio credere occuperà dieci fogli di mio carattere non può essere a tempo per il vostro giornale e non son certo se mi riuscirà di poterlo fare; io ho bisogno dell'aiuto de' pittori, e di fare il disegno della Madonna che è nella cappella Venturini, e ho bisogno delle notizie di pitture che sono altrove avanti di Cimabue, sopra di questo quando vegga di poterne riuscire ho fatto pensiero di scriverne al sig. Crescimbeni e forse ad altri» (BCI, E. IX.12 cc. 148-149). Il 5 maggio 1716 Benvoglienti scrive a Giovanni Mario Crescimbeni una lettera di cui è latore il pittore Giuseppe Nasini, chiedendo notizie di pitture romane anteriori a Cimabue. Dice di voler conoscere «in che consistesse il miglioramento che fecero i nostri latini alla maniera greca» (BCI, E. IX.12 c. 175). La stessa domanda rivolge ad Apostolo Zeno, il quale gli risponde che ben poco è rimasto a Venezia delle pitture di quell'epoca (BCI, E. IX.24 c. 6).

stica solo grazie agli studi e alle polemiche sulla sua anteriorità rispetto a Cimabue sostenuta dal padre Guglielmo Della Valle<sup>53</sup>. Anche nell'iconografia dell'Assunta della presunta tavola di Guido è possibile individuare il riflesso di un tema indagato da Benvoglianti in una lettera ad ignoto corrispondente in cui lo storico individua la successione temporale della iconografia dell'Assunta rispetto alla *Dormitio Virginis*<sup>54</sup>. Questa è la cultura senese in cui si forma il bizzarro museo immaginario del Gigli, il quale conclude la seconda Galleria con una serie di tavoli intarsiati, stavolta alludendo all'Opificio fiorentino delle Pietre Dure fondato da Ferdinando I de' Medici. Su questi tavoli sono esposti oggetti significativi per la storia della città di Siena, come un modello in legno dei portici di Piazza del Campo costruito da Baldassarre Peruzzi. Girolamo Gigli allude ad un'idea che attraversa tutta la storia senese dal Rinascimento al Settecento, cioè quella di adeguare l'aspetto della città gotica all'antico: la prima delibera per la costruzione di portici nella piazza del Campo risale al 1508 e tramanda l'idea di Pandolfo Petrucci, non realizzata. L'idea riappare in uno schizzo di Baldassarre Peruzzi oggi all'École des beaux-arts di Parigi e da allora riemerge nella storia senese soprattutto nel Seicento e nel Settecento, nell'ambito delle architetture effimere costruite per gli ingressi dei Granduchi<sup>55</sup>.

Nel terzo tavolo troviamo ancora un reperto etrusco: l'urna di Por-senna, ritrovata, ovviamente, nella zona di Chiusi, che gli Amministratori del Collegio avrebbero comprato per il museo. A questo proposito non possiamo non ricordare che fin dal Cinquecento la letteratura

<sup>53</sup> G. Della Valle, *Lettere Senesi sopra le Belle Arti*, vol. I, Giovambattista Pasquali, Venezia 1782, pp. 237-256. Gli studi sulla pittura senese del Duecento hanno contribuito a rivedere la centralità e la cronologia di Guido da Siena rispetto ad altri pittori senesi quali Dietisalvi di Speme e Rinaldo da Siena. Si veda Bellosi, *Precedenti e contemporanei*, cit., pp. 22-33. Per l'insieme delle citazioni di Benvoglianti da parte del Della Valle, si veda Previtali, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. 81 nota 4.

<sup>54</sup> Benvoglianti ricorda che nella cappella dei Signori nel Palazzo Pubblico di Siena Taddeo di Bartolo dipinge non l'Assunta, ma la *Dormitio Virginis*, in realtà la scena raffigura Cristo che solleva dalla tomba il corpo di Maria (BCI, E. IX.7 c. 230). Sulla Cappella dei Signori, Borghini, *La sequenza decorativa*, cit., pp. 256-259.

<sup>55</sup> M. Quast, *Baldassarre Peruzzi e la visione di una Siena all'antica*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Siena, Biblioteca Comunale, 19 dicembre 2009-12 aprile 2010), a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Silvana, Cinisello Balsamo-Milano 2009, pp. 89-109.

umanistica, in primo luogo le *Historiae Senenses* del Tizio, aveva cercato di affiancare alla tradizione delle origini romane di Siena un'ipotesi etrusca. La figura di Porsenna, re di Chiusi, ne diviene il simbolo<sup>56</sup> e Girolamo Gigli se ne occupa nel *Diario sanese* dove scrive: «Ad ora ad ora scavando il terreno vi si trovano marmi, urne, vasi, medaglie, e statue non essendo però di molto pregio e solo ne traggono alquanto dalla antichità»<sup>57</sup>. Abbiamo qui una netta distinzione tra valore storico degli oggetti e valore estetico delle opere d'arte.

Il Museo immaginario del Gigli potrebbe proseguire con gli appartamenti delle balie, i refettori, i giardini, i teatri. Qui troveremo bozzetti di pitture, preziose 'piatterie', argenti, boccali dorati e 'bacini di meravigliosa fattura cinese'; tutte le arti del Barocco sono presenti, ma soffermiamoci solo nell'appartamento dell'Archimagistra, dove vediamo «busti mezzo infranti di marmo trovati nella Vigna del Signor Evangelista Borgia a Laterino, con de' caratteri etruschi che Donna Cecilia Mazzuoli Tonci, Cicerona delle Antichità del Collegio, diceva essere monumenti de' Lucumoni Sanesi» (p. 58), interpretazioni «nelle quali il Dotissimo Signore Uberto Benvolgenti assai trova da ridire» (p. 58).

L'ansia di dare collocazione pubblica a reperti archeologici non ha una storia fortunatissima a Siena. Passa più di un decennio dalla pubblicazione del Collegio del Gigli quando Anton Francesco Gori, nel suo itinerario toscano in preparazione del *Museum Etruscum*, propone una mostra pubblica di antichità etrusche da allestire nell'atrio di Palazzo Pubblico con i doni di illustri cittadini appartenenti all'Accademia degli Intronati<sup>58</sup>. Giovanni Antonio Pecci nella sua guida di Siena ricorda la collezione di antichità allestita in quel cortile, dove la chiusura degli archi aveva formato locali da adibire a nuovi uffici e un comodo accesso al teatro<sup>59</sup>. Ma la storia delle collezioni pubbliche a Siena sarebbe stata

<sup>56</sup> M. Cristofani, *Erudizione e antiquaria a Siena fra Rinascimento e Illuminismo. Introduzione*, in *Siena: le origini*, cit., pp. 117-119.

<sup>57</sup> Gigli, *Diario*, cit., parte seconda, p. 13.

<sup>58</sup> M. Cristofani, *Il «Revival» etruscologico nel '700. La «Nuova» antiquaria e il collezionismo*, in *Siena: le origini*, cit., pp. 159-160.

<sup>59</sup> Pecci, *Raccolta universale*, cit., c. 167r; Id., *Relazione delle cose più notabili della città di Siena sì antiche come moderne descritta in compendio*, Agostino Bindi, Siena 1752, p. 71; Id., *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena ad uso dei forestieri*, Appresso il Bonetti nella Stamp. del Pub., Siena 1761<sup>2</sup>, p. 84; Cristofani, *La «Nuova» antiquaria*, cit., pp. 159-160; M. Cordaro, *Le vicende costruttive, in Il palazzo pubblico di Siena*, cit., p. 126.

SAGGI

lunga e irrisolta per tutto il secolo dei Lumi fino al governo francese e alla Restaurazione, con l'eccezione delle collezioni radunate dall'abate Ciaccheri nella Biblioteca dell'Università.