

L'affresco col Nome di Gesù di Pietro Sorri, rara sopravvivenza delle immagini sacre del monastero delle gesuate di Vallepiatta

Bernardina Sani



1. Pietro Sorri, *Il Nome di Gesù con San Girolamo e il Beato Colombini*. Siena, ex Monastero delle gesuate di Vallepiatta. Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.

La lettura di un volume sull'interattività delle arti dal Medioevo a oggi mi ha fatto riflettere su questo concetto proprio del linguaggio dell'informatica utile a comprendere come l'estrapolazione delle opere dai contesti originali rescinda il loro cordone ombelicale con i luoghi in cui furono create e le devitalizzi.¹ La cancellazione dei contesti in cui furono create le immagini sacre del monastero delle gesuate di Valle-

piatta e le vicende della chiesa di San Sebastiano fondata dai Tessitori, acquisita dalle gesuate agli inizi del Seicento, poi ceduta alla Contrada della Selva in seguito alla soppressione del monastero, rendono difficile interpretare immagini nate nel contesto di un recinto femminile in funzione della vicenda spirituale delle monache e delle educande.² Un caso-limite è un affresco rovinatissimo visibile sulla parete di un pianerottolo degli appartamenti di edilizia popolare ricavati con una concezione moderna negli spazi già compromessi dell'ex-monastero. Chiuso nel 1786 in seguito alle soppressioni delle congregazioni religiose decretate dal granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena, fu inglobato dall'Ospedale di Santa Maria della Scala e nel corso del tempo divenne sede dei reparti della clinica medica e della clinica otorinolaringoiatrica e ospitò anche gli impianti delle lavanderie.³ Ha un effetto estraniante vedere sulla parete bianca una targa col Nome di Gesù offerta da due angeli a San Girolamo e al Beato Giovanni Colombini, un grande e malconcio manifesto di cui è difficile interpretare la funzione (fig. 1). Gli esterni degli edifici che fecero parte del monastero, quasi intatti, fanno sopravvivere una sezione dell'urbanistica della città segnata, come in molti altri casi, da lunghe file di muri di mattoni quasi senza finestre che segnalano gli antichi monasteri femminili e nel caso delle gesuate aiutano a capire le immagini sacre sopravvissute nella chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta e negli edifici adiacenti.⁴ San Sebastiano si affaccia su una piccola piazza, dominata dalla mole dell'Ospedale, dove tutto ci appare come nel 1818 quando la Contrada della Selva ottenne l'uso della chiesa. Adiacente al suo fianco destro, c'è un modesto edificio che ospita il museo della Contrada, di seguito un elegante palazzetto in mattoni con un portale, una tettoia e una grata ovale col Nome di Gesù e nel suo ingresso un affresco molto rovinato in cui il trigramma sta al centro di un coro di angeli. Richieste di finanziamenti al Granduca Cosimo III dei Medici e preventivi del muratore per la sistemazione dell'edificio e della piazzetta, comprendenti lavori idraulici e terrapieno, inducono a identificarlo con il nuovo parlatorio del monastero delle gesuate iniziato nel 1717.⁵ Più avanti, a un livello inferiore, in Vallepiatta, appare una lunga parete di mattoni rossi, il fianco del monastero della congregazione fondata da Caterina Colombini intorno al 1370. Nel quartiere Caterina acquistò, per sé e per le sue compagne, un immobile costituito da una casa e un orto⁶ e, nel corso del tempo, il *béguinage* si allargò, come appare nella pianta di Siena incisa da Pieter de Jode su disegno di Francesco Vanni, con due case prossime alla chiesa di San Sebastiano e un edificio conventuale. A seguito di una lunga contesa, la chiesa, eretta alla fine del Quattrocento

dall'arte dei Tessitori di Pannilini, fu attribuita alle gesuate e i Tessitori si trasferirono nella cripta. La contesa si chiuse nel 1609 e da allora le monache si dedicarono a interventi architettonici per congiungerla col monastero.⁷

Il 3 dicembre 1563 il Concilio di Trento aveva stabilito nuove norme sulla clausura dei monasteri femminili, ma le monache di Santa Margherita in Castelvechio, quelle di Santa Marta e le gesuate ne avevano ritardato l'applicazione e agli inizi del Seicento le autorità civili e religiose senesi per costringerle ad accettare la clausura avevano favorito l'acquisizione di nuovi spazi per dotarsi di due chiese: una interna, inaccessibile ai fedeli, e una esterna dove avevano luogo le cerimonie. La chiesa di San Sebastiano, un edificio concepito secondo le regole dell'architettura rinascimentale, divenne la chiesa esterna prevista dalle nuove norme.⁸ Le bianche pareti e le volte cominciarono a coprirsi di affreschi dai colori squillanti per mostrare ai fedeli i fondamenti del cristianesimo e il percorso spirituale delle gesuate che avevano seguito i confratelli nell'adozione della regola agostiniana imposta da Giulio II.⁹ Mentre gli affreschi della chiesa, nonostante il terremoto del 1798, sono sopravvissuti, ben poco è rimasto delle immagini sacre all'interno del monastero ed è sorprendente vedere nel pianerottolo dei moderni appartamenti ricavati all'interno dell'edificio monastico un affresco rovinatissimo col Nome di Gesù che si staglia in una bianca parete. In un pianerottolo moderno perde di senso, difficile da ricondursi a cappelle o altari interni di un recinto vagamente rievocato dalle visite pastorali.

2. Pietro Sorri, *Il Nome di Gesù*, particolare. Siena, ex Monastero delle gesuate di Vallepiatta.

Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.

3. Pietro Sorri, *Il Nome di Gesù*, particolare, Siena, ex Monastero delle gesuate di Vallepiatta.

Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.

4. Pietro Sorri, *Il Nome di Gesù*, particolare. Siena, ex Monastero delle gesuate di Vallepiatta.

Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.



Monsignor Francesco Bossi, collaboratore di visite apostoliche promosse da San Carlo Borromeo, nel 1575, parla di una cappella ornata da una tavola con Maria Vergine e altri Santi,¹⁰ situata in quella che nel 1629 sarebbe diventata la chiesa interna, secondo quanto si legge in un documento che tramanda la «memoria di come sotto questo di fu messa in clausura la nostra prima chiesa da basso acciò che per li tempi avvenire servisse per coro».¹¹ Bossi riferisce di un altro altare collocato tra la chiesa antica e il refettorio.¹² Circa due secoli dopo, nella visita del 1779, monsignor Tiberio Borghesi parla di un coro inferiore, di una cappella della Natività, di un altro coro presso la loggia e la sua visita termina con solennità nella chiesa che «stette parata per tutto il periodo».¹³ Nulla è sopravvissuto di ciò che è descritto in questi documenti.

La nostra indagine intende ricostruire il significato dell'affresco col Nome di Gesù che forse si trovava in una delle cappelle interne del monastero e aveva la forma di un tabernacolo, come suggeriscono la finta cornice grigia su cui stanno inginocchiati San Girolamo e il beato Giovanni Colombini e in alto la tenda rossa aperta per mostrare la targa ovale con il Nome di Gesù, sorretta da due angeli in volo. Fedele al simbolo visuale creato da San Bernardino con la sua tavoletta, il trigramma si presenta con le lettere YHS tracciate in un ovale rosso al centro di un sole con dodici raggi dorati. Raggi minori si stagliano in campo azzurro. Secondo un'interpretazione letterale le tre lettere sono la versione aggregata del nome greco di Gesù e i raggi d'oro si delineano nel sole perché il sole genera l'oro.¹⁴ È il fulcro visuale, l'immagine-simbolo, chiave della spiritualità gesuata richiamata dalla presenza del fondatore Giovanni Colombini e da San Girolamo.¹⁵ Lo stile del dipinto rinvia a un'epoca posteriore al Concilio di Trento e il suo essere all'interno di una clausura in cui, oltre alle monache, vivevano anche le ragazze accolte per essere educate, può manifestare la volontà di riprendere il senso bernardiniano della tavoletta come immagine che apre alla conoscenza, alla meditazione e alla contemplazione:¹⁶ un oggetto popolare destinato a coinvolgere le persone con la parola e l'immagine. Diceva San Bernardino nelle sue prediche: «Ogni cosa che fe' Iddio alla salvazione del mondo tutto è nascosto in questo nome di Gesù [...] tutta la scrittura del Vecchio e del Nuovo Testamento in questo nome di Cristo è fondato e figurato».¹⁷

La scena che si presentava agli occhi delle monache e delle educande è una trama di corrispondenze: a sinistra l'angelo consegna il Nome di Gesù a San Girolamo (fig. 2), e a destra il beato Giovanni Colombini con la tunica bianca, il mantello marrone e la colomba al fianco, ri-

sponde con lo sguardo e col gesto mentre l'altro angelo guarda lontano (fig. 3). San Girolamo in veste eremitica con il libro e il leone¹⁸ (fig. 4) esprime un richiamo alla rinuncia di ogni bene terreno, il messaggio che il Beato Colombini trasmette alla fondatrice delle gesuate: la cugina Caterina. Secondo il biografo del Colombini, Feo Belcari, il beato abitava vicino alla cugina e una notte la convinse a dar vita a un gruppo femminile animato dagli ideali di vita povera.¹⁹ La presenza del trigramma infuocato nelle immagini di Giovanni Colombini è riscontrabile solo a partire dal Cinquecento, come si può vedere in un affresco in San Girolamo a Siena e nel 1530 nell'altare di marmo realizzato da Silvio Cosini nel Santuario di Santa Maria delle grazie di Montenero (Livorno), nel secolo in cui si rinverdisce la consuetudine di invocare il Nome di Gesù.²⁰ Nell'affresco senese il trigramma al centro di un sole splendente è simile ad alcune stampe cinquecentesche quali l'antiporta del *Paradiso de' giesuati* di padre Paolo Morigia, stampato a Venezia nel 1582, dove il Nome di Gesù è adorato da due angeli in ginocchio.²¹ Il legame del monogramma bernardiniano con la spiritualità gesuata sembra svilupparsi in un contesto in cui nascono nuovi ordini religiosi e correnti pietistiche e nel concilio vengono dibattuti i temi delle immagini sacre e profane.²² Sulla diffusione nel Cinquecento dell'immagine di San Bernardino e della sua tavoletta dovette influire la devozione che il fondatore della Compagnia di Gesù nutrì per i francescani e San Bernardino in particolare.²³ In questo contesto spirituale la congregazione femminile accoglie il trigramma al colmo delle absidi della chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta, nella grata e nel soffitto del parlatorio settecentesco e nelle stoviglie in ceramica. L'assumere il modello bernardiniano dell'immagine del Nome di Gesù ribadisce la mistica adesione al Cristo che aveva animato le gesuate dalla loro fondazione quando Caterina Colombini avrebbe preso il modello di Santa Caterina «Vergine e martire sua avvocata fedelissima».²⁴ Potrebbe non essere estraneo a questa diffusione del Nome di Gesù il padre gesuato milanese Paolo Morigia, i cui incarichi evidenziano il ruolo di visitatore: quattro volte generale visitatore e una volta visitatore apostolico.²⁵ A mia conoscenza c'è una sola traccia di contatto tra Morigia e le monache senesi, una registrazione del 4 ottobre 1571 nella quale approva una compravendita, ma il *Paradiso de' giesuati* include l'agiografia di Caterina Colombini (fig. 5).²⁶ Nel 1580 nel monastero di San Girolamo a Milano Morigia fonda la Compagnia del Glorioso Nome di Gesù, che ha grande successo, una difesa delle costituzioni congregazionali antiche contro ogni tentativo di clericalizzazione,²⁷ forse in rapporto anche con la diffusione del trigramma raggiato. Nel 1592 i

gesuati rinunciano con approvazione papale alla *cura monialium*, ma possiamo ritenere che l'accertata abilità dei gesuati nella produzione di vetrate e di colori e le esperienze del Morigia in campo artistico (la pratica giovanile, l'allestimento del monastero e della chiesa di San Girolamo a Milano, il suo ritratto dipinto da Fede Galizia), possano aver continuato a influire sulla costruzione delle immagini e degli oggetti dei monasteri femminili.²⁸ Nel tabernacolo delle gesuate la discesa dal cielo del Nome di Gesù incontra un San Girolamo in veste eremitica che smette di scrivere nel libro appoggiato sulle ginocchia e lascia cadere il braccio destro con la penna. Il pittore mostra forse il distacco dagli studi ciceroniani mentre nella chiesa di San Sebastiano, in un affresco attribuito a Giovan Paolo Pisani, San Girolamo eremita dà forma all'ispirazione divina in un grande libro: la Vulgata.²⁹

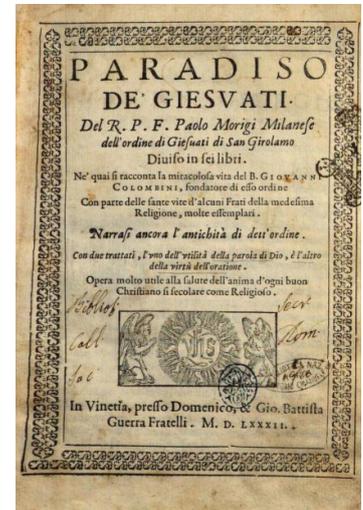
Il pittore che traduce in immagine il culto del Nome di Gesù per le gesuate non è documentato. Occorre individuarlo attraverso l'analisi stilistica, cominciando dal fatto che ogni figura è osservata e resa in tutti i suoi caratteri: San Girolamo con una pronunciata calvizie ha un volto con capelli, baffi e barba bianchi, simile ai santi anziani dipinti da Pietro Sorri (1556-1622), un pittore senese che esercitò la sua arte in contesti diversi: Lucca, Firenze, Pistoia, Genova, Lombardia, Roma. Nel San Girolamo ritroviamo le forme del San Pietro e del San Girolamo della pala con la Trinità per l'altare Bargagli della chiesa di Sant'Agostino che reca l'iscrizione «*Petrus. Soris./ Sene. s Pin. t 1600*», una pala dipinta a Milano e inviata a Siena. Sorri, fedele alle sue predilezioni venete, si ispira alle figure di San Girolamo dipinte da Palma il Giovane.³⁰ Anche il beato Giovanni Colombini ricorda dipinti di Pietro Sorri: il *Transito di Sant'Antonio abate* della compagnia di Sant'Antonio abate a Montalcino e la lunetta con *Sant'Antonio scopre il cadavere di San Paolo eremita* dell'Arciconfraternita della Misericordia dove ritroviamo la stesura pittorica naturale e corposa, attenta a ciascun filamento, che caratterizza tutto il tabernacolo col Nome di Gesù.³¹ I confronti indicano una possibile datazione all'anno 1600, quando il pittore torna a Siena dalla Lombardia dopo aver affrescato insieme ad Alessandro Casolani il tiburio della certosa di Pavia e dipinge da solo la volta della sagrestia nuova. Il Nome di Gesù esprime un momento di poco anteriore al rinforzarsi dei suoi rapporti col pittore Domenico Cresti detto il Passignano di cui sposa la figlia. Sorri si trasferisce a Firenze dal 1606 al 1610, poi a Roma e accoglie un'impronta accademica nei nudi e nelle prospettive.³²

L'affresco risulta un'anteprima del ciclo della chiesa esterna di San Sebastiano, un'impresa notevole per i temi trattati e per gli artisti coin-

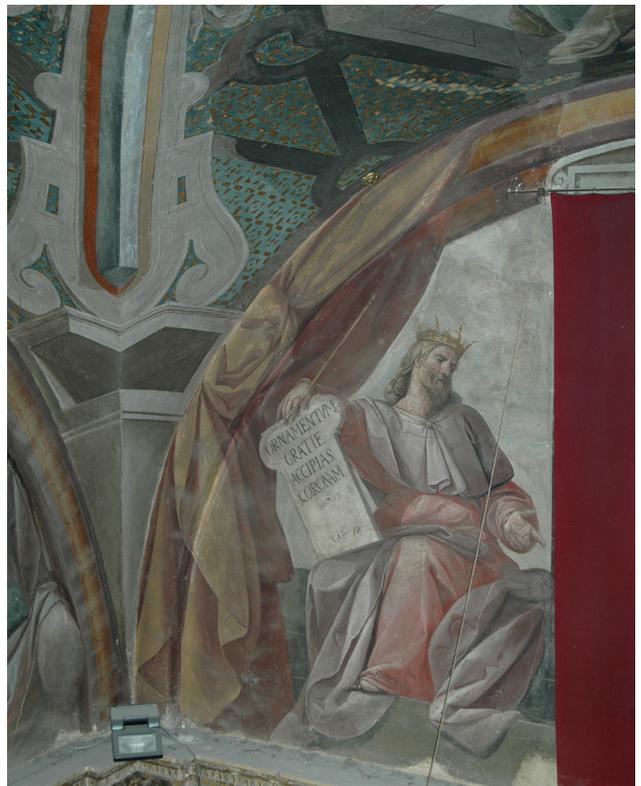
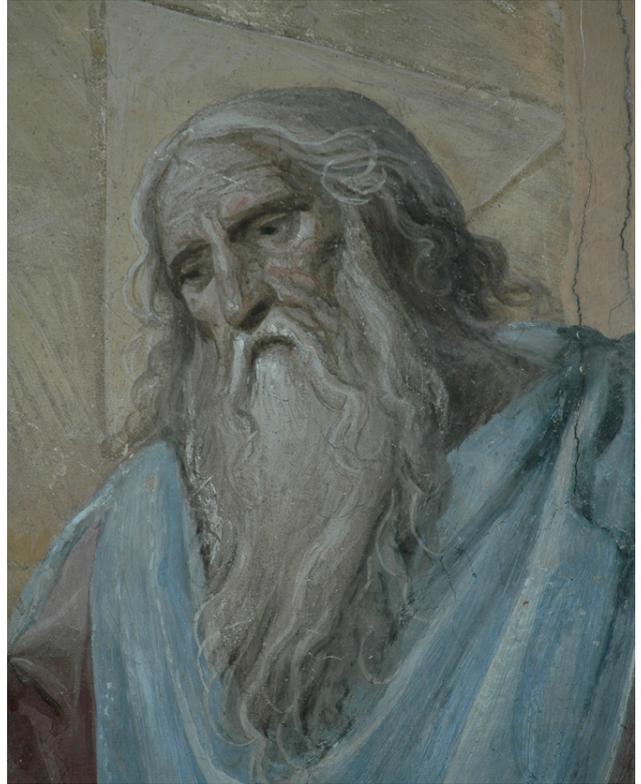
volti, ma scarsamente documentata nell'archivio delle gesuate di Val-lepiatta, le cui annotazioni comprendono solo eccezionalmente i pagamenti ai pittori. La ricerca degli autori del programma iconografico e dei pittori di questo ciclo dovrà indirizzarsi verso quegli archivi che conservano documenti relativi ai deputati dei monasteri femminili. Nel contesto storico in cui si sviluppano le immagini delle gesuate c'è una figura che potrebbe aver avuto un ruolo: Ottavio Preziani, *doctor in utriusque*, canonico della Cattedrale di Siena, rettore della chiesa dei Santi Quirico e Giulitta, vicario deputato al governo dei monasteri femminili e committente assiduo del Sorri. Nel 1611 Preziani lo invita con insistenza a tornare a Siena per affrescare la chiesa delle monache di Santa Marta e secondo un'anonima biografia di Sorri, il pittore subito dopo viene pagato 90 scudi per «l'opere nella volta» dalle «monache di San Bastiano».³³

L'inizio del ciclo di San Sebastiano ha un testimone illustre: Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII, il quale nel suo *Elenco delle pitture, sculture architetture di Siena* scrive: «affresco dell'altar grande Pietro Sorri».³⁴ Nella volta dell'altar grande la tradizione critica gli riconosce le virtù teologali e l'arcangelo Michele e l'*Incoronazione della Vergine* (figg. 6-7), immagini di diversa qualità in cui l'*Incoronazione* distinta da colori chiari è l'apice e il fulcro stilistico e simbolico. Forma un programma iconografico unitario con i profeti David ed Ezechiele, Salomone e Isaia, dipinti nelle lunette della parete sinistra e destra ai lati delle finestre, figure non attribuite al Sorri, ma simili nelle forme e al tempo stesso diverse nella stesura pittorica. C'è un elemento che aiuta a ricostruire il progetto dell'altare grande: i cartigli in cui si identificano i personaggi biblici e le loro relazioni con il tema di Maria Regina. Il cartiglio in cui si legge: «Astut. Regina a destris tuis. Psal. 44», versetto dei Salmi apocriefi di Salomone tenuto da un re con la cetra, ci permette d'individuare David. Il tema è ripreso da Ezechiele che regge un cartiglio con la scritta «Et dedi coronam decoris capite tuo. Cap. 16» dal libro di Ezechiele. Nella parete di fronte Salomone tiene il cartiglio con la scritta «Ornamentum gratiae accipias coronam. Cap. 32» tratta dall'Ecclesiaste, libro a lui attribuito, e al di là della finestra Isaia con le parole: «et eris corona gloriae in manu domini. Cap. 62» tratte dal libro di Isaia.³⁵

Il pittore deve aver usufruito della cultura biblica di un uomo di chiesa e l'ipotesi che Ottavio Preziani se ne sia occupato, almeno fino alla sua scomparsa nel 1622, sembra molto plausibile. Dal 1613 fino al 1621 nelle cerimonie delle professioni delle monache gesuate Preziani svolge il ruolo di vicario.³⁶ Membro di una famiglia di Pienza, nel 1593



5. P. Morigi, *Paradiso de' gesuati*, antiporta.



fu nominato curato della chiesa dei Santi Quirico e Giulitta a Siena e s'impegnò in un nuovo progetto di decorazione tramite stucchi e dipinti di Alessandro Casolani, Ventura Salimbeni, Francesco Vanni e Pietro Sorri. A Sorri commissionò affreschi e dipinti a olio a partire dalla *Santa Lucia* dell'altare sinistro (anteriore al 1598) fino agli affreschi della volta del presbiterio con *La caduta degli angeli ribelli* e gli *Evangelisti* databili al 1601-1602. La *Coronazione di spine* del Sorri secondo il testamento di Preziani del 1608 era in suo possesso e doveva essere posto in un "ornamento" di stucco da farsi con un credito delle monache di Santa Marta.³⁷ Il testamento del 1608 stabilisce che un altro quadro da porsi in una cornice di stucchi sia commissionato a Francesco Vanni e che il pittore sia pagato con i «disegni, stampe e altro che sono in mano di detto testatore appartenenti a Messer Ventura Salimbeni pur pittore, compresi due libri di stampe».³⁸ Non è facile capire l'uso dei disegni e delle stampe del Salimbeni, ma emerge chiara la competenza con cui Preziani maneggia i materiali di archivio o di collezione posseduti dai pittori. Sembra agire non solo come committente, ma quale collaboratore nell'elaborazione iconografica dei dipinti. Nel 1598, la visita dell'arcivescovo Francesco Maria Tarugi attesta nella sua casa molte immagini e ornamenti sacri e libri non solo "necessari", ma «ad studium excellentiorem accomodatis». Questo studio eccellente trova conferma nell'incarico di Ippolito Agostini di tradurre i capitoli XL e LXI dei *Hyeroglyphica* di Pierio Valeriano per l'edizione veneziana del 1602 resa possibile dal Balì senese.³⁹ Un uomo di cultura biblica e umanistica, in relazione coi pittori attivi a Siena nell'ambito della Controriforma, coinvolto nelle vicende dei monasteri femminili senesi fino alla fine della sua vita (1622), è il più probabile ideatore delle immagini sacre del monastero e della chiesa esterna delle gesuate di Vallepia.

6, 7. Pietro Sorri, *Incoronazione della Vergine*, particolare. Siena, San Sebastiano in Vallepia. Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.
8. Pietro Sorri, *Re David*. Siena, San Sebastiano in Vallepia. Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.
9. Pietro Sorri, *Re Salomone*. Siena, San Sebastiano in Vallepia. Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.

¹ Andrea De Marchi, *Pitture murali nel contesto: gerarchie e percorsi interattivi negli spazi sacri fra XIV e XV*, in *Dal Medioevo al Videogame. Saggi sull'interattività delle arti*, a cura di Roberto Cappai, Alessandra Franetovich, Anita Paolicchi, Astarte edizioni, Pisa, 2021, pp. 11-31.

² Bernardina Sani, *Vicende architettoniche di San Sebastiano in Vallepiatta da tempio dei tessitori a chiesa esterna del monastero delle gesuate*, in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. Gli universi particolari. Città e territori dal medioevo all'età moderna*, a cura di Paola Maffei, Gian Maria Varanini, Firenze University Press, Firenze, 2014, pp. 417-426; Idem, "Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo": il ciclo pittorico di San Sebastiano in Vallepiatta, chiesa esterna del monastero delle gesuate, in *...Più bella e più ornata... Due secoli di fede e passione in San Sebastiano in Vallepiatta*, a cura di Margherita Anselmi Zondadari, extempora edizioni, Siena, 2018, pp. 41-64; Coleen Reardon, *Holy Concord within sacred walls. Nuns and music in Siena 1575-1700*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

³ Una relazione è consultabile in *Recupero dell'ex convento di Vallepiatta da Ospedale a residenze accessibili*, «Quaderni della Direzione Generale per la condizione abitativa. Programma di sperimentazione edilizia art. 2 lett. F) Legge 457/1978».

⁴ Per il rapporto tra monasteri femminili e città si veda: Gabriella Zarri, *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)*, in *La chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di Giorgio Chittolini e Giovanni Miccoli, vol. 9, *Storia d'Italia. Annali*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 359-434; Gabriella Zarri, *Recinti. Donne clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2000; Gabriella Zarri, *Recinti sacri. Sito e forma dei monasteri femminili a Bologna tra '500 e '600*, in *Luoghi sacri e spa-*

zi della santità, a cura di Sofia Boesch Gajano, Lucetta Scaraffia, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990, pp. 381-396; *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, a cura di Gianna Pomata, Gabriella Zarri, atti del convegno (Bologna, 8-10 dicembre 2000), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2005.

⁵ Archivio di Stato di Siena, (d'ora in poi AS-Si) Conservatori riuniti femminili (d'ora in poi CFR), S. Sebastiano in Vallepiatta, 82, Concessione del ferro fatta dal Serenissimo Granduca nella fabbrica del nuovo parlatorio 1716-1722.

⁶ Sulle origini della congregazione delle gesuate si veda Paolo Nardi, *Le Gesuate in Vallepiatta prima della fondazione di San Sebastiano*, in *...Più bella*, cit., pp. 19-26; Idem, *Caterina Colombini e le origini della congregazione delle gesuate*, in *Le vestigia dei gesuati. L'eredità culturale del Colombini e dei suoi seguaci*, a cura di Isabella Gagliardi, Firenze University Press, Firenze, 2020, pp. 42-56.

⁷ Sani, *Vicende architettoniche*, cit., pp. 417-426. Patrizia Turrini, *Religiosità e spirito caritativo a Siena agli inizi della Reggenza lorenesse: luoghi pii laicali, contrade e arti. III*, «Istituto Storico Diocesano Siena», 2002-2003, pp. 109-118.

⁸ Sull'applicazione della clausura si veda: Mariella Carpinello, *Il monachismo femminile*, Mondadori, Milano, 2002, pp. 181-182. La storia dei monasteri femminili senesi è stata studiata in maniera esemplare per ricostruire il loro ruolo in campo musicale da Reardon, *Holy Concord*, cit.

⁹ Sul ciclo pittorico di San Sebastiano in Vallepiatta si veda Sani, "Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo", cit., pp. 41-64; per l'adozione della regola agostiniana da parte dei gesuati, si veda Isabella Gagliardi, *I Pauperes Yesuati tra esperienze religiose e conflitti istituzionali*, Herder, Roma, 2004, p. 304.

¹⁰ Francesco Bossi, *Visita apostolica alla diocesi di Siena: 1575*, trascrizione di

Giuliano Catoni e Sonia Fineschi, revisione e cura di Mario De Gregorio e Doriano Mazzini, con un'introduzione di Gaetano Greco, Accademia senese degli Intronati, Siena, 2018-2019, p. 93.

¹¹ AS-Si, CFR, S. Sebastiano in Vallepiatta 1, c. 2. Adì 20 di maggio 1629.

¹² Bossi, *Visita apostolica*, cit., p. 93.

¹³ AS-Si, CRE, San Sebastiano in Vallepiatta 2, cc. 27-28.

¹⁴ Daniel Arasse, *Saint Bernardin de Sienne et le secret de la tablette*, in *La cifra e l'immagine. Rappresentazione del segreto nella cultura toscana*, a cura di Alessandro Falassi, Atti del Convegno Internazionale (Siena, 1987), Provincia comunale di Siena, Siena, 1988, pp. 119-144.

¹⁵ Gagliardi, *I Pauperes Yesuati*, cit., pp. 108, 268.

¹⁶ Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino, 2002.

¹⁷ Ivi, p. 207, per il brano tratto dalla predica di San Bernardino a Firenze nel 1424 e a Siena nel 1427.

¹⁸ Per l'iconografia di San Girolamo in ambito gesuato si veda: Alessandra Gianni, *San Girolamo 'gesuato'*, in *Le vestigia dei gesuati*, cit., pp. 159-176; Raffaele Argenziano, *L'iconografia di Giovanni Colombini (1304-1367) fondatore dei gesuati*, ivi, pp. 73-93.

¹⁹ Mattia Zangari, *Caterina Colombini, o della cugina sedotta. Una 'ricostruzione' della figura di Caterina attraverso i testi letterari*, ivi, pp. 57-71.

²⁰ Corinna Tania Gallori, *L'immagine del Nome di Gesù presso i gesuati*, ivi, pp. 227-248; Gigetta Dalli Regoli, *Altare dei Gesuati*, in Gigetta Dalli Regoli, *Silvius magister. Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Congedo editore, Galatina, 1991, pp. 41-44; Gigetta Dalli Regoli, *Silvio Cosini e l'Ornamento. Vitalità e trasformazione di modelli antichi alle soglie del Cinquecento*, «Les Cahiers de l'Ornement», 3, 2020, pp. 105-119.

²¹ Paolo Morigi, *Paradiso de' giesuati*, presso Domenico & Gio. Battista Guerra fratelli, Venezia, 1582.

²² Sulla ricorrente presenza del nome di Gesù sulle porte della città di Siena, sulle case e nello straordinario orologio del convento dei gesuati a San Girolamo a Siena, Bernardina Sani, *Il Sole di Mario Ceroli, metamorfosi di energia primaria e simbolo cristiano*, in *Mario Ceroli. Forme in movimento*, a cura di Achille Bonito Oliva, Omar Calabrese, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 24 giugno-7 settembre 2008), Protagon, Siena, 2008, pp. 68-75.

²³ Vincenzo Pacelli, *L'iconografia di san Bernardino da Siena dopo il Concilio di Trento*, in *Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano* (Siena, 17-20 aprile 1980), a cura di Domenico Maffei, Paolo Nardi, Accademia degli Intronati, Siena, 1982, pp. 665-675.

²⁴ Morigi, *Paradiso*, cit.

²⁵ Rossana Sacchi, *Artisti industriali e speculativi. Paolo Morigi e il quinto libro della «Nobiltà di Milano»*, Led, Milano, 2020, p. 24.

²⁶ AS-Si, CFR, S. Sebastiano in Vallepiatta 79, c.2r.; Paolo Morigi, *Paradiso*, cit.

²⁷ Sacchi, *Artisti industriali e speculativi*, cit., pp. 24-25.

²⁸ Gagliardi, *I Pauperes Yesuati*, cit., pp. 239, 241; Federico Maria Giani, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, a cura di Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 3 luglio-24 ottobre 2021), Provincia autonoma di Trento, Trento, 2021, pp. 204-216.

²⁹ I caratteri e l'evoluzione del culto di San Girolamo sono trattati in Isabella Gagliardi, *Li trofei della croce. L'esperienza gesuata e la società lucchese tra me-*

dioevo ed et moderna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2005, p. 122.

³⁰ Per la bibliografia dell'opera Bernardina Sani, *Pietro Sorri, Trinità e Santi*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma Moderna*, a cura di Alessandro Angelini, Monika Butzek, Bernardina Sani, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000-10 gennaio 2001), Maschietto & Musolino, Siena, 2000, pp. 72-73. Ricordiamo qui i fondamentali studi di Laura Martini: *Pietro Sorri*, in *L'arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 3 maggio-15 settembre 1980), De Luca Editore, Roma, 1980, pp. 193-208; *Itinerario di Pietro Sorri (1556-1622)*, Sagep, Genova, 1983, p. 55; *Aggiunte a Pietro Sorri*, «Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi», I, 1984, p. 89.

³¹ Per la pala di Montalcino, ivi, p. 90. Sulla lunetta dell'Arciconfraternita della Misericordia, Alessandro Bagnoli, in Laura Martini, *Itinerario di Pietro Sorri*, cit., pp. 50-55; per una bibliografia sull'opera, Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Nuova Immagine, Siena, 2010, vol. III, p. 843.

³² Martini, *Aggiunte a Pietro Sorri*, cit., pp. 90-91.

³³ La biografia e le lettere sono state pubblicate *ibidem*. Per la figura del canonico pientino si veda Ilaria Bichi Ruspoli, *La chiesa di San Carlo Borromeo a Pienza e un profilo del suo fondatore Ottavio Preziani*, «Canonica. Rivista di Studi pientini», 7, 2017, pp. 5-28.

³⁴ Fabio Chigi nel suo *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena* scrive che Pietro Sorri affrescò l'«altar grande». Si veda il manoscritto conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, I.

I.11, pubblicato da Pèleo Bacci, *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-1626 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII*, «Bullettino senese di storia patria», 46, 1939, pp. 197-337; per il pagamento si veda Martini, *Itinerario di Pietro Sorri*, cit., p. 20.

³⁵ Sani, «*Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo*», cit., pp. 50-51.

³⁶ AS-Si, CFR, S. Sebastiano in Vallepiatta, 81, cc.7-8. Il possibile contributo di Preziani all'elaborazione dell'iconografia del ciclo di San Sebastiano è stato da me trattato in Sani, «*Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo*», cit., pp. 46-48.

³⁷ Ciampolini, *Pittori senesi*, cit., pp. 845-846.

³⁸ AS-Si, Notarile Post Cosimiano, Originali 189, atto 215. Estratti riguardanti gli stuccatori Dalla Monna in Ilaria Bichi Ruspoli, *Lo stucco a Siena nel Cinquecento. Dal trionfo dei modelli romani al monopolio dei ticinesi Dalla Monna*, «Horti Hesperidum», IX, 1, 2019, pp. 215-234, <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2020/02/16.BichiRuspoli.HH-2019-1Stucchi.pdf> (ultimo accesso: marzo 2024).

³⁹ Francesco Maria Tarugi, *La visita alle parrocchie di Siena del 1598*, a cura di Mino Marchetti e Pina Sangiovanni, Betti editrice, Siena, 2004, c. 106v, p. 102; Giovanni Pierio Valeriano, Celio Agostino Curione, *Ieroglifici ovvero Commentari delle occulte significationi de gli egittij & d'altre nationi, composti per l'eccellente signor Giovanni Pierio Valeriano da Bolzano di Bellune. Accresciuti di due libri dal sig. Celio Augustino Curione*, Appresso Gio. Antonio e Giacomo de' Franceschi, Venezia 1602; Sani, «*Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo*», cit., pp. 46-48.