

La Strage degli Innocenti della chiesa dei Servi di Siena: proposte di lettura per un palinsesto composito

Vittoria Pipino

Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere
Corso di perfezionamento in Storia dell'arte
Contact vittoria.pipino@sns.it

Il presente lavoro si pone in continuità alle ricerche sull'allestimento pittorico parietale trecentesco della cappella Petroni nel transetto destro della chiesa dei Servi di Siena e ha per oggetto gli interventi d'età moderna ben individuabili sulla parete dipinta. Si è cercato di inserire queste interpolazioni seriori entro il contesto della fabbrica architettonica a cavallo tra il XV e il XVI secolo, quando l'edificio costituiva ancora uno dei principali luoghi di culto cittadini, largamente finanziato dalle istituzioni pubbliche. Considerazioni di carattere stilistico hanno suggerito, infine, di accostare alcuni dei rifacimenti alla produzione pittorica di Domenico Beccafumi, collocandoli cronologicamente all'inizio del secondo decennio del Cinquecento.

This study continues the research on the fourteenth-century wall painting arrangement in the Petroni Chapel, located in the right ale of the transept of the Church of the Servites of Siena, focusing on the clearly identifiable modern-age interventions on the painted wall. The aim was to contextualize these later additions within the architectural production spanning the fifteenth and sixteenth centuries, when the building was still one of the main places of worship in the city, largely funded by public institutions. Stylistic considerations have suggested associating some of the refurbishments with the artistic output of Domenico Beccafumi, placing them chronologically at the beginning of the second decade of the sixteenth century.

Keywords: Church of the Servites of Siena, modern-age restoration, architectural production, Beccafumi, sixteenth-century Siennese painting

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 19 April 2024; **Accepted** 11 June 2024;
First Published July 2024

Citation Vittoria Pipino, *La Strage degli Innocenti della chiesa dei Servi di Siena: proposte di lettura per un palinsesto composito*, «La Diana», 6, 2023, pp. 95-114. DOI 10.36253/ladiana-2888

Copyright © 2024 Vittoria Pipino

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

La *Strage degli Innocenti* della chiesa dei Servi di Siena: proposte di lettura per un palinsesto composito

Vittoria Pipino

Ciò che oggi rimane dell'allestimento pittorico parietale trecentesco della cappella già di patronato Petroni, contigua all'accesso in sacrestia nel transetto destro della chiesa dei Servi di Siena, rivela piuttosto chiaramente, financo a una prima lettura, brani incoerenti per stile e cronologia con la figurazione di XIV secolo, e a questa senz'altro seriori; lo comprova, assieme agli aspetti formali, la reciproca sovrapposizione degli intonaci.¹ Tale stratificazione di interventi diversi è stata resa ancor più evidente dal restauro condotto in questo ambiente nella seconda metà degli anni Sessanta del secolo scorso dall'allora Soprintendenza alle Gallerie, che ha favorito una migliore leggibilità delle differenti porzioni di tale palinsesto, delimitandone i rispettivi contorni 'a filo bianco', cioè con una bandella d'intonachino chiaro (figg. 1-3).²

È in particolare la *Strage degli Innocenti*, con la sua fascia di rigiro, a presentare porzioni di rifacimento eseguite in antico, prima che gli affreschi venissero scialbati. Con ogni probabilità, infatti, essi furono oblitterati nel corso di un rinnovamento tardobarocco del sacello, quando «nel 1680 il signore Francesco Petroni e fratello fecero ornare con stucchi la detta cappella»,³ contestualmente a un aggiornamento stilistico di tutta l'area del transetto e *maxime* dell'altare maggiore di cui furono protagonisti la bottega senese dei Mazzuoli e il vescovo di Montalcino monsignor Fabio De Vecchi.⁴ In ogni caso, se nelle *Memorie* redatte nel 1632 il padre servita Filippo Montebuoni Buondelmonte – appartenente egli stesso alla comunità cenobitica cittadina e priore del convento tra il 1635 e il 1636 – fa menzione delle pitture murali, benché ormai non potesse scorgerne che qualche consunto lacerto («era già tutta dipinta; ma hoggi di quelle pitture apena si conosce vestigio»),⁵ non se ne trova più alcun cenno nelle successive trattazioni storiche di carattere miscelaneo o periegetico soffermatesi in vario modo su questa chiesa.⁶ Da allora, e per oltre due secoli, si perse notizia delle pitture murali, che furono liberate dagli scialbi e riportate alla luce soltanto negli anni Ottanta dell'Ottocento, durante una campagna di ripristino occorsa nell'area del transetto (nello specifico, tra il 1888 e il 1892 per la cappella già Petroni), voluta da padre Attilio Sostegno Biagiotti, allora parroco della chiesa e priore del convento, e formalmente diretta dall'architetto Giuseppe Partini.⁷

La situazione di notevole precarietà conservativa di cui dava conto Montebuoni Buondelmonte dovette costituire la ragione principale per cui si resero necessarie almeno alcune delle racconciature presenti sulla parete affrescata. Quanto è noto relativamente alla fabbrica architettonica della chiesa dei Servi, infatti, testimonia una prolungata esposizione degli affreschi in condizioni tutt'altro che favorevoli alla loro conservazione: già nei primissimi anni del Quattrocento si rese manifesta la fragilità del sistema di copertura a travature lignee costruito nel secolo precedente, tanto che nel febbraio 1405 la caduta di un'asse a pochi passi dall'altare maggiore costò la vita ad alcune persone allora



1. Siena, basilica di Santa Maria dei Servi. Crediti: Wikipedia Commons.

presenti in chiesa.⁸ Ancora, nell'aprile del 1469 i frati – in una petizione inviata alle magistrature comunali per ottenere finanziamenti volti a riavviare i lavori all'edificio chiesastico interrotti alla metà del Trecento e proceduti poi soltanto con l'erezione del campanile a cavallo tra il XIV e il XV secolo –⁹ denunciavano una gravissima compromissione statica delle murature nello spazio del transetto e specialmente nell'area contigua alla sacrestia, cioè in corrispondenza della cappella Petroni, a causa di persistenti infiltrazioni d'acqua («la maggiore parte d'essa chiesa sta in grande ruina» e «la chiesa [...] à molti defetti e grandi per li quali grandemente minaccia ruina in più lochi chome apertamente si vede et maxime quatro travi armate sopra 'l coro et a-llato ala capella del'altar maggiore [...] et l'altra parte verso la sacrestia [...] et ambeduni d'essi muri sono fracidi e loro fundamenti e tutto el muro verso el chiostro»)¹⁰. Anche grazie alla concessione di cospicui finanziamenti

2. Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, braccio destro del transetto (lato meridionale). Crediti: foto Lapo Baraldi, Firenze.



da parte del Comune,¹¹ i lavori alla chiesa ripartirono di lì a poco, *in primis* con il risanamento delle ammalorate strutture architettoniche trecentesche e poi, nei decenni successivi, con l'ampliamento del corpo longitudinale e conseguentemente della facciata. Il 7 marzo 1471 *more comune*, ottenuta verosimilmente la prima parte degli esborsi comunali pattuiti, i Servi incaricarono il maestro Domenico di Pietro da San Vico, «lombardo muratore», con i suoi garzoni, originari anch'essi «del veschovado di Como», di smantellare la vecchia travatura lignea ormai fatiscante, da sostituire con volte in pietra, e gli allogarono la costruzione della crociera di raccordo tra il transetto, dotato negli stessi anni dei due altari in testa ai bracci,¹² e le navate («ad faciendum muros crochiere ecclesie Sancte Marie Servorum»).¹³ All'inizio degli anni Ottanta del secolo si data l'elargizione di nuove elemosine comunali per la fabbrica, temporaneamente interrotta – lamentavano i frati – per «mala adversità de' tempi, dele careistie et guerre», cioè per l'inasprirsi del contrasto armato tra Siena e Firenze che aveva necessariamente convogliato le finanze pubbliche verso ben altri scopi, cosicché «essa loro chiesa abbi bello principio [*sic*] si truova lo resto tucta scoperta et quasi una piazza et con fatiga vi si può celebrare el divino officio etiam con disagio et poca sanità d'essi frati». ¹⁴ In sintesi, questa nuova prima fase di lavori si protrasse, tra un ripetuto alternarsi di riprese e interruzioni, nel corso degli ultimi tre decenni del Quattrocento, mentre nelle prime decadi del secolo successivo – momento in cui furono assai numerosi i lasciti di testatori privati per l'acquisizione di diritti sulle cappelle della navata – si dovette concentrare la maggior parte della costruzione del corpo longitudinale della chiesa, pressoché conclusa, almeno nella *facies* esterna, al momento della consacrazione dell'edificio, il 18 maggio 1533.¹⁵

Può essere forse utile non dimenticare che il cantiere della chiesa dei Servi doveva figurare a queste date tra i più importanti e ambiziosi della città, finanziato a più riprese dalle magistrature comunali, e che esso vide all'opera personalità artistiche di notevole rilievo nel panorama cittadino contemporaneo: se il nome di Baldassarre Peruzzi in qualità di architetto non trova riscontro al di fuori della tradizione erudita d'età moderna (Montebuoni Buondelmonte primo fra tutti),¹⁶ di recente Gianluca Amato ha portato all'attenzione degli studi la presenza, nei due registri contabili del cantiere ancora oggi conservati e relativi rispettivamente all'arco cronologico 1511-1528 e 1547-1563, di pagamenti a Ventura di ser Giuliano di Tura, agli scultori Lorenzo di Mariano detto il Marrina e Michele di Ciolo Cioli da Settignano e – benché in parte già noti – al pittore Bartolomeo Neroni, *alias* il



Riccio.¹⁷ Anche Domenico Beccafumi risulta menzionato nel secondo quaderno a partita doppia, a conferma di una certa familiarità tra il cenobio senese, il pittore e la sua famiglia: nel 1552, un anno dopo la dipartita del maestro, è registrata l'abrogazione, da parte dei frati, di un debito da lui contratto e mai più estinto, rimessogli in ragione della sua morte in stato di indigenza.¹⁸ Ancora – e fatto rilevante – le medesime rendicontazioni testimoniano il coinvolgimento diretto dello stesso Pandolfo Petrucci, che nel settembre del 1511 risultava tra i quattro rettori dell'Opera della chiesa, carica nella quale troviamo numerosi esponenti di spicco di famiglie appartenenti all'élite politica cittadina.¹⁹

3. Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni, parete destra. Crediti: foto Lapo Baraldi, Firenze.

È ben comprensibile, in ogni caso, quanto la prolungata esposizione dell'edificio a continue infiltrazioni di umidità, lungamente lamentate dai frati, dovesse aver minato non soltanto la solidità delle strutture ma anche, e forse soprattutto, l'integrità degli affreschi che costituivano fin dal Trecento parte del programma di immagini delle cappelle del transetto, rimasti per ben oltre un secolo, prima dei pur insufficienti tentativi di risanamento architettonico di fine Quattrocento, in condizioni tutt'altro che favorevoli alla loro conservazione.²⁰ Incrociando aspetti stilistici e informazioni relative ai tempi di fabbrica, si può far risalire proprio a tale congiuntura l'esecuzione di almeno alcuni dei rifacimenti presenti sulla parete dipinta del sacello Petroni, quando, con l'intento di recuperare la completezza figurativa – intaccata dal tempo e dalle numerose traversie patite – di un dipinto murale che evidentemente ancora manteneva una sua funzione nel contesto dell'allestimento liturgico della cappella,²¹ si decise di risarcire le porzioni che

4. Pittore senese del primo Cinquecento, *Strage degli Innocenti* (particolare dell'incorniciatura). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni. Crediti: foto Bruno Bruchi, Siena.

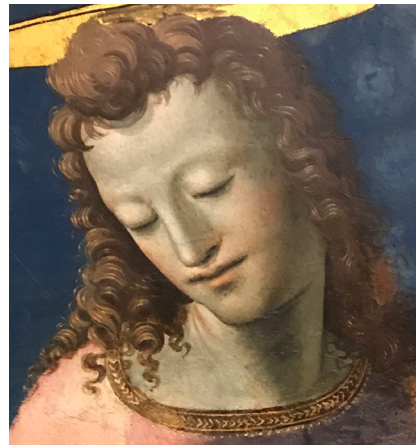




5. Lapide funebre di Giovanni Pisano, marmo, 1319. Siena, duomo, fianco settentrionale. Crediti: archivio dell'autore.

più erano state compromesse. Lavori in muratura di modesta entità sono, infatti, attestati nell'agosto del 1515, quando Pietro di Salimbene Petroni (la cui famiglia deteneva ancora il giuspatronato sull'altare) risulta coinvolto nell'acquisto di mattoni e calcina «per aconciare la sua capella», verosimilmente occorso, come di prassi, qualche tempo addietro rispetto alla data della registrazione e cui appare plausibile collegare la racconciatura dell'allestimento pittorico parietale.²²

In particolare, appaiono coerenti tra loro – per volontà di adeguamento con l'insieme della figurazione, qualità delle stesure a fresco, *ductus* pittorico e stato di conservazione – la porzione di cielo atmosferico in alto sulla destra e una figurina maschile a mezzo busto, monocroma, alloggiata in questo tratto di incorniciatura e affacciata a osservare la scena sottostante (figg. 4-5). Le integrazioni, benché chiaramente distinte per stile dal murale trecentesco, emulano in modo efficace la pittura originale, specialmente nella fascia decorativa ove i motivi geometrici appaiono riprodotti *ad unguem* e il clipeo figurato in chiaroscuro, che si accorda per concezione ai suoi corrispondenti trecenteschi. Il recupero della funzionalità dell'immagine sembrerebbe passare, in questo caso, attraverso il tentativo di accordarsi per quanto possibile alla figurazione preesistente, secondo una ricerca di omogeneità non inconsueta nella Siena al passaggio tra Quattro e Cinquecento (si pensi, quale episodio noto ed emblematico, agli «acconciami» al ciclo



lorenzettiano della Sala dei Nove in Palazzo del Comune, per i quali Pietro di Francesco Orioli venne retribuito nel 1492).²³

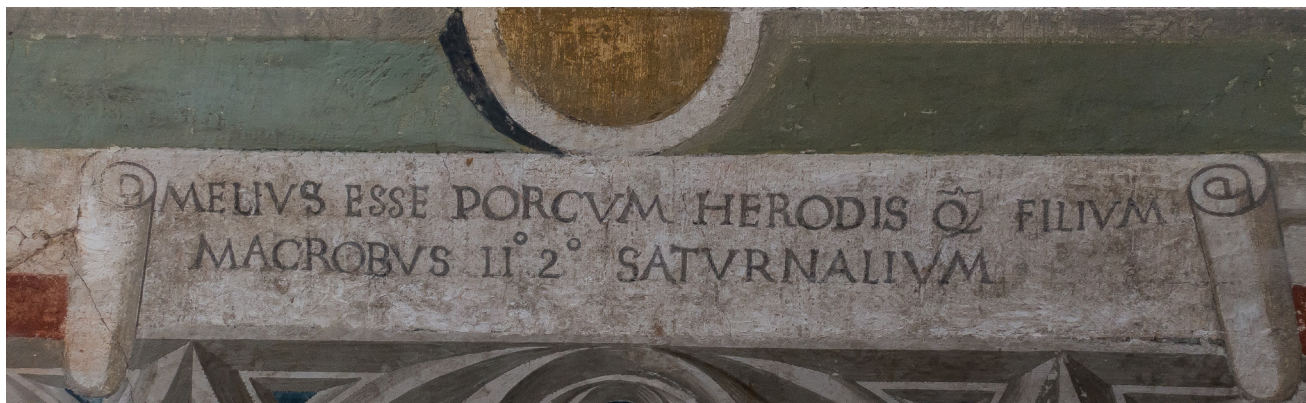
Nonostante l'esiguità dei lacerti e il precario stato conservativo generale, colpisce per freschezza d'esecuzione il giovane efebo nel margine superiore della cornice, disposto leggermente in tralice ad alluderne la consistenza volumetrica, appena abbozzato nei suoi lineamenti essenziali e risolto assai corsivamente, con spessi tratti bianchi e grigi, corposi, sapientemente accostati a costruire la figura tramite la sola modulazione chiaroscurale, secondo una maniera che sembra potersi ben collocare entro il panorama pittorico senese di primo Cinquecento, in quello scorcio tra primo e secondo decennio suggerito dai riscontri documentari. Anche la porzione di cielo incendiato soprastante i tetti degli edifici teatro della *Strage*, con un tramonto variopinto solcato da nubi cangianti e vaporose, rivela una pittura morbida e sfumata, dalla stesura rapida e franta, estremamente libera, tutta sciolta in filamenti di colore. Per giunta, ricorrere alla raffigurazione di un crepuscolo naturalisticamente arrossato, altrimenti privo di correlazioni con la narrazione evangelica dell'eccidio comandato da Erode, bene si accorda alla già menzionata volontà di uniformarsi a quanto doveva restare del cielo originale dopo secoli di dilavamento e sciagure conservative, con ogni probabilità soltanto qualche lacerto di azzurrite sul morellone di preparazione, ossidata e virata al verde per le pesanti infiltrazioni di acqua.

Si tratta di una concezione formale e struttiva che in questo contesto cronologico sembra dialogare da presso con la produzione ancora relativamente giovanile di Domenico Beccafumi, da collocare all'inizio del secondo decennio: il nostro frammento ne condivide la pennellata sfrangiata e il modo di costruire le figure dalla fronte ampia e dal naso

6. Domenico Beccafumi, *Madonna col Bambino* (particolare). Perugia, Fondazione Orintia Carletti Bonucci. Crediti: archivio fotografico di Alessandro Bagnoli.

7. Pittore senese del primo Cinquecento, *Strage degli Innocenti* (particolare dell'incorniciatura). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni. Crediti: foto Bruno Bruchi, Siena.

8. Domenico Beccafumi, 'San Galgano' (particolare). Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: Direzione Regionale Musei della Toscana – Pinacoteca Nazionale di Siena.



largo, estremamente sintetiche, grazie a una notevole semplificazione formale dei piani, ma energicamente chiaroscurate. Si pensi in particolare alle testate di cataletto della Pinacoteca Nazionale di Siena – ricondotte al pittore nel 1988 da Alessandro Bagnoli ma la cui cronologia è stata meglio precisata a fronte delle recenti scoperte documentarie sul maestro senese e alla conseguente riconsiderazione della sua prima attività –,²⁴ oppure, ancora, alla *Madonna col Bambino* della fondazione Orintia Carletti Bonucci di Perugia, anch'essa intensamente impregnata di suggestioni leonardesche in stretta prossimità del soggiorno romano del 1510-11 (figg. 6-8).²⁵

Qualcosa di diverso da un semplice risarcimento dell'integrità figurativa si direbbe, invece, il cartiglio dipinto al disotto della scena principale con il frammento di incorniciatura che lo circonda (fig. 9), steso a fresco (la banda decorativa che corre al disopra della balza sottostante è, invece, frutto del ripristino tardo-ottocentesco cui si deve l'aspetto corrente della cappella). In esso è riportata, con una leggera variante ellittica del verbo declinato e ridotta alla sola infinitiva – «melius esse porcum Herodis q(uam) filium», soluzione che si direbbe ne aumenti l'icasticità da motto pungente –, una massima tratta dal secondo libro dei *Saturnalia* dello scrittore latino Ambrogio Teodosio Macrobio, fonte esplicitamente dichiarata nel *trompe l'oeil* («Macrobus II° 2° Saturnalium»).²⁶ La sentenza, nel dialogo conviviale che funge da cornice alla composizione, si inserisce in un folto inventario di *facete dicta* attribuiti a vari personaggi dell'antichità ed è fatta pronunciare, in questo caso, da Augusto, tanto sconcertato quanto pronto alla sferzante ironia di fronte alla notizia dell'ennesima condanna a morte di uno dei figli del re di Giudea. Il passo è stato a lungo considerato una conferma dell'effettiva storicità della carneficina impartita da Erode, altrimenti vulgata dal solo Vangelo di Matteo (2, 16), e addirittura una prova dell'adesione dell'autore latino alla religione cristiana,

9. Pittore senese del primo Cinquecento, *Strage degli Innocenti* (particolare dell'incorniciatura). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni. Crediti: foto Bruno Bruchi, Siena.

benché l'esegesi moderna propenda per una lettura decisamente più disimpegnata della sentenza macrobiana, quale adagio pungente che ben si prestava a stigmatizzare la ferocia del personaggio, senza volontà alcuna di testimoniare la veridicità di un evento che avrebbe trovato compiuta narrazione soltanto nel racconto evangelico.²⁷ In ogni caso, la massima, emblematica della crudeltà di Erode il Grande, di cui cadde vittima sovente la sua stessa prole (si pensi all'episodio di Antipatro, mandato a morte per evitarne l'ascesa al trono), è stata correntemente correlata almeno sin dal XIII secolo all'episodio biblico della strage degli Innocenti, direi soprattutto grazie alla straordinaria circolazione assicurata dalla menzione che ne fa Jacopo da Varazze nella fortunatissima *Legenda aurea*, dove il passo è citato in diretta correlazione alle vicende dei piccoli martiri.²⁸

Tuttavia, pare piuttosto evidente che l'iscrizione della cappella Petroni vada letta quale aggiunta d'erudizione umanistica e non come rifacimento di un cartiglio presente fin dall'allestimento pittorico trecentesco. Permette di escludere questa seconda possibilità, innanzi tutto, la mancanza di relazione tra parola e immagine che sarebbe invece fondamentale qualora la prima costituisse la fonte testuale della seconda:



10. Maestro del 1346, Stemma della famiglia Petroni. Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni. Crediti: foto Lapo Baraldi, Firenze.

la *Strage* del sacello si innesta, infatti, in una ben consolidata tradizione iconografica che fin dalla seconda metà del Duecento (si pensi, per restare in territorio senese, al pulpito di Nicola Pisano nel Duomo o alla tavoletta di Guido da Siena, resecata da un più ampio dossale già nella chiesa di Badia Ardenga)²⁹ presentava alcuni *topoi* narrativi ricorrenti, quali i cadaverini disordinatamente ammonticchiati, e una gestualità caricata consueta alla manifestazione visibile del dolore nella pittura tra il XIII e il XIV secolo (così le donne urlanti che si stracciano le vesti, si torcono i capelli nell'atto di strapparsi o tendono le braccia all'indietro) e, ancora, gruppi di figure in pose reiterate, come le madri piangenti, raffigurate guancia a guancia con i loro figlioletti ormai senza vita, oppure colte nell'atto istintivo di sottrarli ai fendenti degli scherani di Erode facendo loro scudo con il proprio corpo. Senza l'introduzione, tuttavia, di sostanziali variazioni iconografiche, nelle testimonianze del secolo successivo – e direi in particolare a partire dalla figurazione elaborata da Giotto nella cappella Scrovegni di Padova – acquista più compiuta consistenza architettonica il palazzetto da cui Erode si affaccia a impartire l'eccidio, e con esso lo sfondo popolato da architetture dipinte. Quest'ultimo comincia presto ad assumere i caratteri di scorcio urbano contemporaneo, come nella *Strage* della Basilica Inferiore di Assisi e forse ancor più nel nostro esempio della chiesa dei Servi di Siena, dove il pittore – di stretta ortodossia lorenzettiana –³⁰ rappresenta in modo credibile uno spaccato cittadino coevo, con tanto di elementi tipici dell'architettura civile senese tra XIII e XIV secolo, con un virtuosismo di presa diretta e una finezza aneddotica che parrebbe patente filiazione dalle deflagranti invenzioni del ciclo lorenzettiano nella Sala dei Nove del Palazzo del Comune. Inoltre, la posizione stessa del cartiglio, inserito forzatamente al di sotto della *Strage* nel poco spazio ricavabile tra gli ornati geometrici e la banda rossa che conchiude la fascia di rigiro, induce ancora una volta a interpretarlo quale interpolazione seriore e non già didascalia predisposta *ab initio*.

Fugato il campo a ogni dubbio in questo senso e appurato che la figurazione trecentesca funzionava perfettamente da sé e non abbisognava certo, nella sua comprensione iconografica e nella sua funzione di corrispondente visivo alla liturgia, di questa integrazione testuale di fatto del tutto eslege nella tradizione figurativa dell'episodio evangelico, è forse possibile circostanziare meglio tale operazione quale giunta d'erudizione umanistica, anche in ragione dell'esplicitazione completa della fonte, con riferimento manifesto all'autore, all'opera e persino alla precisa indicazione di libro e versetto.³¹ Verso un *milieu* di cultura

umanistica sembrerebbe indirizzare anche l'utilizzo nel rotulo dipinto, dispiegato a rivelare l'iscrizione, della maiuscola capitale, di indubbio gusto antiquario accompagnato tuttavia, nella realizzazione pratica, da un certo impaccio nel tracciare i segni grafici, dovuto forse a una mano malcerta.

Sembra, infine, avere un qualche rilievo considerare i personaggi coinvolti in questo torno d'anni da vincoli di patronato – e, pertanto, di verosimile committenza –, che ancora legava la cappella alla famiglia che l'aveva fondata, uno dei casati del cosiddetto Monte dei Nove e allora ancora annoverata tra le schiatte più potenti della città (fig. 10). Nel corso del Quattrocento sono più volte attestati dalla documentazione rapporti tra la comunità dei Servi di Maria e i discendenti di quel Francesco di Guglielmaccio Petroni che aveva dotato il sacello di una pala d'altare, finanziando l'esecuzione della celeberrima e venerata *Madonna di Belverde* di Taddeo di Bartolo. Nel 1466 Ludovico di Francesco – diplomatico, «legum doctor» e fine umanista senese –³² risultava debitore di 100 fiorini verso i frati per una perpetua non saldata e nel 1479 i suoi due figli, Alfonso e Francesco detto Sforza, figuravano tra i membri della famiglia invocati quale parte in causa in una controversia con i serviti per il mancato assolvimento, da parte degli eredi, dei legati testamentari di Francesco di Guglielmaccio e del di lui figlio Salimbene.³³ Ancora, al passaggio tra Quattro e Cinquecento altri membri della famiglia Petroni erano direttamente coinvolti nella fabbrica *in fieri* dell'edificio chiesastico dei Servi di Maria: nel luglio 1490 e nuovamente nel febbraio 1498 tra i quattro responsabili dell'Opera dei Servi di Maria figurava Francesco Sforza «domini Ludovici de Petronibus», mentre nel 1519 ricopriva la medesima carica Salimbene Petroni, figlio di Salimbene di Francesco, a sua volta fratello di Ludovico.³⁴ Negli anni Dieci del Cinquecento, quando fervevano i lavori entro il cantiere della chiesa, occorre menzionare – oltre al già citato finanziamento di Pietro di Salimbene registrato nel 1515 – la donazione di cui si rese autore nell'aprile del 1512 Alfonso di Ludovico Petroni. Si trattava, innanzitutto, di un sostanzioso lascito pecuniario *pro salute anime sue* in favore dei frati, ai quali concesse, ancora vivente, i propri diritti successorii su cospicui e profittevoli beni immobili appartenuti alla famiglia da centinaia di anni, tra cui alcune proprietà nel comune di Capraia e di Recenza, la fortezza di Stigliano, oltre al giuspatronato sullo Spedale di Santa Caterina «extra Porta Nova civitatis Senarum» e su alcune pievi del contado. Soprattutto, tuttavia, fece donazione al convento di un ingentissimo patrimonio librario, in cui possiamo immaginare fosse raccolta almeno parte della biblioteca pa-

terna, oggi perduta, e che un secolo dopo Montebuoni Buondelmonte diceva contare, non senza flagrante iperbole retorica, l'insusitata quantità di undicimila volumi manoscritti.³⁵ È proprio in concomitanza di questo concorso di legati di cui si fanno onere i due cugini Pietro di Salimbene e Alfonso di Ludovico che vanno inquadrati i due interventi – racconciatura pittorica e inserzione della dotta massima macrobiana –, con l'intento, nella cappella fondata dai propri avi, di ripristinare e arricchire la perduta integrità di un'immagine che, evidentemente, ancora non aveva perduto la propria funzionalità.

¹ Per la cronologia degli affreschi trecenteschi, una *Strage degli Innocenti* e una *Santa Agnese* con le rispettive incorniciature, si veda Elena M. Manzi, Vittoria Pipino, *Le cappelle Petroni e Spinelli nella chiesa dei Servi a Siena e i loro affreschi: necessità di una revisione I*, «Prospettiva», 185, 2022, pp. 3-30.

² Si tratta degli interventi ivi eseguiti tra il 1965 e il 1970, quando, insieme a una serie di operazioni di risanamento strutturale e ammodernamento tecnico, vennero restaurati i dipinti murali nelle cappelle del transetto e nel corpo anteriore della chiesa (si veda la sintetica appendice su questa campagna di restauro in Zita Pepi, *La Basilica di S. Maria dei Servi*, Il torchio, Siena, 1970, p. 81).

³ Filippo Montebuoni Buondelmonte, *Memorie del convento di S. Maria de' Servi di Siena*, Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.14, c. 10v (1632, con aggiunte fino al 1805): a margine del paragrafo dedicato alla cappella Petroni dal servita senese, un diverso estensore ha lasciato notizia di ciò che dovette essere un completo riallestimento occorso in questo ambiente sul finire del XVII secolo. Assai verosimilmente, infatti, fu allora che la terminazione poligonale dell'absidiola venne obliterata da una cortina in muratura e le pareti laterali, completamente scialbate, furono ornate da decorazioni in stucco, poi rimosse nel corso dei restauri di ripristino di fine Ottocento.

⁴ Per il mecenatismo artistico della famiglia De Vecchi e lo stretto legame di committenza con i Mazzuoli si veda Alessandro Angelini, *Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De' Vecchi*, in «Prospettiva», 79, 1995, pp. 78-100. Fu in questa circostanza che l'altare maggiore, già gravemente compromesso dall'incendio del gennaio 1597 (per cui si veda Siena, Archivio di Stato, ms. B.79, *Compendio di cartapecore esistenti in diversi archivi*, I, cc. 237-242, 20 gennaio 1597), venne completamente

riallestito: si trattava di una struttura imponente, a piani, incrostata di marmi, racchiusa entro una transenna mistilinea e sormontata ai lati da quattro angeli cerofori e, alla sommità, da una scultura dell'Immacolata Concezione – cui era stata consacrata la chiesa nel 1533 –, commissionata nel 1698 a Giovanni Antonio Mazzuoli. L'insieme venne completamente smantellato nel corso dei restauri puristi di fine Ottocento; si veda in merito Vittorio Lusini, *La Basilica di Santa Maria dei Servi di Siena*, San Bernardino, Siena, 1908, p. 43, in cui si descrive l'altare seicentesco come «fatto alla romana senza colonne, e tutto di marmo bianco con la statua della Santissima Concezione».

⁵ Montebuoni Buondelmonte, *Memorie*, cit., c. 10v.

⁶ *In primis* Girolamo Macchi (Siena, Archivio di Stato, mss. D.106-113bis, *Notizie di tutte le chiese che sono nella città di Siena*); di suo pugno sono i due disegni acquarellati della chiesa e di parte del convento dei Servi, che serbano la freschezza del bozzetto rapidamente tracciato, corredati di commento storico in mss. D107, c. 237v, e D111, c. 292r, pubblicati in Raffaele Argenziano, *Corpi santi e immagini nella Siena medievale: l'iconografia dei sepolcri di Gioacchino da Siena e Aldobrandesca Ponzii*, «Iconographica», III, 2004, pp. 48-49. Così anche le *Notizie manoscritte* di Angelo Maria Carapelli, florilegio erudito su alcuni edifici religiosi e su eminenti personaggi storici della città con informazioni tratte perlopiù dalle *Pompe sanesi* di Isidoro Ugurgieri Azzolini (1649) e dalla *Siena illustre* di Giulio Piccolomini (1650 ca.), in cui troviamo una descrizione della chiesa dei Servi con i suoi diciassette altari, menzionata tra le sei più grandi della città insieme al Duomo, a San Francesco, a San Domenico, a Sant'Agostino e a Santa Maria di Provenzano (Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.10, *Notizie delle chiese, e cose riguardevoli di Siena*, 1718, cc. 151r-

153r, 389v). Nessun cenno all'apparecchiatura pittorica parietale trecentesca anche nelle *Miscellanee* dello storico muratoriano Umberto Benvoglianti (Siena, Biblioteca Comunale, ms. C.IV.4, vol. IV, c. 149r) e nelle *Memorie della origine e fondazione dei monasteri di Siena* di Giuseppe Fabiani (Siena, Biblioteca Comunale, ms. A.IX.56, in *Miscellanea storica*, vol. I, c. 218r), né, tra Sette e Ottocento, in Giovanni Antonio Pecci (*Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Quinza&Bindi, Siena, 1752; ed. consultata *Ristretto*, Francesco Rossi stampatore, Siena, 1761, pp. 105-108) e Giuseppe Faluschi (*Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Francesco Rossi stampatore, Siena, 1784, pp. 126-129, e *Chiese senesi*, Siena, Biblioteca Comunale, ms. E.V.17, vol. V, cc. 92r-104v). Per l'Ottocento, prima che negli anni '80 gli affreschi del transetto venissero liberati dagli scialbi, si vedano Ettore Romagnoli (*Guida della città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Marco Ferri, Siena, 1832, pp. 116-121; Id., *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbi*, Onorato Porri, Siena, 1836, pp. 41-43) e Francesco Brogi (*Inventario degli oggetti d'arte esistenti nei luoghi pubblici della provincia di Siena e di Siena intra moenia*, 1862-1865, copia manoscritta presso Siena, Biblioteca Comunale, ms. P.II.20).

⁷ Il ruolo ufficiale di direttore dei lavori di ripristino fu affidato a Giuseppe Partini – impegnato negli stessi anni in molteplici altri cantieri di restauro in città e nel senese –, cui spettava il progetto di riportare la cappella al suo presunto assetto originario asportando ogni aggiunta successiva, ritenuta mera superfetazione: si veda Maria Cristina Buscioni, *Giuseppe Partini, 1842-1895: architetto del Purismo senese*, Electa, Firenze, 1981, pp. 183-184. Tuttavia, dalla documentazione emerge chiaramente che per il sacello Petroni, nei primi anni della campagna di lavori, furono Francesco Brogi e Giorgio Bandini a occu-

parsi, di fatto, di risistemare i dipinti murali e di dar luogo all'attuale configurazione pittorica di questo ambiente: si veda Siena, Archivio di Stato, *Commissione Belle Arti*, busta 20, *Siena, Chiesa di S. Clemente ai Servi. Restauri*, e anche Patrizia Agnorelli, *Francesco Brogi ispettore dell'Istituto di Belle Arti di Siena e restauratore*, in *Rifacimenti, restauri e restauratori a Siena nell'Ottocento*, a cura di Bernardina Sani, Gangemi, Roma, 2007, pp. 37-57. Un elenco degli artisti coinvolti nelle operazioni di restauro appare in calce al volume di Lusini, *La Basilica*, cit., p. 59 nota 147; inoltre, per un approfondimento sulle tavole e i dipinti murali ottocenteschi si veda Gabriele Borghini, *Gli altari ottocenteschi della Basilica di San Clemente in Santa Maria dei Servi a Siena*, in *Santa Messa delle Investiture*, atti del capitolo annuale della Lega del Chianti (Siena, Basilica di San Clemente in Santa Maria dei Servi, 25 ottobre 2008), S. I. Capitania Generale della Lega del Chianti, Siena, 2008, pp. 34-39.

⁸ Come già segnalato da Alfredo Liberati nel 1943 (*Chiesa di S. Clemente ai Servi di Maria*, «Buletino Senese di Storia Patria», 50, 1943, pp. 47-54, e in part. p. 51), è la cronaca senese nota sotto il nome di Paolo di Tommaso Montauri a dare notizia del tragico incidente: «Una travata col tetto de la chiesa de' Servi presso a l'altare maggiore cadé a dì 15 di febbraio in domenica e morivi Andreia ortolano, el Fera, e uno figliuolo d'Agniolo pizicaiuolo stava in sul Ponte, e altri; e fe' male a più persone» (*Cronaca senese conosciuta sotto il nome di Paolo di Tommaso Montauri*, in *Cronache Senesi*, a cura di Alessandro Lisini, Francesco Iacometti, in *Rerum Italicarum Scriptores: raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da Ludovico Antonio Muratori*, vol. XV, parte VI, Zanichelli, Bologna, 1939, p. 762).

⁹ Si veda, benché assai datato e non sempre pienamente attendibile sul piano

documentario, Peleo Bacci, *Il campanile dei Servi e la torre del Castel di Montone*, «La Balzana. Rassegna d'Arte senese e del costume», XX, 2, marzo-aprile 1927, pp. 77-84, pubblicato in occasione del restauro della torre campanaria, quando fu impropriamente apposta alla sommità della struttura una copertura cuspidata, disegnata dall'architetto Egisto Bellini a imitazione di quella del Duomo cittadino.

¹⁰ Così nella petizione rivolta al Concistoro dai Servi di Maria, che supplicavano le magistrature cittadine di concorrere al finanziamento di urgenti lavori di ristrutturazione alla chiesa (si veda Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2139, c. 17r, 10 aprile 1469). Tale intervento – affermavano i frati, facendo leva su ragioni retoriche di orgoglio civico – avrebbe arrecato dignità all'edificio, grande bello e ben posizionato («la quale chiesa quando fusse finita sarebbe de' belli templi che oggi sie in queste parti per la sua quantità, et maxime avendo el bello sitto et meglio posta a-llevante et bellissima intrata et signorile et infine bene proporzionata et bene visitata»), ma anche alla città stessa, poiché terza chiesa della città dedicata alla Vergine, dopo il Duomo e l'Ospedale («Et così sarà adimpito el perfetto numero ternitario di questa magnifica città divisa in tre terzi et tre monti di questo laudabile regimento, el quale Dio mantenga sempre. Et tre chiese dela Vergine Maria: el Duomo, che è chiesa di Comuno, lo Spedale, mirabile casa de' poveri, et la terza, per questo modo, sarà chiamata la chiesa di Santa Maria del Magnifico Popolo di Siena»). Argomenti simili tornavano ancora una decina d'anni dopo, quando i frati si trovavano nuovamente a richiedere elargizioni per portare avanti il cantiere: «invero allora una città si rende magnifica quando in essa sono hedificii magnifici et maxime li templi di Dio» (Siena Archivio di Stato, *Concistoro*, 2139, c. 71r, 23 novembre 1481 – 15 gennaio 1481 *more Senarum*). Ra-

gioni analoghe erano già state portate qualche tempo innanzi, all'inizio del 1466, in merito al campanile, quando il consorzio servita aveva reso manifesta al Consiglio della Campana le difficoltà a farsi carico delle spese della riparazione della torre campanaria, da tempo in condizioni decisamente precarie, nonostante vi si fosse messa mano solo da pochi decenni («già più anni sia stato in grande pericolo di chadere [...] et continuamente cascano mattoni sopra al tecto dela chiesa [...] se presto non si ripara ruinerà tucto, et quanto danno seguisse ala detta chiesa et mancamento alo honore della città ciascuno il debba pensare et intendere»; si veda Siena, Archivio di Stato, *Consiglio Generale*, 231, cc. 87v-88r, gennaio-febbraio 1465 *more Senarum*).

¹¹ Mille fiorini in tre anni, da accompagnarsi ad altri trecento che gli stessi Servi avrebbero dovuto appositamente stanziare nello stesso tempo e a ulteriori duecento da richiedere alle famiglie di coloro che avevano qui la propria sepoltura: Siena Archivio di Stato, *Concistoro*, 615, c. 28r, 10 aprile 1469; Siena Archivio di Stato, *Consiglio Generale*, 232, c. 268r-v, 21 aprile 1469.

¹² Le due cappelle collocate alle estremità dei bracci del transetto devono ricondursi, per la loro configurazione architettonica e non solo relativamente all'istituzione degli altari, alla fabbrica di età moderna, e risultano legate alle volontà testamentarie della famiglia Luti (Siena, Archivio di Stato, *Diplomatico, Biblioteca pubblica*, 10 gennaio 1470 *more Senarum*, testamento di Francesco di Giovanni Luti; Siena, Archivio di Stato, *Diplomatico, Biblioteca pubblica*, 2 ottobre 1476, codicilli al testamento di Francesco di Giovanni Luti, ove egli è detto «operarius fabrice ecclesie servorum Sancte Marie de Senis»; Siena, Archivio di Stato, *Conventi Soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e memorie 1470-1730*, cc. 11v-12v, 17 gennaio 1497 *more Senarum*, testamen-

to di Bartolomeo di Giovanni Luti, cui è accluso anche il testamento, datato 8 ottobre 1484, di Petra del fu Bartolomeo di Angelo di Ventura, vedova di Niccolò Lutocci; Siena, Archivio di Stato, *Conventi Soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e memorie 1470-1730*, cc. 23v-24v, 30 dicembre 1517, testamento congiunto di Ortensia di Troilo di Giovanni Malavolti di Siena, vedova di Ambrogio di Piero Luti, e di suo figlio Lorenzo di Piero Luti; *Conventi Soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e memorie 1470-1730*, cc. 31v-32r, 7 giugno 1525, testamento di Ginevra di Ambrogio Luti). Ne sono conferma la continuità dei partiti murari esterni, ben osservabile tra il sacello dell'ala sinistra del transetto e la struttura quattrocentesca della crociera, nonché l'utilizzo di pietra serena nelle monofore, in particolare per sottolineare alcuni elementi decorativi come le mensoline all'imposta degli archi e le cornici dei davanzali: si trattava, infatti, di un materiale non locale nella Siena tardomedievale, di più difficile reperimento e pressoché ignorato nel corso del Trecento, almeno per le testimonianze a oggi note. Cominciò a essere impiegato in città, e prevalentemente a scopo decorativo, soltanto nel secolo seguente, come moda d'importazione dalla vicina Firenze (si veda Fabio Gabrielli, *Siena medievale: l'architettura civile*, Protagon, Siena, 2010, pp. 262-264). La persistenza di forme architettoniche gotiche nei prospetti esterni delle due cappelle Luti (o almeno di quella in testa al transetto sinistro, l'unica il cui aspetto esterno è ancora chiaramente visibile) – come il profilo poligonale oppure le monofore ad arco acuto con coronamento merlato in leggero aggetto e ghiera di mattoni arrotati, racchiuse entro arcatelle a tutto sesto e sormontate da una balza di mattoni a dente di sega in duplice filare – risulta, oltretutto in accordo omogeneo con le absidole trecentesche preesistenti, perfettamente

in linea con alcune delle tendenze più in voga nell'edilizia civile senese della seconda metà del XV secolo (per la quale rimando ivi, pp. 277-296).

¹³ Siena, Archivio di Stato, *Notarile antecosimiano*, Giovanni di Daniele 521, doc. 62, 7 marzo 1470 *more Senarum*.

¹⁴ Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2139, c. 71r, 23 novembre 1481 – 15 gennaio 1481 *more Senarum*. Nuovi versamenti pubblici al cantiere, «pro fabrica ecclesie servorum Sancte Marie», si individuano quindi nella documentazione all'inizio del nono decennio del secolo: Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 692, c. 48v, 20 febbraio 1481 *more Senarum* «pro elemosina dictis conventui et fratribus servorum scuti triginta quolibet anno per annos septem [...] et erogentur in reparata faciei dicte ecclesie»; Siena, Archivio di Stato, *Consiglio Generale*, 239, c. 17v, 22 febbraio 1481 *more Senarum* «pro dicta fabrica concedere [...] usque ad summam libr. sexcentarum den. Sen.»; Siena, Archivio di Stato, *Balia*, 29, c. 28, 24 giugno 1483 «libr. 40 den. pro dicta fabrica quas scomputare possint cum eo quod dare tenerentur pro cabella laterum et calcis pro dicta fabrica».

¹⁵ Per il cantiere cinquecentesco della chiesa si vedano Liberati, *Chiesa di S. Clemente*, cit., pp. 47-54, 110-115; Francesca Cipriani, *La chiesa di S. Clemente ai Servi di Siena e i suoi arredi (1250-1810)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1994-1995 e Amato, *Il 'Cristo deposto'*, cit., pp. 90-141, in part. pp. 92, 126, soprattutto per l'analisi e la parziale trascrizione dei due registri di fabbrica qui ampiamente scandagliati. Per la cappella Spannocchi degli Scacchi, tra le prime a essere eretta lungo il corpo longitudinale, si veda anche Annalisa Pezzo, *La Strage degli Innocenti dei Servi*, in *Matteo di Giovanni: cronaca di una strage dipinta*, catalogo della mostra (Siena, 23 giugno - 8 ottobre 2006), a cura di Cecilia Alessi, Alessandro Bagnoli, Ali, Asciano, 2006, pp. 164-171.

¹⁶ Montebuoni Buondelmonte, *Memorie cit.*, c. 4v.

¹⁷ I lavori sono almeno parzialmente documentabili grazie a due registri di entrata e uscita tenuti con il sistema della partita doppia, il primo tra il 1511 e il 1528 (Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.22, *Fabbrica della chiesa dei Servi. Debitori e Creditori*, 1511-1528) e il secondo tra il 1547 e il 1563 (Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VIII.6, *Libro di debiti e crediti del Convento dei Servi*, 1547-1563); si veda Gianluca Amato, *Il 'Cristo deposto' di Francesco di Giorgio ai Servi di Siena*, in «Prospettiva», 169-171, 2018, pp. 90-141, in part. p. 92.

¹⁸ Si veda Amato, *Il 'Cristo deposto'*, cit., p. 126 nota 9: «1552 Domenico dipentor die dare lire sette sono per un porco detti in sul mercato» e «Domenico dipentor essendo morto mischino se n'è fatto un presente alle rede pro remissione (et) amor Dei _____ lire 7», in *Libro di debiti e crediti del Convento dei Servi* (1547-1563), Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VIII.6, cc. 49v, 50r. Inoltre, risulta non privo di qualche interesse che già nel giugno del 1515 Lorenzo Beccafumi, mentore e padre putativo di Domenico di Pace, e suo figlio Antonio di Lorenzo figurassero quali creditori verso la fabbrica *in fieri* della chiesa, a riprova di una circolazione di conoscenze entro il medesimo contesto («Giovanni di Marco da Cerreto deve dare 22 giugno [1515] lire 26 soldi 8 a Lorenzo Beccafumi per un moggio di grano»; «Antonio di Lorenzo Beccafumi deve avere 22 giugno 1515 lire 26 soldi 8 per grano dato alla fabbrica», in *Fabbrica della chiesa dei Servi. Debitori e Creditori* (1511-1528), Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VIII.22, cc. 48s, 53d).

¹⁹ *Fabbrica della chiesa dei Servi. Debitori e Creditori* (1511-1528), Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.22, c. 1r.

²⁰ La situazione di grave degrado della parete dipinta, causato da secoli di umidità di risalita che aveva lentamente

logorato gli affreschi, venne risanata soltanto con i restauri del secondo dopoguerra, tanto che le pareti dipinte appaiono gravemente afflitte da efflorescenze saline ancora nelle fotografie degli anni Sessanta precedenti al consolidamento (si vedano le illustrazioni in Ferdinando Bologna, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e "Antonius Magister"*, «Arte antica e moderna», 13-16, 1961, p. 36, e poi lo stato successivo al consolidamento in Enzo Carli, *La pittura senese del Trecento*, Electa, Milano, 1981, p. 163). Ancora nel 1968 l'affresco della cappella Petroni versava in cattivo stato di conservazione e risultava bisognoso di un nuovo restauro, come risulta da uno spezzone giornalistico in cui si registrava la scoperta di sepolture lungo il transetto e la navata durante i lavori di ripavimentazione della chiesa («anche l'affresco che rappresenta la Strage degli Innocenti di Ambrogio Lorenzetti [sic] è mal ridotto. Sarebbe opportuno in occasione di questi lavori poter provvedere anche al restauro di queste opere», in Paolo Maccherini, *Scheletri ai Servi sotto al pavimento*, «Siena Cronache», III, 13, 28 marzo 1968).

²¹ Per l'intitolazione della cappella si veda Manzi, Pipino, *Le cappelle Petroni e Spinelli*, cit., pp. 8-10.

²² Così nel libro di entrata e uscita del convento tra il 1511 e il 1528: «Frate Alberto nostro procuratore die dare adì 23 d'agosto [1515] lire 13 soldi 10 auti per noi da Petro di Salimbene Petroni per mattoni e calcina auta dala fabbrica per aconciare la sua capella à nela chiesa», e, ancora, «La fabbrica di rincontro die avere adì 23 d'agosto [1515] lire tredici soldi dieci per lei da Pietro Petroni per mattoni e calcina auta dela nostra per aconciare la sua cappella», in *Fabbrica della chiesa dei Servi. Debitori e Creditori* (1511-1528), Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VIII.22, cc. 58d, 39s.

²³ Si vedano, in merito, le aperture di Alessandro Angelini, *I restauri di Pietro di Francesco agli affreschi di Ambrogio*

Lorenzetti nella 'Sala della Pace', «Prospettiva», 31, 1982, pp. 78-82.

²⁴ Si veda Alessandro Bagnoli, *Un 'Compianto sul Cristo' e alcune osservazioni per il Sodoma a Monte Oliveto Maggiore*, «Prospettiva», 52, 1988, pp. 68-74, in part. p. 74 nota 25, e Id., 2. *Sant'Agostino, San Galgano, San Paolo, Cristo in pietà*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 giugno - 16 settembre 1990), a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Electa, Milano, 1990, pp. 78-83 nota 2, e per i referti documentari Andrea Giorgi, *Montepulciano 1507: il podestà Lorenzo Beccafumi e Domenico di Giacomo*, in *Il buon secolo della pittura senese: dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza, 18 marzo - 30 giugno 2017), a cura di Alessandro Angelini, Marco Ciampolini, Gabriele Fattorini, Roberto Longi, Laura Martini, Roggero Roggeri, Pacini Editore, Ospedaletto-Pisa, 2017, pp. 16-23. Per una riconsiderazione complessiva della prima attività di Beccafumi alla luce dei nuovi riscontri archivistici e in ragione dell'attribuzione al pittore del gonfalone con la 'Santa Agnese Segni' si veda Alessandro Angelini, *Una 'Sant'Agnese di Montepulciano' di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovanile del pittore*, «Prospettiva», 157/158, 2015, pp. 74-93, e Id., *Gli esordi di Beccafumi e la pittura a Siena nel primo decennio del Cinquecento*, in *Il buon secolo*, cit., pp. 29-38.

²⁵ Convincentemente ascritta al corpus beccafumiano di recente da Emanuele Zappasodi (*Domenico Beccafumi, 'Madonna col Bambino e San Giovannino'*, *Il buon secolo*, cit., pp. 95-96 n. II.18). Discorso differente sembra necessario, invece, per il polilobo in basso a destra, ove è incorniciato il busto di un uomo in pieno profilo, con lo sguardo rivolto verso l'altare e privo di *titulus* identificativo. L'aggiunta è stata stesa a tinte naturali, in pieno contrasto con la mo-

nocromia delle altre cinque formelle; inoltre – a differenza dei suoi compagni sia originali che spuri, tutti assai poco connotati – il volto sembra informato da una maggiore volontà di definizione fisionomica, individuato qual è, pur in assenza di un *titulus* esplicativo, in modo più precipuo nel suo profilo regolare e nella chioma brizzolata, in virtù di una volontà di presa ritrattistica. L'abbigliamento del personaggio e la tonsura parrebbero suggerire l'aspetto di un servita, con la veste e lo scapolare di colore nero, senza espedienti ornamentali, secondo ideali di sobrietà propri dell'ordine mendicante (per l'abito si veda Franco Andrea Dal Pino, *I Servi di Santa Maria*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio - 31 marzo 2000), a cura di Giancarlo Rocca, Edizioni Paoline, Milano, 2000, pp. 386-388 n. 105). Meno piana, forse, la lettura della cuffia nera che indossa calzata sulla nuca e che lascia appena intravedere il capo rasato, attributo appropriato più a un personaggio laico accostatosi al consesso religioso in qualità di terziario laico o che, con prassi non inconsueta per la devozione di allora, avesse deciso di assumere in morte l'abito servita. La divergenza è, però, anche formale e qualitativa: si tratta pure in questo caso di una pittura estremamente franta – in cui i vibranti trapassi tra luce e ombra sono sfilacciati in bave di colore stese in punta di pennello e risolti tramite la sovrapposizione, sull'incarnato roseo, di segmenti ora più chiari ora più scuri –, il tutto però entro una sagoma dai contorni netti, marcati dalla robusta linea nera del disegno schizzato sull'intonaco fresco. Una figura stilisticamente discorda non solo dalla figurazione trecentesca, ma anche dalle interpolazioni primocinquecentesche fin qui analizzate. La concezione di questo pur minimo lacerto di pittura, dal *ductus* franto ma ricomposto

entro margini ben definiti, e la stessa conduzione tecnica della figurazione su muro, non priva di una certa secchezza d'esecuzione, parrebbe denunciare una datazione approssimativa ancorabile alla seconda metà del XVI secolo. In questo caso, più che il ripristino di una perduta integrità figurativa, l'intento appare quello di omaggiare un membro della comunità servita che dovette avere un ruolo di qualche rilievo nelle vicende di questo ambiente di patronato privato.

²⁶ Macrobio Ambrosio Theodosio, *Saturnalia*, II, IV, 11: «Cum audisset (Augustus) inter pueros quos in Syria Herodes rex Iudaeorum intra bimatum iussit interfici filium quoque eius occisum, ait: "Melius est Herodis porcum esse, quam filium"». Se ne veda la più recente edizione in *Saturnalia*, a cura di Robert Kaster, Harvard University Press, Cambridge-London, 2011, p. 145.

²⁷ Si veda in merito soprattutto Paolo Mastandrea, *Agostino e Macrobio, due modi opposti di vedere il passato (e il futuro)*, in *Une Antiquité tardive noire ou heureuse?*, atti del convegno (Besançon, 12-13 novembre 2014), a cura di Stéphane Ratti, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2015, pp. 79-102, e in part. pp. 98-102.

²⁸ Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007, p. 121. Si innesta qui il discorso della tradizione due e trecentesca del testo dei *Saturnalia* nella penisola e della fortuna di Macrobio tra Medioevo e prima età moderna, tematica indagata soprattutto in merito al commento al *Somnus Scipionis* ciceroniano e alla sua potenziale influenza nella scrittura della *Commedia* dantesca: si vedano in particolare Antonio La Penna, *Studi sulla tradizione dei "Saturnali" di Macrobio*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, XXII, 3-4, 1953, pp. 225-252; Hubert Silvestre, *Note sur la survie de Macrobie au Moyen Âge*, «Classica et Mediaeva-

lia», XXIV, 1963, pp. 170-180; e, più di recente, Stéphanie Lecompte, *La chaîne d'or des poètes. Présence de Macrobie dans l'Europe humaniste*, Droz, Genève, 2009; Federico Rossi, *Circolazione e ricezione di Macrobio nell'età di Dante: dai "Commentarii in Somnium Scipionis" alla "Commedia"*, «Studi danteschi», LXXXII, 2017, pp. 167-246, e Id., «Poema sacro" tra Dante e Macrobio: una verifica sulla tradizione italiana dei "Saturnalia"», «L'Alighieri», 49, 2017, pp. 29-51. Da notare, forse, la peculiare fortuna che trova questa sentenza macrobiana negli ambienti umanistici peninsulari, e non solo, nel corso del XV secolo e all'inizio del successivo: l'aneddoto ebbe circolazione tra gli intellettuali di cultura antiquaria fin dal Trecento, a partire, per rilevanza, dai *Rerum memorandarum libri* di Francesco Petrarca (2,38,14). Ampiamente parafrasato, ritorna anche nel *Dialogus consolatorius* di Giannozzo Manetti (III.68), di nuovo in rapporto con la strage biblica. Nel Cinquecento le attestazioni del motto sarcastico in contesti di compilazioni facete a scopo di intrattenimento ma anche per fine didattico e moraleggiante sono numerosissime e a larga diffusione: si potrebbero menzionare i testi più diversi, dall'appendice *in exergo* al *De sacris diebus* del carmelitano Battista Spagnuoli, alla collezione di aneddoti *Ioci ac sales mire festivi* dell'alsaziano Luscinius, passando per gli *Apo-phthegmata* di Erasmo da Rotterdam.

²⁹ Per l'iconografia del martirio dei Santi Innocenti a Siena rimando a quanto sinteticamente ripercorso in Raffaele Argenziano, *La Strage degli Innocenti*, in *Iconografia evangelica a Siena dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di Michele Bacci, Monte dei Paschi di Siena, Siena, 2009, pp. 79-83.

³⁰ Per una rinnovata riflessione sulla paternità dell'affresco si veda Manzi, Pipino, *Le cappelle Petroni e Spinelli nella chiesa dei Servi*, cit., pp. 3-30, in part. 14-16.

³¹ Tra l'altro, la suddivisione in libri arrivò ad affermarsi soltanto nel corso del XV secolo, con una scansione interna differente da quella in uso oggi (tanto che il passo indicato nell'iscrizione come II.2 risulta, secondo la partizione odierna, II.11): si vedano le voci citate *supra*, nota 29.

³² Sulla figura di Ludovico Petroni, a lungo ambasciatore della Repubblica nei decenni centrali del Quattrocento, assegnatario di incarichi di governo in città, autore nel 1456 di un volgarizzamento della *Historia dei Goti* di Procopio di Cesarea oltreché colto intellettuale in rapporti di scambio epistolare, tra gli altri, con Pier Candido Decembrio e l'aretino Francesco Accolti, si veda Patrizia Turrini, *Ludovico Petroni, diplomatico e umanista senese*, «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», serie II, XVI, I, 1997 (ma 1999), pp. 7-59.

³³ Rispettivamente Siena, Archivio di Stato, *Lira*, 160, c. 288r-v, denuncia di Ludovico Petroni, e Siena, Archivio di Stato, *Conventi soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e Memorie 1470-1730*, cc. 1v-3r, 31 marzo 1479.

³⁴ Rispettivamente Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 743, c. 3r; 794, c. 14v, e Siena, Biblioteca Comunale, B.VIII.22, c. di guardia. Entrambi risultavano menzionati, per giunta, nel lodo notarile del 1479, in cui figuravano Alfonso e Francesco Sforza figli del fu Ludovico di Francesco, i loro cugini Pietro e Salimbene figli del fu Salimbene di Francesco rappresentati dalla madre Antonia, loro tutrice, e infine Petrone di Francesco, fratello di Ludovico e Salimbene e milite dell'ordine di San Giovanni gerosolimitano: si veda Siena, Archivio di Stato, *Conventi soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e Memorie 1470-1730*, cc. 1v-3r, 31 marzo 1479.

³⁵ Si veda Siena, Archivio di Stato, *Conventi soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e Memorie 1470-1730*, c. 23r, 6 aprile 1512, «Item che detti frati,

capitolo et convento sieno tenuti et debbino dare et concedere a detto Alfonso in detto convento uno luogo conveniente dove detto Alfonso per sua divotione possi fare alle sue spese una libreria come a-lluj piacerà»; inoltre, il Petroni aveva richiesto ai padri serviti, di contro, un vitalizio per sé e per la moglie donna Cornelia di Giovanni Bichi, l'istituzione di un emolumento annuo a sussistenza

della loro figlia Agnese e «una stanza nel convento per potervi formare una libreria per sua devozione» (come si legge in uno spoglio settecentesco ove compaiono ulteriori specifiche in merito alla donazione del Petroni ai frati: Siena, Archivio di Stato, *Conventi soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2612, *Spoglio del libro dei contratti e testamenti e delle pergamene esistenti nell'Archivio del Convento*,

cc. 25r-v). Montebuoni Buondelmonte menziona l'episodio in *Memorie*, cit., c. 101r: «Alfonso di Ludovico di Francesco Petroni lassò tutti i suoi beni posti nel comune di Capraia, e di Ricenza; la fortezza di Stigliano e la libreria, nella quale erano undicimila volumi scritti a mano, che poi nell'ultima guerra fu abbruciata dalli spagnoli che stavano per presidio nel nostro monastero».