

5

2006

*Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio
storico, artistico ed etnoantropologico
di Siena e Grosseto*

*pubblicazione realizzata
con il contributo di*



FONDAZIONE
MONTE DEI PASCHI DI SIENA

*Elisa Bruttini, Fabio Gabbrielli,
Annalisa Pezzo, Marco Pierini*

**Il Palazzo delle Papesse
a Siena**
*The Palazzo delle Papesse
in Siena*

Il Palazzo delle Papesse a Siena
The Palazzo delle Papesse in Siena

La collana “Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Siena e Grosseto” è a cura di Cecilia Alessi / *The series of “Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Siena e Grosseto” is edited by Cecilia Alessi*

Testi / *Text*

Elisa Bruttini, Fabio Gabbrielli, Annalisa Pezzo, Marco Pierini

Redazione / *Editing*

Cecilia Alessi, Rosanna Bogo, Fabio Torchio

Traduzione / *Translation*

Susan Scott

Progetto grafico / *Book design*

Daniela Mugelli

Stampato in Italia / *Printed in Italy*

Referenze fotografiche / *Photo credits:*

Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena; Fabio Lensini, Siena; Olivo Barbieri (fig. 14); Carlo Fei (fig. 28) e Paolo Emilio Sfriso (fig. 27)

Ringraziamenti / *Acknowledgments*

Patrizia Agnorelli, Alessandro Bagnoli, Banca d'Italia (Filiale di Siena), Silvia Colucci, Antonio Di Benedetto, Lucia Donati, Narcisa Fargnoli, Gabriele Fattorini, Gianni Mazzoni, Antonio Minnella, Giulia Vivi

Un ringraziamento speciale di Elisa Bruttini:

“Voglio ringraziare Marco e Annalisa, che mi hanno “adottato”, come in altre piacevoli occasioni, e affidato la redazione di questa pagine sapendo l’amore che porto al palazzo per tutte le straordinarie esperienze che, grazie a loro, vi ho vissuto. La mia riconoscenza va anche a tutte quelle persone che, con preziosi suggerimenti e fidati consigli, mi hanno aiutato in questa ricerca; in particolare a Cecilia Alessi, agli eredi della famiglia Marinelli e a Mario Pacenti, erede entusiasta della cultura favolosa di quegli anni.” /

A special note of thanks from Elisa Bruttini:

“I would like to thank Marco and Annalisa, who ‘adopted’ me, as on other pleasant occasions, and entrusted me with drawing up these notes, knowing of my love for this palace because of all the extraordinary experiences that I have had there, thanks to them. My gratitude also goes to all those who helped me in this research with valuable suggestions and reliable advice: in particular, to Cecilia Alessi, the Marinelli heirs, and Mario Pacenti, the enthusiastic heir to the fabulous culture of that period.”

© 2006, ali edizioni

Tutti i diritti riservati / *All rights reserved*

Loc. Monte Sante Marie

53041 Asciano, Siena, Italia

www.ali-edizioni.com

ali@ali-edizioni.com

ISBN 88-88769-12-9

Il mal di pietra

Lucia Fornari Schianchi

Il Palazzo delle Papesse, sicuramente uno dei più massicci e imponenti della Siena umanistica, va inserito nella scia di quegli edifici di rigorosa geometria e vigorosa facies, che vede l'inizio nel Palazzo fiorentino costruito, fra il 1446-70, per il banchiere Giovanni Rucellai, dove Leon Battista Alberti applicò un rivestimento di conci piani che, fra lesene e bifore, rendessero il paramento, suddiviso in tre ordini aderente a quella *utilitas, firmitas* e *venustas* di vitruviana memoria atto primo per raggiungere l'armonia totale della struttura da lui battezzata come *Concinnitas*. Parimenti adottata da Michelozzo, quale prototipo eccellente delle dimore gentilizie fiorentine per Palazzo Medici-Riccardi, costruito per Cosimo il Vecchio fra il 1444 e il 1459, dove si raggiunse un particolare senso di regolarità attraverso il tradizionale

*I segni del
Rinascimento
fiorentino in un
palazzo senese
di città*

Stone disease

The marks of the Florentine Renaissance in a Siennese urban palace

Palazzo delle Papesse, unquestionably one of the most massive and imposing in humanist Siena, should be viewed in the context of those rigorously geometric buildings, presenting a strong face to the world, the first of which was the palace built in Florence between 1446 and 1470 for the banker Giovanni Rucellai. Architect Leon Battista Alberti faced Palazzo Rucellai with smooth stone blocks between pilaster strips and two-light windows, making the architectural screen of the façade, which was divided into three stories reflecting Vitruvius's three requisites of utilitas, firmitas, and venustas, the prelude to the overall structural harmony that he called Concinnitas. This scheme was then adopted by Michelozzo as the

rivestimento “a scalare” verso l’alto, partendo dal forte bugnato a piano terra per passare alle bozze squadrate del primo piano e alla liscia partitura del secondo, serrato dal forte aggetto del cornicione poggiante su mensole classicheggianti. Simmetria ed equilibrio che Benedetto da Majano trasferì, a partire dal 1489, in Palazzo Strozzi, dove il valore espressivo è accentuato dall’aggetto massiccio del bugnato, applicato ad un solido perfetto che occupa un intero isolato e che doveva imporsi nella gara fra le ricche famiglie della Firenze del secondo Quattrocento per dare visibilità alle ricchezze accumulate e che vide il culmine, anche per la posizione scelta, nel Palazzo costruito, a partire dal 1458, per Luca Pitti, il mercante e banchiere fiorentino che non riuscì a contrastare l’ascesa dei Medici i quali, completandolo e ampliandolo, ne fecero il fulcro del loro potere. È d’obbligo ricordare che se le facciate si imponevano per la loro struttura severa e massiccia, quasi invalicabile, all’interno si aprivano aerei corti e cortili e marmorei scaloni, dove si svolgeva la vita di relazione e di piacere, una volta chiusi i solenni portoni. Un altro protagonista di simili imprese è Bernardo Rossellino, che risente l’influenza dell’Alberti e che viene chiamato “inter omnes architectos nostri saeculi precipuo dignus honore” dal Papa Pio II Piccolomini per impostare ed edificare a Pienza, a partire dal 1459, un modello insuperato, quello della nuova

prototype par excellence of a Florentine patrician residence when he built Palazzo Medici-Riccardi for Cosimo the Elder between 1444 and 1459. Here Michelozzo achieved a heightened sense of regularity in his use of the traditional “graduated-upwards” facing, starting from the strong rustication of the ground floor to move on to the squared ashlars on the first floor and the smooth surface of the second story, all topped by a strongly jutting cornice resting on classicizing corbels. Benedetto da Maiano later transferred this symmetry and balance to Palazzo Strozzi, begun in 1489, where the expressiveness of the style is accentuated by the massive projection of the rustication applied to a perfect solid occupying an entire city block, creating a building that was meant to stand out in the competition among the rich families of late fifteenth-century Florence to give visible form to the wealth they had accumulated. This contest for architectural prestige reached its zenith, also because of the chosen site, in the palace built, starting in 1458, for Luca Pitti, the Florentine merchant and banker who was unable to stop the rise of the Medici family; indeed, they finished and enlarged the palace and made it the base for their power over the city. But we cannot neglect to recall that, while the facades of these buildings were imposing in their austere, massive, almost impenetrable structure, once the majestic wooden doors were closed the interior featured airy courtyards and marble

città ideale del Rinascimento. La piazza è racchiusa da un impianto prospettico studiato in tutti i particolari con al centro la cattedrale, pressoché compiuta nel 1462 e, ai lati, come quinte teatrali il palazzo Vescovile e il palazzo Piccolomini, di fronte il palazzo Comunale, quasi a registrare che il potere papale era paritetico a quello della chiesa da cui derivava la sua carica e della civitas. Attraverso l'architettura e il posizionamento dei singoli edifici si costruiva una precisa simbologia, che si stemperava nel prospetto interno porticato e aperto verso il giardino e la campagna. Di ben altra leggerezza e sapienza scultorea è il bugnato squadrato e appuntito adottato da Biagio Rossetti allo scadere del Quattrocento, per il Palazzo dei Diamanti, elemento distintivo dell'addizione erculea pianificata da Ercole d'Este per Ferrara. Il rivestimento omogeneo esterno costituito da 8500 bugne di pietra si arricchisce di un disegno elegante e sofisticato nelle candelabre scolpite e nel balconcino d'angolo, elementi di rottura della sostanziale simmetria e sofisticata omogeneità della concezione generale. All'interno di questa storia progettuale e costruttiva che costituisce un fenomeno avvincente dell'architettura quattrocentesca si può collocare anche il Palazzo qui esaminato, inserito nel tessuto medioevale senese, senza lo sfarzo percepibile dell'isolamento e ancora basato su elementi goticizzanti. La struttura urbana non lo permetteva o

staircases where a life of pleasure and social relations was enjoyed.

Another protagonist of this sort of undertaking was Bernardo Rossellino, who felt the influence of Alberti and was summoned by Pope Pius II, "inter omnes architectos nostri saeculi precipuo dignus honore," to design and build in Pienza, starting in 1459, an unsurpassed model, that of the new ideal Renaissance city.

The town square is enclosed by a carefully calibrated perspectival layout, with the cathedral, that was more or less finished in 1462, in the center and the town hall and Palazzo Piccolomini on either side like wings of a stage set, as though making the statement that papal power was equal to that of the church and the civitas. A precise symbolism was constructed using the architecture and positioning of the individual buildings, which was then softened in the arcaded interior courtyard open to the garden and the countryside beyond.

A totally different sense of lightness and sculptural skill is evidenced in the squared and pointed rustication adopted by Biagio Rossetti at the end of the fifteenth century for Palazzo dei Diamanti, the distinguishing element of the addition designed for Ferrara by Ercole d'Este. The regular facing of this building, made up of 8500 stone blocks, is enriched by elegant, sophisticated elements like the carved candelabras and corner balcony that create pauses in the essential symmetry and elegant homogeneity of the

facilitava e l'area prescelta nemmeno. Si poneva così come il vero palazzo di città incastonato fra il tessuto urbano minuto: scelta effettuata, e questo è l'altro dato importante, non da un banchiere né da un ricco commerciante, ma dalla sorella di Pio II, Caterina Piccolomini che, a partire dal 1460 quasi sovrapponendosi cronologicamente all'impegno per Pienza, si dedicò pervicacemente a questa costruzione, potendo contare sui sostanziosi contributi della tesoreria vaticana e avvalendosi con probabilità dei suggerimenti dell'architetto di Pienza, Bernardo Rossellino, cui sembrano riportare alcune soluzioni esterne e interne quando non ottenebrate dai pesanti restauri ottocenteschi.

Gli autori, sotto la guida decisiva di Cecilia Alessi, ci sottopongono qui, anche attraverso una opportuna ricerca archivistica, i passaggi fondamentali degli atti fondativi fino alle decorazioni ottocentesche e alle trasformazioni subite e inevitabili visti i cambiamenti d'uso e di proprietà. Una lettura, quindi, utile per inserire l'edificio non solo all'interno del sistema edificativo senese tardoquattrocentesco, ma per confrontarne gli esiti raggiunti con il più largo panorama toscano, anche in risposta alle teorie sull'architettura che, proprio a metà secolo venivano elaborate riproponendo e attualizzando gli schemi classici quale matrice ideale e, insieme, concorrendo all'affermazione familiare

overall concept.

Within this history of planning and building that constitutes an attractive phenomenon of fifteenth-century architecture, the palace examined in this Quaderno finds its place, but inserted into the medieval fabric of Siena, without the visible magnificence conferred by isolation and still based on gothic elements. Siena's urban structure did not permit or facilitate this, and neither did the location. The Palazzo delle Papesse thus presents itself as a true city palace, set into the minute urban fabric; this choice was made – and here we have another important fact – not by a banker or rich merchant, but by the sister of Pius II, Caterina Piccolomini, who, starting in 1460, almost at the same time as the work on Pienza, devoted herself single-mindedly to its construction, able to count on substantial contributions from the Vatican treasury and in all probability availing herself of the advice of the architect of Pienza, Bernardo Rossellino, who seems responsible for certain of the solutions adopted on the exterior and interior, where these are not obliterated by the heavy nineteenth-century restorations.

The authors, under the crucial guidance of Cecilia Alessi, here offer for our consideration, supported also by opportune archival research, the fundamental phases of the building's history, from its foundations to the nineteenth-century decorations and the inevitable transformations it has undergone to adapt

e alla rappresentatività sociale che il costruito, nelle sue forme e materiali, contribuiva a determinare e tramandare. Caterina Piccolomini si assume, forte del potere papale che la protegge e la sostiene, il compito di una scelta non consueta al tempo, ponendosi come raro esempio di committenza femminile in campo edilizio nel cuore della città.

it to new uses and ownership. They give a reading that enables us not only to fit the building into the late fifteenth-century architectural and urban context of Siena, but also to compare the results achieved here with what was happening on the broader Tuscan horizon, responding to the theories of architecture that were being worked out right in that mid-century period, re-proposing classical schemes, updated to suit the changing times, as an ideal matrix and, at the same time, contributing to the affirmation of the Piccolomini family's prestige and social position through the forms and materials of this new building. Caterina, strong in her possession of papal protection and support, assumed the responsibility of a choice unusual for her time, offering herself as a rare example of female patronage in the field of architecture in the very heart of the city.

Lucia Fornari Schianchi - Soprintendente per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto

Sommario / Contents

13

Il Palazzo delle Papesse
The Palazzo delle Papesse
Fabio Gabbrielli

37

Gli occhi al cielo
La decorazione ottocentesca del palazzo
Looking up:
The Nineteenth-century Decoration of the Palace
Elisa Bruttini

72

“Quasi in privata accademia”
Il Palazzo delle Papesse
ai tempi di Ascanio I e II Piccolomini
“Quasi in privata accademia.”
The Palazzo delle Papesse
in Ascanio I and Ascanio II Piccolomini times
Annalisa Pezzo

97

Il Centro Arte Contemporanea
al Palazzo delle Papesse
The Center for Contemporary Art
in Palazzo delle Papesse
Marco Pierini

103

Didascalie / Captions

107

Indice dei nomi / Index of names



Il Palazzo delle Papesse

Fabio Gabbrielli

Così costretto com'è, in uno dei tratti più angusti di via di Città, per giunta dietro una curva per chi la strada la fa in salita, il palazzo non attira lo sguardo fino a che non vi si passa davanti. A quel punto il bugnato rustico del pianoterra, proiettato sulla strada, diventa, per la coda dell'occhio, un'attrazione irresistibile (fig. 1). Solo allora lo sguardo è portato a salire in alto, verso i piani superiori, là dove, in chiaro contrasto col pianoterra, si manifesta la piana superficie a bugnato liscio¹.

A giudicare dagli edifici che gli stanno di fronte, dalle strutture medievali ancora ostentate o seminasconde da strati di intonaco barocchi, si direbbe che questo possa essere

*Un raro intervento
di grande edilizia
civile promosso
da una donna:
Caterina Piccolomini,
sorella di Pio II*

The Palazzo delle Papesse

An amazing and rare intervention of civil architecture sponsored by a woman: Caterina Piccolomini, sister of Pope Pius II

The Palazzo delle Papesse, tucked as it is behind a bend on the steep incline of Via di Città,

does not attract the wandering gaze, until one passes right by it. At this stage, the rock-faced rustication of the ground floor, jutting out on to the street, provides an irresistible visual attraction (fig. 1). It is only now that the eye lingers and moves to the upper floors, where the smooth rustication creates a stark contrast with the roughness of the ground floor¹.

The buildings standing opposite the palace

1. Viene qui ripubblicato, con alcuni aggiornamenti, l'intervento edito in *Il palazzo della libertà*, Catalogo della mostra, Siena 20 giugno – 28 settembre 2003, Gli Ori, Prato – Siena 2003, pp. 173-187 /

The essay which appeared in Il palazzo della libertà, catalogue of the exhibition held in Siena 20 June – 28 September 2003, Prato-Siena, Gli Ori, 2003, pp. 173-187, is reprinted here with some revisions to bring it up to date.

◀ 1- Palazzo delle Papesse, facciata

il senso di un'inconsueta scelta progettuale, quella, appunto, di un potente bugnato rustico in travertino, unico esempio nella Siena del Rinascimento, i cui effetti sono amplificati dall'angustia stessa della strada. Geniale espediente per dare visibilità ad un prospetto altrimenti quasi invisibile.

Tuttavia, in quel senso di costrizione e di disagio, anche fisico, che si prova nell'osservare la facciata, il tempo – ovvero le vicende urbanistiche che hanno interessato l'area – ci deve aver messo del suo. Il vicolo chiuso, e parzialmente coperto, che corre lungo il fianco nord-est, sulla destra guardando la facciata stessa, mostra, nel lato di fronte alle Papesse, una parete, di circa sette metri di lunghezza, a filari di bozze di calcare cavernoso, squadrate ma non spianate, tipico paramento murario dei palazzi e delle torri del XII e XIII secolo. La parete risulta arretrata, rispetto all'attuale fronte su via di Città, di cinque metri. Il rimanente tratto è interessato da un'irregolare muratura post-medievale, a mattoni e pietre di reimpiego, riferibile alla sistemazione cinque-seicentesca del Palazzo Selvi. È assai probabile, pertanto, che quando il Palazzo delle Papesse fu realizzato vi sia stato, in corrispondenza del fianco nord-est, un piccolo slargo della via di Città. Ciò non consentiva, è ovvio, una visione a distanza della facciata, ma era sufficiente, per chi dalla Piazza del Campo e dalla Croce del Travaglio saliva verso il Duomo e la Postierla, ad avere un primo colpo d'occhio sull'edificio, che cadeva proprio nell'angolata a bugne rustiche e lisce.

still show evidences of medieval structures, sometimes half-hidden under the strata of baroque stuccoes: judging from these, the unconventional stylistic choice of a powerful, travertine rustication – a unique example of the Siena Renaissance – appears to be a conscious one. The effect is enhanced by the narrowness of the street – an ingenious stratagem to give visibility to an otherwise nearly invisible front.

Time must have contributed to the creation of the uncomfortable feeling of constraint one senses when looking at the façade – an effect enhanced by the architectural modifications apportioned to the area. The partially covered blind alley that runs along the north-east side of the palace – on the right when looking at the façade – shows a wall approximately seven meters long lined by rows of rough limestone blocks, squared but not planed – a typical external wall covering used in palaces and towers in the 12th and 13th centuries. The wall is five meters back from the present Via di Città front. The remaining strip is an uneven post-medieval building work of reclaimed bricks and stones, part of the renovation of Palazzo Selvi in the 16th and 17th centuries. It is more than likely that at the time of building the Palazzo delle Papesse there was a small square or a widening of the street, in correspondence to the northeast side. This opening was obviously not sufficient to show the façade in its entirety. It was, however, wide enough for anyone coming up from Piazza del Campo or Croce del Travaglio towards the Duomo and Postierla to get a first glance of the building. The subsequent construction of Palazzo Selvi, fronting on Via di Città, removed this possibility. The ensuing closing and covering

Poi, la realizzazione del Palazzo Selvi, con il suo attestarsi su via di Città, ha annullato anche questa possibilità, ulteriormente negata dalla chiusura e dalla copertura del vicolo, accentuando quel senso di costrizione che oggi rimane l'unico approccio visivo.

L'edificio, con la facciata in travertino, a bugnato rustico e tre portali semicirculari al pianoterra, e a bugnato liscio con bifore a sesto acuto e a tutto sesto ai piani superiori, esce dalle righe di un tessuto urbano abituato a parlare altri linguaggi e rientra in quell'esiguo numero di palazzi (Spannocchi, San Galgano, De Vecchi e Piccolomini) che nella seconda metà del Quattrocento adottarono lo stile nuovo del rinascimento fiorentino, tutti collocati, fuorché appunto le Papesse, lungo la Strada Romana, la medievale via Francigena, da sempre l'asse portante, insieme a via di Città, dello sviluppo urbano, e per buona parte del XV secolo oggetto privilegiato di un intenso rinnovamento edilizio². Anzi, tra i

of the blind alley finally created the sense of constriction that today represents the only possible visual approach.

The façade of the building is in travertine marble. The ground floor presents rock-faced rustication and opens in three semi-circular arcades; the upper floors present smooth rustication with biforate lancet windows (on the top floor, the windows are crowned by basket arches). These stylistic choices represent an interruption in the architectural customs in vogue in Siena in the second half of the Quattrocento, when only a few palaces were built in the Florentine Renaissance style (Spannocchi, San Galgano, De Vecchi and Piccolomini). These structures are all placed, with the notable exception of the Papesse, along the "Roman Way", that is to say, the medieval Via Francigena – which had always been the central axis, together with Via di Città, of urban development. For a large part of the 15th century it was also the privileged place of intense architectural renovation.² Moreover, Palazzo

2. Per un quadro degli interventi di edilizia civile nella Siena del Quattrocento si vedano / *For a general picture of urban architecture in Siena in the Quattrocento, see Petra Pertici, La città magnificata, Interventi edilizi a Siena nel Rinascimento*, Edizioni il Leccio, Siena 1995; Patrizia Turrini, "Per honore et utile de la città di Siena", *Il comune di Siena e l'edilizia nel Quattrocento*, Tipografia senese, Siena, 1997; Francesco Paolo Fiore, *Siena e Urbino*, in *Storia dell'architettura italiana, Il Quattrocento*, a cura di / edited by Francesco Paolo Fiore, Electa, Milano 1998, pp. 272-313; Fabrizio Nevola, *Revival or Renewal: Defining Civic Identity in Fifteenth-Century Siena*, in *Shaping Urban Identity in Late Medieval Europe*, a cura di / edited by Marc Boone e Peter Stabel, Garant, Leuven – Apeldoorn, 2000, pp. 109-135; Id., "Per ornato della città": *Siena's Strada Romana and Fifteenth-Century Urban Renewal*, in "The Art Bulletin", LXXXII, 2000, pp. 26-50; Id., *Siena nel Rinascimento: sistemi urbanistici e strutture istituzionali (1400 circa – 1520)*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CVIII, 2001, pp. 44-67; Alton Lawrence Jenkins, *Pius II's Nephews and the Politics of Architecture at the End of the Fifteenth Century in Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CVIII, 2001, pp. 68-114; Matthias Quast, *Il linguaggio di Francesco di Giorgio nell'ambito dell'architettura dei palazzi senesi*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, a cura di / edited by Francesco Paolo Fiore, Atti del Convegno internazionale di studi, Urbino 11-13 ottobre 2001 / *papers of the international conference held in Urbino 11-13 October 2001*, Leo S. Olschki, Firenze 2004, pp. 401-431.

palazzi che seguirono lo stile fiorentino, fu addirittura il primo ad essere stato edificato, se è vero che i lavori, avviati nel 1460, erano in via di completamento già nel 1463³.

Ma il palazzo si qualifica anche per un altro aspetto. Si tratta, infatti, di uno dei rari interventi di grande edilizia civile che hanno avuto per committente una donna, l'unico, fino a questo momento noto, nella Siena del Quattrocento⁴.

Il ruolo di protagonista spetta a Caterina Piccolomini, sorella di Pio II: suoi furono gli atti di acquisizione del terreno su cui edificare, le richieste di esenzione dalle tasse, le petizioni per l'approvvigionamento di legname pubblico, i pagamenti alle maestranze alle quali erano stati affidati i lavori⁵.

*delle Papesse was the first of the Florentine-style palaces to be built, if we accept that work started in 1460 and was already nearing completion in 1463.*³

*The palace distinguishes itself for one further reason. It is one of the rare, large-scale architectural works in a city to be commissioned by a woman – so far the only one in Quattrocento Siena.*⁴

*This leading role belongs to Caterina Piccolomini, the sister of Pope Pius II (1458-1464): her name appears on the deeds of purchase of the plot of land, the requests for exemption from tax, the petitions for public timber, the payments to the labor force.*⁵

Certainly, it is undeniable that the pope backed Caterina, if only in having obtained

3. Il palazzo Piccolomini, in Banchi di Sotto, fu costruito solo a partire dal 1469, sebbene programmato anni prima da Pio II, i palazzi De Vecchi e Spannocchi, in Banchi di Sopra, furono iniziati nel 1472 e quello di San Galgano, in via Roma, nel 1474 /

The building of Piccolomini Palace, on Banchi di Sotto, only started in 1469, although Pius II had started planning it years before. The work on Palazzi De Vecchi and Spannocchi, on Banchi di Sopra, started in 1472; on Palazzo San Galgano, on Via Roma, in 1474.

4. L'argomento è sviluppato da Alton Lawrence Jenkins, *Caterina Piccolomini and the Palazzo delle Papesse in Siena*, in *Beyond Isabella, Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, a cura di Sheryl E. Reiss e David G. Wilkins, Truman State University Press, Kirksville 2001, pp. 77-91, secondo il quale potrebbe trattarsi della prima donna del Quattrocento italiano ad essersi costruita una residenza privata /

The argument is further analyzed by Alton Lawrence Jenkins, Caterina Piccolomini and the Palazzo delle Papesse in Siena, in Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy, edited by Sheryl E. Reiss e David G. Wilkins, Truman State University Press, Kirksville 2001, pp. 77-91. According to Jenkins' theory, Caterina could be the first Italian woman of the Quattrocento to have her personal purpose-built residence.

5. Nata a Corsignano (Pienza), Caterina era figlia di Silvio Piccolomini e Vittoria Forteguerra. Divenne vedova di Bartolomeo Guglielmi nel 1453, cinque anni prima che il fratello diventasse papa (A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., pp. 77-78) /

Caterina was born in Corsignano (Pienza), to Silvio Piccolomini and Vittoria Forteguerra. She became Bartolomeo Guglielmi's widow in 1453, five years before her brother's election to the papacy (A. L. Jenkins, Caterina Piccolomini, pp. 77-78).

Certo, è innegabile che dietro di lei vi sia stata la figura del papa, se non altro per aver ottenuto dalle casse della tesoreria vaticana gran parte degli ingenti finanziamenti occorsi per la costruzione. Le stesse scelte estetiche e progettuali che sottessero alla facciata erano in piena sintonia con la strategia dinastica messa in moto da Pio II, che proprio all'architettura attribuiva un ruolo essenziale e che ebbe a concretizzarsi a Pienza, con l'invenzione di una città nuova, e a Siena, con l'erezione della Loggia e con il progetto per il Palazzo Piccolomini in Banchi di Sotto, dai nipoti realizzato dopo la sua morte, simboli permanenti del ruolo e della potenza politica della famiglia, oltre che straordinarie manifestazioni delle idee umanistiche⁶.

Ciò nonostante, la figura di Caterina, che con grande determinazione riuscì a portare avanti, fin quasi al completamento, un progetto di assoluta novità rispetto al panorama architettonico senese, mantiene tutta la sua specificità. E non a caso alla sua memoria rimanda la curiosa denominazione dell'edificio, così documentato almeno a partire dalla metà del Cinquecento⁷.

from the Vatican treasury a considerable amount of the money needed for the construction. Moreover, the dynastic tactics adopted by Pius II are perfectly reflected in the aesthetic decisions taken both with the façade and the whole project. His political vision attributed a fundamental role to architecture, as materialized in his invention of a new city, Pienza. In Siena, Pius II erected the Loggia Piccolomini and designed the Palazzo Piccolomini in Banchi di Sotto, the building of which was carried out by his nephews after his death. These works represent permanent symbols of the political role and power of the family, as well as being extraordinary expressions of Renaissance ideals.⁶

Notwithstanding this daunting background, Caterina managed to preserve her individuality: with dogged determination, she carried forward and completed a groundbreaking innovative project in the Sienese architectural panorama. It is not by chance that the building's curious name – documented as such at least from the mid-16th century – harks back to the memory of her.⁷

6. Sull'argomento si veda Alton Lawrence Jenkins, *The Palazzo Piccolomini in Siena: Pius II's Architectural Patronage and its Afterlife*, Ph. D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1995; A.L. Jenkins, *Pius II's Nephews...*, cit; A.L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., pp. 80-81, e i relativi riferimenti bibliografici / See Alton Lawrence Jenkins, *The Palazzo Piccolomini in Siena: Pius II's Architectural Patronage and its Afterlife*, Ph. D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1995; A. L. Jenkins, *Pius II's Nephews*; A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, pp. 80-81, and the bibliographical notes.

7. Archivio di Stato di Siena (da ora in avanti ASS), *Lira 244*, c. 463r (A.L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., p. 87 n. 1). Alla fine del Quattrocento è denominato come palazzo di Caterina Piccolomini / *Archivio di Stato di Siena (from now on ASS)*, *Lira 244*, c. 463r (A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini*, p. 87 n. 1). At the end of the 15th century it is denominated as *Caterina Piccolomini's palace*.

Nell'agosto del 1460 Caterina acquisì proprietà pubbliche e private sulle quali edificare, compresa "quedam platea comunis senarum posita Senis in loco dicto Piazza Manetti"⁸. E nel mese di ottobre dello stesso anno chiese al Comune, ed ottenne, l'esenzione della gabella sui "marmi tibertini macigni et qualunque altra generazione di pietre" occorrente per il palazzo, nonché il permesso di utilizzare, in tutto o in parte, un chiasso posto "acanto a la detta casa nuova". Quest'ultima richiesta era stata suggerita da un "valentissimo maestro", al quale Caterina aveva "facta designare la detta casa"⁹. A tale data, pertanto, non solo era stato messo a punto un progetto, ma si stava già operando per l'approvvigionamento dei materiali. In più, il riferimento al travertino indica che una facciata in pietra era stata prevista nel disegno originario e che vi era l'intenzione di portarla avanti fin dall'inizio dei lavori.

Tre anni dopo il palazzo risultava in gran parte realizzato. Il 9 settembre 1463, infatti, fu chiesta al Comune l'autorizzazione a

*In August 1460, Caterina acquired private and public properties on which to build, including "quedam platea comunis senarum posita Senis in loco dicto piazza Manetti."*⁸ *In October of the same year she asked for, and was granted by the Comune, exemption from tax on "marmi tibertini macigni et qualunque altra generazione di pietre" needed for the palace. She also asked for permission to make use – in whole or in part – of an alley placed "next to the aforementioned new house". This last request was made by a "most talented master" appointed by Caterina to "design said house."*⁹ *By that date, not only had a project been completed, but also the purchase of the materials had already started. Moreover, the reference to travertine indicates that a stone façade had been already incorporated in the original design, and been intended to be built from the very beginning of the work.*

Three years later, the palace was nearly finished. On 9 September 1463, permission was sought from the Comune to cut down

8. ASS, *Gabella 240*, c. 30r; *Concistoro 563*, c. 3v (i documenti sono pubblicati in A.L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., pp. 83-84). Non mancarono pure espropri a privati, come dimostra una richiesta di indennizzo del 1469: ASS, *Consiglio Generale 233*, c. 3v (*ibid.*, p. 85; P. Pertici, *La città magnificata...*, cit., p. 120) /

ASS, *Gabella 240*, c. 30r; *Concistoro 563*, c. 3v (the documents are published in A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini*, pp. 83-84). Evictions of private residents were also performed, as testified by a 1469 request for compensation (ASS, *Consiglio Generale 233*, c. 3v; A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini*, p. 85; P. Pertici, *La città magnificata*, p. 120)

9. ASS, *Consiglio Generale 228*, c. 300v (edito in Scipione Borghesi, Luciano Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Enrico Torrini Editore, Siena, 1898, rist. Davaco Publishers, Doornspijk 1970, pp. 201-202; anche in A.L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., p. 85) /

ASS, *Consiglio Generale 228*, c. 300v (published in Scipione Borghesi and Luciano Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, Enrico Torrini Editore, 1898, reprinted by Davaco Publishers, Doornspijk 1970, pp. 201-202; also in A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini*, p. 85)

tagliare gli abeti del Pigelleto, nella terra di Piancastagnaio. Il legname sarebbe servito per fare i tetti. Nel documento, inoltre, si dice espressamente che Caterina ha “facto fare et edificare el palazzo et hedificio ... et reductolo a tale perfectione che non resta se non cuprirlo”¹⁰. La tesoreria vaticana vi aveva contribuito in modo sostanzioso: nove distinti pagamenti furono registrati tra il 1462 e il 1464, per un totale di oltre 2300 ducati¹¹.

Poi, l'improvvisa morte di Pio II, nel 1464, complicò non poco, sul piano finanziario, il proseguimento del cantiere, tanto che nel 1478 furono stimati altri 2000 fiorini per spese di opere e di arredo¹². Lavori che comunque non pregiudicavano l'abitabilità del palazzo, che nel 1466 risultava adibito a residenza, di Caterina e della sua famiglia¹³, e che nel 1472 ospitò il duca di Amalfi, suo

the trees in Pugelleto, near Piancastagnaio. The timber would be used for the roofs. The document also expressly states that Caterina had “made and built the palace and building... and made it to such perfection that the only thing left to do is cover it.”¹⁰ The Vatican treasury had provided a substantial contribution: nine different payments were recorded between 1462 and 1464, for a total of over 2300 ducati.¹¹

The sudden death of Pius II in 1464 brought on financial complications for the prosecution of work on the building site – so much so that, in 1478, a further 200 florins were estimated for decorating and furnishing expenses.¹² These works did not compromise the habitability of the palace, which in 1466 is mentioned as being Caterina and her family's residence.¹³ In 1472 the palace hosted the Duke of Amalfi, Caterina's nephew, who was chaperoning

10. ASS, *Concistoro* 582, c. 8r (edito in / published in A.L. Jenkins, *Caterina Piccolomini ...*, cit., p. 84 n. 5)

11. Rosario Pagliaro, *Bernardo Rossellino a Siena. Misura e proporzione dei Palazzi Piccolomini*, in *Le dimore di Siena*, a cura di Gabriele Morolli, Atti del convegno internazionale di studi, Siena-Montepulciano, 27-30 settembre 2000, Alinea editrice, Firenze, 2002, pp. 136, 138 n. 26. I documenti sono stati pubblicati in Eugène Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, E. Thorin, Paris 1878, rist. G. Olms, Hildsheim 1983, I, pp. 307-308. Cfr. pure, per un resoconto delle spese sostenute e dei debiti contratti all'anno 1466, A.L. Jenkins, *Caterina Piccolomini ...*, cit., pp. 79, 86, 88 n. 18 /

Rosario Pagliaro, Bernardo Rossellino a Siena. Misura e proporzione dei Palazzi Piccolomini, in *Le dimore di Siena*, edited by Gabriele Morolli, Florence, Alinea editrice, 2002, pp. 136, 138 n. 26. The documents are published in Eugène Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, Paris, E. Thorin, 1878, reprinted by G. Olms, Hildsheim 1983, I, pp. 307-308. For an account of the expenses and debts for the year 1466 see also A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini*, pp. 79, 86, 88 n. 18

12. ASS, *Lira* 174, c. non num. / unnumbered sheets (A.L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., pp. 79, 88 n. 19). Caterina morì tra il 1481 e il 1483 / *Caterina died between 1481 and 1483*.

13. ASS, *Lira* 156, cc. non num. / unnumbered sheets (*ibid.*, pp. 79, 86 n. 9) / (A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini*, pp. 79, 86 n. 9)

nipote, quando accompagnò a Siena la figlia del re di Napoli¹⁴.

Chi fu l'architetto? La carta del 1460 non dice chi fosse quel "valentissimo maestro" al quale Caterina aveva affidato il disegno del palazzo¹⁵. Sicuramente vi lavorò Antonio Federighi, il cui nome ricorre per ben due volte, nel 1463 e nel 1466, sempre in relazione a pagamenti¹⁶. Così come lo scultore Urbano di Pietro da Cortona, riguardo a "certi lavori di tivertino et macignio et marmo misurato per maestro Pietro de l'Abbacho", ingegnere idraulico, come recita una controversia del 1472¹⁷. Ma nel documento del 1463 figura, tra i debitori di Caterina, anche un certo maestro Andrea da Terni, "lapidum ductor", il cui compenso doveva essere determinato da un altro maestro, di nome Bernardo. Quest'ultimo, il cui ruolo potrebbe oscillare tra quello di semplice arbitro di una controversia a quello di

*the daughter of the king of Naples to Siena.*¹⁴

*Who was the architect? The 1460 document does not say who was that "most talented master" to whom Caterina had commissioned the design of the palace.*¹⁵ *It is certain that Antonio Federighi worked on it, as his name appears twice in relation to payments, both in 1463 and in 1466.*¹⁶ *The same is true for the sculptor Urbano di Pietro da Cortona, in relation to "certain works in travertine and stone and marble measured by master Pietro de l'Abbacho", a hydraulic engineer, as mentioned in a 1472 controversy.*¹⁷ *However, the 1463 document mentions a certain master Andrea da Terni among Caterina's debtors – a "stonemason" whose fee should have been arranged by another master, called Bernardo. The latter, whose role could shift between*

14. La notizia è tratta da Allegretto Allegretti, *Diari scritti delle cose Sanesi del suo tempo*, in Ludovico Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano 1733, 23, p. 775 (A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., 79, 88 n. 20) / *The information is taken from Allegretto Allegretti, Diari scritti delle cose Sanesi del suo tempo*, in Ludovico Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano 1733, 23, p. 775 (A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini*, 79, 88 n. 20)

15. Vedi *supra* nota 9 / *See above, note 9*

16. ASS, *Concistoro 1681*, c. 66v; *Consiglio Generale 228*, c. 300v (editi in A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., p. 85, nn. 6 e 7; il documento del 1463 è pubblicato anche in Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Onorato Porri, Siena 1854, II, rist. Davaco Publishers, Doornspijk 1969, pp. 323-324 / ASS, *Concistoro 1681*, c. 66v; *Consiglio Generale 228*, c. 300v (published in A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini*, p. 85, nos. 6 e 7; the 1463 document is published also in Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, Onorato Porri, 1854, II, reprinted by Davaco Publishers, Doornspijk 1969, pp. 323-324)

17. G. Milanese, *Documenti...*, cit., II, pp. 348-349

18. Per un riepilogo delle diverse posizioni vedi A.S. Markham, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton University Press, Princeton 1977, p. 49. Per ulteriori indicazioni bibliografiche rimandiamo a Francesco Quinterio, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Officina Edizioni, Roma, 1996, pp. 160-161

autore del progetto, fa subito venire alla mente Bernardo Gamberelli, detto il Rossellino, il grande architetto di Pio II a Pienza. E sui nomi del Federighi e del Rossellino si è sempre orientata la critica per l'attribuzione della facciata¹⁸. Del resto anche il Federighi, come è noto, lavorava, negli stessi anni, per Pio II. L'ipotesi più seguita è che il Rossellino abbia elaborato il disegno originario, e altri maestri, con il Federighi in testa, abbiano diretto e realizzato l'opera, magari apportando sostanziali modifiche al progetto stesso.

D'altra parte i caratteri della facciata, del cortile e dei numerosi capitelli presenti all'interno, non sembrano appartenere al linguaggio rosselliniano e potrebbero essere riferiti, appunto, ai diversi maestri ricordati nei documenti¹⁹. Riguardo alla facciata, in particolare, il metodo di progettazione non pare riconducibile al Rossellino, mentre sul piano formale il confronto più prossimo, per l'assenza degli ordini e per la disposizione del bugnato, rustico al pianoterra e liscio ai piani superiori, rimanda al michelozziano Palazzo Medici Riccardi, al quale è avvicicabile anche per i caratteri dei grandi

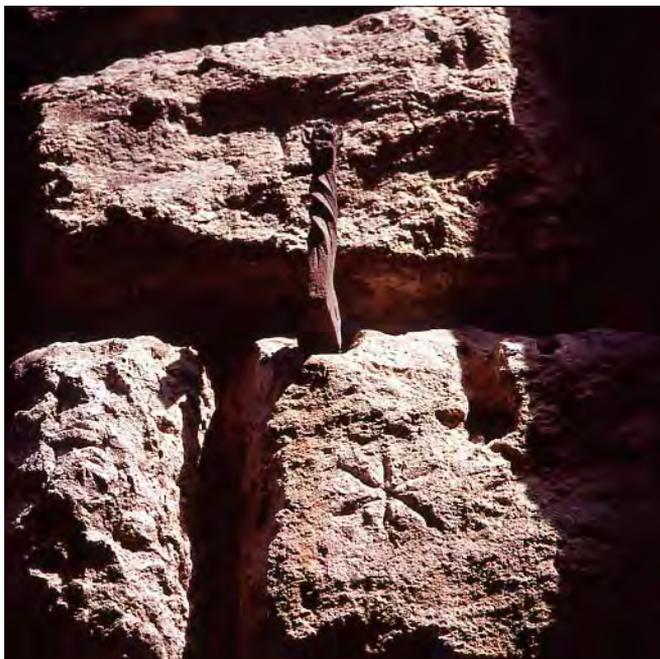
that of simple arbitrator in a controversy to author of the plans, calls immediately to mind Bernardo Gamberelli, aka Rossellino: the great architect of Pius II in Pienza. Critics have historically veered toward the names of Federighi and Rossellino in the attribution of the façade.¹⁸ After all, it is a known fact that Federighi was working for Pius II during the same years. The most followed hypothesis is that Rossellino elaborated the original design, while other masters – headed by Federighi – directed the work on the building, and may have modified the initial project substantially.

On the other hand, the features of the façade, of the courtyard and the numerous capitals present on the inside do not seem in Rossellino's style. As a consequence, they could be ascribed to the various masters mentioned in the documents.¹⁹ As regards the façade, in particular, the type of design does not seem to be ascribable to Rossellino. From a formal point of view the most likely comparison is with Palazzo Medici Riccardi by Michelozzo: both for the absence of orders and for the features

nota 21. Cfr. pure F. P. Fiore, *Siena e Urbino...*, cit., pp. 280-281, 310; A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini...*, cit., pp. 79-80 /

For a summing-up of the attributions see A. S. Markham, The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 49. For further bibliographical references see Francesco Quinterio, Giuliano da Maiano "grandissimo domestico", Rome, Officina Edizioni, 1996, pp. 160-161
 note 21. *See also F.P. Fiore, Siena and Urbino..., pp. 280-281 and 310; A. L. Jenkins, Caterina Piccolomini, pp. 79-80*

19. Cfr./ See R. Pagliaro, *Bernardo Rossellino a Siena...*, cit., p. 136



◀ 2- Palazzo delle Papesse,
marchio di scalpellino su una
bugna della facciata

portali.²⁰

In relazione alle tecniche costruttive, infine, un notevole rilievo assume la presenza di marchi di scalpellini (figg. 2-3), tanto nelle bugne rustiche quanto in quelle lisce del primo e del secondo piano. Numeri, stelle, croci, lettere, figure geometriche, ecc., marcavano il lavoro dei diversi maestri, secondo una pratica di cantiere riconoscibile anche in altri edifici senesi del Rinascimento, quali il Palazzo Piccolomini in Banchi di Sotto e il Palazzo De Vecchi in Banchi di Sopra, in quest'ultimo abbinati anche a diffusi segni di posizionamento. Tale impiego, essendo sostanzialmente estraneo alla tradizione

present in the large portals.²⁰

Finally, regarding the building techniques employed, the presence of marks left by stonemasons take on remarkable importance, both in the rough and smooth stone blocks on the first and second floors (figg. 2-3). Numbers, stars, crosses, letters, geometrical figures, et cetera, mark the work of the different masters, in accordance with a site practice recognizable in other Siene Renaissance palaces like Palazzo Piccolomini on Banchi di Sotto and Palazzo De Vecchi on Banchi di Sopra, in the latter combined also with marks indicating the exact position in the building of the different stones. This treatment, totally

20. *Ibid.*, pp. 136-137

► 3- Palazzo delle Papesse,
marchio di scalpellino su una
bugna della facciata



medievale senese e della Toscana centro-meridionale²¹, pone interessanti interrogativi sulle modalità di costruzione e sulla provenienza delle maestranze che condussero materialmente i lavori. La presenza di diverse tipologie di segni tra i vari piani, ad esempio, potrebbe suggerire una o più interruzioni del cantiere. Il loro impiego, inoltre, è attestato nel duomo di Pienza e nei palazzi Pitti, Medici Riccardi, Rucellai e dello Strozzi a Firenze, non senza alcune corrispondenze con quelli delle Papesse²².

Le vicende del secolo seguente sollevano

alien to medieval tradition as known in Siena and in southern Tuscany,²¹ raises interesting questions about the building methods and provenance of the labor force that actually carried out the work. The presence of different types of marks from one floor to the next, for instance, could suggest one or more interruptions in the building process. What is more, these same marks are found on Pienza Cathedral and on the Pitti, Medici Riccardi, Rucellai and Strozzi Palaces in Florence, and show some correspondence with those on the Palazzo delle Papesse.²²

21. Cfr. / See Giovanna Bianchi, *I segni dei tagliatori di pietre negli edifici medievali. Spunti metodologici ed interpretativi*, in *Archeologia dell'architettura*, II, 1997, pp. 25-37

22. Ringrazio il dott. Marco Giamello per la segnalazione dei marchi sulle pietre del Palazzo delle Papesse. È in corso

ulteriori domande. All'esterno, al di sopra del portale centrale, una lapide con l'arme dei Piccolomini, non in fase con la muratura originaria, reca il nome di Ascanio, arcivescovo di Siena dal 1589 al 1597, e la data 1588, mentre all'interno, sulla parete retrostante l'ingresso alle scale, un'iscrizione ricorda il restauro dell'edificio da lui stesso promosso, con indicazione dell'anno 1595. Forse le due date stanno ad indicare l'inizio e la fine dei lavori, al momento non precisabili ma che dovettero essere consistenti a giudicare dal tono dei riferimenti. È stato addirittura ipotizzato che tutta la parte della facciata rivestita a bugnato liscio, vale a dire i due piani di bifore, sia da riferire a tale intervento. In pratica, della struttura quattrocentesca sarebbe rimasto solo il piano a bugnato rustico. L'ipotesi collega il restauro di Ascanio ad un incendio avvenuto nell'agosto 1523, sebbene

The events of the following century further complicated things. On the exterior, above the central gate, a stone plaque with the Piccolomini coat of arms bears the name of Ascanio, bishop of Siena from 1589 to 1597, and the date 1588. On the inside, an inscription commemorates the restoration of the building endorsed by the same Ascanio, in the year 1595. Perhaps the two dates indicate the beginning and the end of the repair work, which must have been fairly significant, although we do not have any more specific information. It was even suggested that that the whole of the smooth masonry on the façade, that is to say the floors with the biforate lancet windows, was the object of that intervention. In practice, the only part remaining from the original structure would be that of the rock-faced rustication. This theory links Ascanio's

una catalogazione, da parte di chi scrive, dei segni incisi sui palazzi rinascimentali della città. Sui palazzi fiorentini vedi Giuseppe Rocchi, *Contrassegni di lapicidi sulle pietre dei palazzi rinascimentali di Firenze*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 27, 1986, pp. 73-80. Per il duomo di Pienza: Samo Stefanac, *I maestri transalpini alla costruzione del duomo di Pienza*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLI, 1997, pp. 177-187. A Firenze l'uso dei segni è attestato almeno dalla metà del Trecento: Giuseppe Rocchi, *L'apparecchio murario e i materiali*, in G. Rocchi et alii, *S. Maria del Fiore, Rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazione*, Hoepli, Milano 1988, pp. 93-94 /

My thanks to Marco Giamello for pointing out the marks on the stonework of Palazzo delle Papesse. The writer is currently cataloguing the signs carved on the Renaissance palaces in Siena. On palaces in Florence, see Giuseppe Rocchi, Contrassegni di lapicidi sulle pietre dei palazzo rinascimentali di Firenze, in Ricerche di storia dell'arte, 27, 1986, pp. 73-80. On Pienza Cathedral, see Samo Stefanac, I maestri transalpini alla costruzione del duomo di Pienza, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, XLI, 1997, pp. 177-187. In Florence the use of the marks is attested at least from the mid-fourteenth century; see Giuseppe Rocchi, L'apparecchio murario e i materiali, in G. Rocchi et al., Santa Maria del Fiore, Rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazione, Milan, Hoepli, 1988, pp. 93-94

tra i due eventi vi sia uno iato cronologico di oltre sessant'anni. Ce ne dà notizia Sigismondo Tizio, secondo il quale l'edificio sarebbe rimasto bruciato "dal mezzo in su infino al tetto"²³.

Probabilmente furono rifatte le coperture di alcuni ambienti dei piani alti, come denotano sia il multiforme repertorio di capitelli sia le diverse soluzioni adottate nelle volte, ma è difficile stabilire quali interventi interessarono veramente la facciata. La presenza di marchi di scalpellini in tutto il prospetto fa supporre che l'attuale cortina di pietra, a parte alcune evidenti sostituzioni soprattutto nel secondo piano, sia sostanzialmente da riferire al cantiere quattrocentesco. Allo stesso secolo, del resto, rimandano le tipologie dei ferri (in parte rifatti nell'Ottocento), mentre non sussistono elementi per un'attribuzione alla fine del Cinquecento²⁴. Per quanto riguarda l'edificio nel suo insieme, la

*restoration with a fire in August of 1523, despite the sixty-odd years in between the two events. The information comes from Sigismondo Tizio, according to whom the building had burnt "from the middle up onto the roof."*²³

Most probably, the coverings of some rooms on the upper floors had to be remade, as is shown both by the disparate styles of the capitals and by the varying solutions adopted in the vaults, but it remains difficult to establish exactly where action was taken on the façade. The presence of stonemason's marks on the entire front allows us to suppose that the currently visible stonework, apart from some evident replacements mainly on the second floor can essentially be attributed to the fifteenth century building site.²⁴ As regards the building as a whole, the famous view by Francesco

23. Cfr. Narciso Mengozzi, *Ascanio Piccolomini quinto arcivescovo di Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XIX, 1912, pp. 324, 326-327, che per primo ha formulato l'ipotesi del parziale rifacimento della facciata, ripresa poi da A.L. Jenkins, *Caterina Piccolomini ...*, cit., p. 80 /

See Narciso Mengozzi, Ascanio Piccolomini quinto arcivescovo di Siena, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XIX, 1912, pp. 324, 326-327. Mengozzi first put forward the hypothesis of a partial rebuilding of the façade, an issue later taken up by A. L. Jenkins, Caterina Piccolomini, p. 80

24. Di diverso parere è A. L. Jenkins, *Caterina Piccolomini ...*, cit., p. 80, secondo il quale l'impiego dell'arco acuto nelle bifore del primo piano, insieme ad altre "anomalie" stilistiche, sarebbe da spiegare proprio con il rifacimento tardocinquecentesco. Circa i segni di scalpellini nel secondo piano abbiamo potuto esaminare con il binocolo, per ragioni logistiche, solo il tratto corrispondente alle prime due bifore a destra /

A different opinion is expressed by A. L. Jenkins, Caterina Piccolomini, p. 80. According to Jenkins the employment of lancet arches in the two-light windows on the first floor – together with other stylistic anomalies – finds an explanation in the renovation undertaken in the late 16th century. As for the stonemasons' marks on the second floor, we have only been able, for logistic reasons, to examine with binoculars the section corresponding to the first two biforate windows on the right.

▼ 4- Francesco Vanni,
Pianta di Siena, fine secolo
XVI. Siena, Biblioteca
Comunale. Particolare con il
Palazzo delle Papesse

famosa veduta di Siena di Francesco Vanni (fig. 4), riferibile agli ultimi anni del XVI secolo e quindi di poco successiva al restauro di Ascanio, mostra un assetto del palazzo complessivamente simile a quello attuale: un grande impianto quadrilatero, con

*Vanni (fig. 4), painted at the end of the sixteenth century and thus only slightly later than Ascanio's renovation, shows the structure as very similar to the current one: a large square plan, with an open roof terrace in the middle and a courtyard with porches on the west corner.*²⁵



un'altana al centro e un cortile porticato nell'angolo ovest²⁵.

Il gesto di rottura con la tradizione costruttiva locale si limita, tuttavia, alla facciata e alle soluzioni ornamentali delle strutture interne. Non appena voltiamo su via del Castoro e via del Poggio, infatti, il Rinascimento fiorentino lascia il posto a tutt'altro genere di architettura: laterizio nei materiali e gotico nelle forme. Certo, i restauri integrativi dell'Ottocento sono stati pesanti, ricostruendo o reinventando, soprattutto nel cortile e nei prospetti sulle due citate vie, finestre, ferri e decorazioni in cotto e in pietra. Ma non tutto è stato rifatto e ciò che resta di originale è più che sufficiente a trasmetterci il senso e la sostanza dell'altra faccia, quella gotica, di uno stesso intervento edilizio.

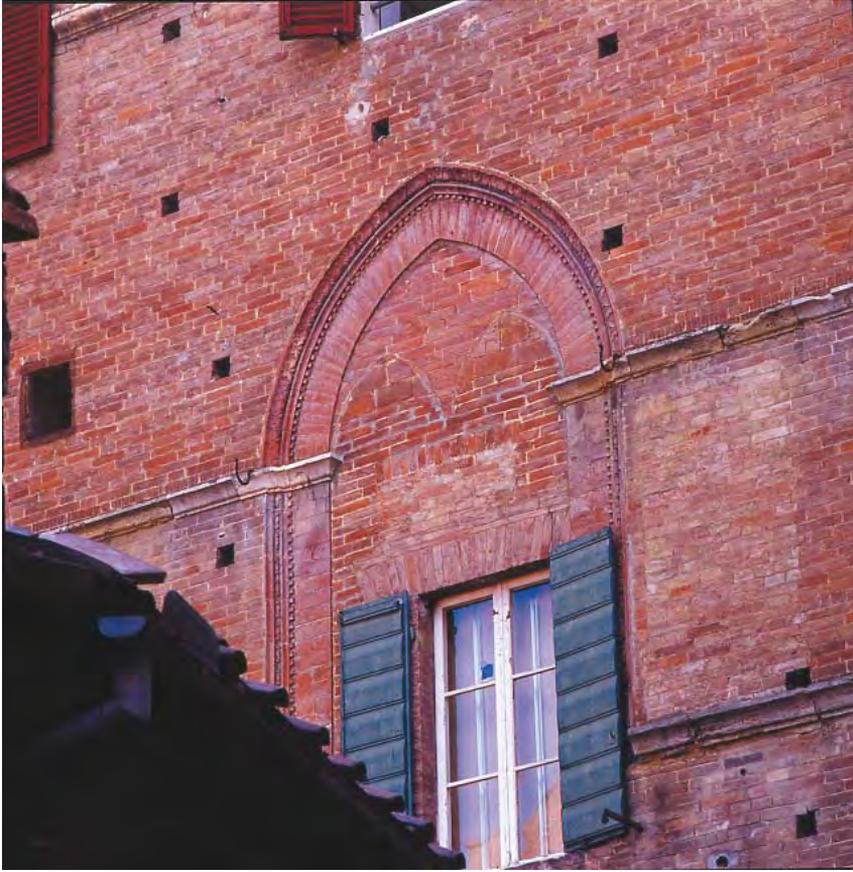
Nel prospetto rivolto verso il vicolo chiuso, il lato meno appetibile - sia sul piano estetico che funzionale - almeno da quando fu realizzato il Palazzo Selvi, si conservano quattro bifore originali, tutte a sesto acuto. Ma forti sospetti di originalità, limitatamente agli archi e alle cornici degli stipiti (senz'altro rifatti sono gli stipiti stessi,

However, the breach of local architectural practice is limited to the façade and the decoration of internal structures. As soon as we turn the corner up Via del Castoro and Via del Poggio, Florentine Renaissance gives way to a totally different architectural style: brickwork in material and medieval in shape. Undoubtedly, the 19th century integrative restorations were laid on heavily, either rebuilding or reinventing windows, metalwork, cotto or stone decorations – especially in the courtyard and on the sides fronting the two aforementioned streets. Then again, not everything was redone: the original features left give us more than a good idea of the sense and substance of the other side – the gothic side – of the same building.

On the side overlooking the blind alley – the least appealing side, both functionally and aesthetically, at least after the building of Palazzo Selvi – are preserved four, original biforate lancet windows. The biforate lancet windows on Via del Poggio (fig. 5) bear original characteristics in the arches and cornices (while the columns and the tympana were certainly remade). The same applies, possibly, to the other two windows in the second story overlooking

25. La veduta è stata ripetutamente pubblicata, anche con apparati critici (si veda, ad esempio, Ettore Pellegrini, *L'iconografia di Siena nelle opere a stampa. Vedute generali della città dal XV al XIX secolo*, Lombardi, Siena, 1986, pp. 105-109) /

The view has been published various times, also with critical notes (see for example Ettore Pellegrini, L'iconografia di Siena nelle opere a stampa. Vedute generali della città dal XV al XIX secolo, Siena, Lombardi, 1986, pp. 105-109)



le colonnine e i timpani), presentano pure le due bifore su via del Poggio (fig. 5), e forse altre due del secondo ordine su via del Castoro. Alcune soluzioni tecniche e formali rimandano alla tradizione locale, come la finitura a mattoni arrotati ma non graffiati, tipica degli elementi a facciavista - o semplicemente colorati - del XV secolo, gli archetti trilobi ornati di rosette dell'unica bifora ancora integra, analoghi a quelli di Palazzo Pubblico, e il motivo, sebbene rivisitato nella morfologia, delle doppie cornici che corrono lungo i davanzali e le imposte degli archi le quali, come nella migliore architettura

Via del Castoro. Some technical and stylistic solutions are typical of local tradition – such as finishing the brickwork with planing, but not carving, typical of 15th century façades; or the trefoil arches adorned with rosettes, appearing in the only biforate lancet window still intact, similar to those in the Town Hall; or the motif, albeit to a degree revisited, of the double moldings running along the windowsills and on the arches that provide a rigid frame for the three brickwork fronts, as seen in the best 14th century Siennese architecture.²⁶ At any rate, we are not dealing with the

senese del Trecento, imbrigliano entro un rigido telaio i tre prospetti in laterizi²⁶.

Non si tratta, tuttavia, della quieta riproduzione di consolidate abitudini formali. Il repertorio decorativo senese, infatti, si arricchisce di nuove soluzioni, come negli ornamenti dei bardelloni (motivi a foglie, a torciglione, tori e fusaiole), e soprattutto nelle variazioni di livello, là dove la ricassatura degli archi ricade, con identico spessore, lungo gli stipiti, a loro volta decorati da cornici verticali²⁷.

Del resto anche la facciata principale, quella in travertino, non è immune da citazioni gotiche, quali le bifore a sesto acuto del primo piano, l'esilità delle membrature soprastanti il bugnato rustico, la tipologia delle imposte sopra i capitelli e delle cornici-davanzale. Si rinuncia, invece, al motivo medievale delle

*mere reproduction of consolidated stylistic practices. The decorative repertoire is enriched with new solutions in the ornamentation of the frames around the arches (leaf, twist, torus, and spindle motifs), and above all in the variations in level, with the recess of the arches falling at the same depth as the jambs, which are in turn decorated with vertical frames.*²⁷

Even the main façade in travertine is not exempt from gothic references: the lancets on the first story, the slender ribs above the rusticated masonry, the typology of the windowsills. On the other hand, the medieval pattern of the double cornice is rejected, as happens also in Palazzo Piccolomini in Banchi di Sotto and in the Spannocchi and De Vecchi Palaces. This

26. Cfr. Fabio Gabrielli, *Stilemi senesi e linguaggi architettonici nella Toscana del Due-Trecento*, in *L'architettura civile in Toscana. Il Medioevo*, a cura di Amerigo Restucci, Banca Monte dei Paschi di Siena, Cinisello Balsamo 1995, pp. 329-335 / See Fabio Gabrielli, *Stilemi senesi e linguaggi architettonici nella Toscana del Due-Trecento*, in *L'architettura civile in Toscana. Il Medioevo*, edited by Amerigo Restucci, Cinisello Balsamo, Banca Monte dei Paschi di Siena, 1995, pp. 329-335

27. Per le modalità adottate nell'edilizia medievale vedi *ibid.*, pp. 336-339 e 347 fig. 50. Nel Palazzo delle Papesse i laterizi che formano gli stipiti sono elementi speciali, di spessore 9,5 cm /

On the techniques adopted in the building trade during the Middle Ages see F. Gabrielli, Stilemi senesi, pp. 336-339, 347 fig. 50. The brickwork on the sides are a special size, measuring 9,5 cm

► 6- Gaspare Picchioni
su disegno di Giovanni
Antonio Pecci, Facciata del
palazzo..., in G.A. Pecci,
*Ristretto delle cose più nota-
bili della città di Siena*, Siena
1761, c. 46

doppie cornici, analogamente ai palazzi Piccolomini in Banchi di Sotto, Spannocchi e De Vecchi, secondo una scelta niente affatto scontata, come dimostra il Palazzo di San Galgano in via Roma.

La compenetrazione di linguaggi diversi si avverte anche nel cortile - in verità fortemente coinvolto nei restauri ottocenteschi-, là dove capitelli di forme rinascimentali insistono su pilastri ottagonali in mattoni di derivazione trecentesca (cortili del Palazzo Pubblico, del Palazzo Petroni in via di Pantaneto e dell'Ospedale di Santa Maria della Scala), arricchiti da una cornice, ma anch'essa gotica, che corre a circa metà altezza. Mentre nel soprastante loggiato, basi, pilastri e capitelli gotici si associano con archi a tutto sesto le cui cornici, risaltate sul livello del paramento murario, non mostrano alcuna attinenza con il lessico medievale della città.

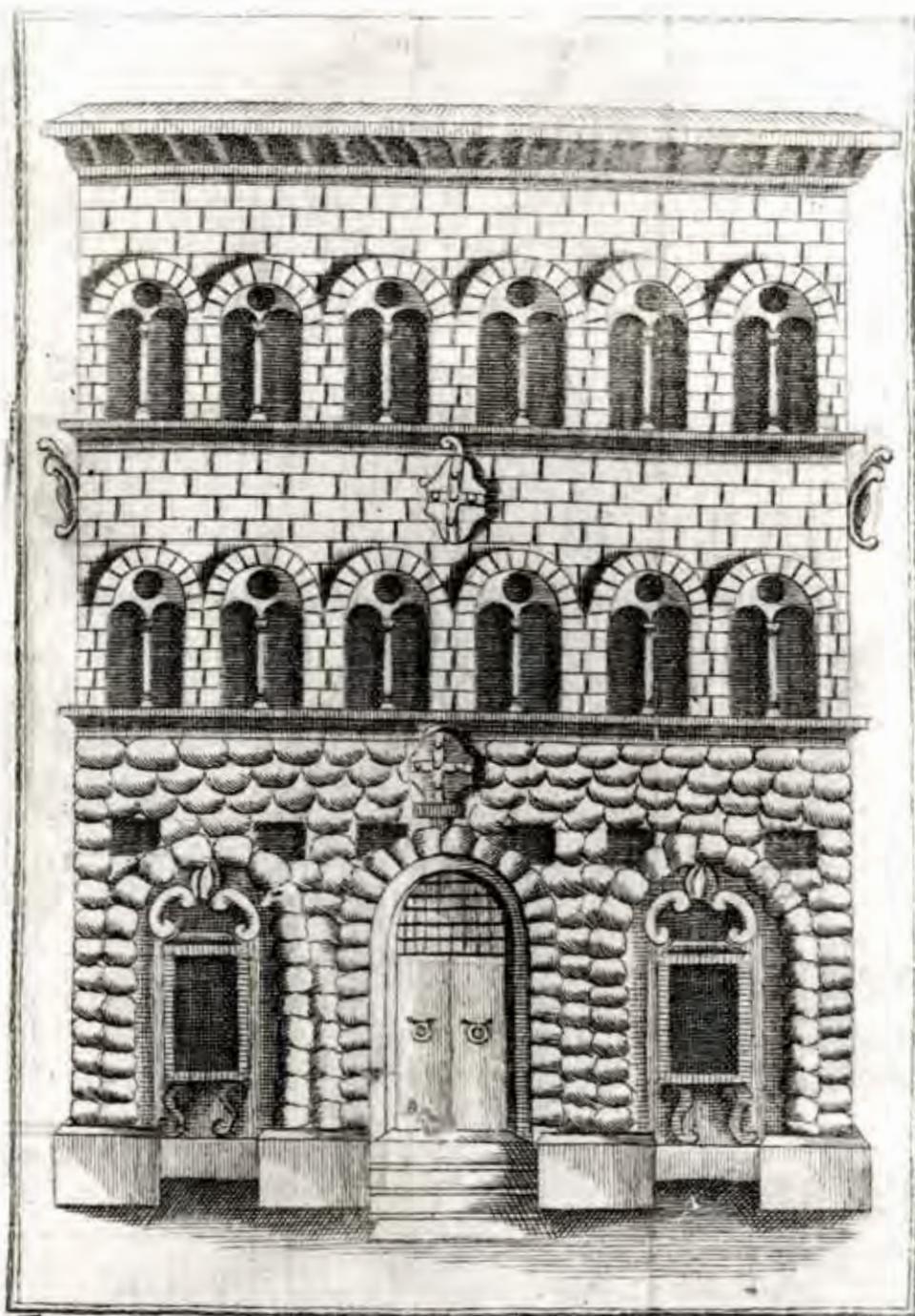
Nel 1757, a seguito dell'estinzione di quel ramo dei Piccolomini, il palazzo passò ai Tolomei per fedecommeso²⁸ (fig. 6), e nel 1804 fu acquistato dai Nerucci. Nell'atto di vendita l'edificio risulta costituito da "due piani nobili ed altro a

choice, however, is not at all obvious, as shown in the Palazzo San Galgano in Via Roma.

The amalgamation of styles is also evident in the courtyard, which was heavily restored in the 19th century. Capitals in Renaissance style lean upon octagonal brickwork pilasters of 14th century derivation (see the courtyards of Palazzo Pubblico, Palazzo Petroni in Pantaneto and of the Hospital of Santa Maria della Scala). The pilasters are only adorned by a cornice, still gothic in style, running half-way up. In the porch above, gothic bases, pilasters and capitals coexist with round arches whose moldings, jutting out from the wall, bear no medieval character.

In 1757, following the extinction of that branch of the Piccolomini family, the palace passed on to the Tolomei family via fedecommeso (fig. 6).²⁸ It was then bought by the Nerucci family in 1804. In the sale deeds, the palace is reported as comprising "two stories and another one below the roof for the servants, with stairs

28. Giovanni Antonio Pecci, *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena*, Siena 1761, p. 47



*Facciata del Palazzo del g. Sig. Principe D. Ottavio
 Piccolomini di Nacoth, ereditato da Nobili S. S.ⁿⁱ
 Conti Tolomei di Siena a medesimi Dedicato
 G. S. A. Pecci del. G. P. scul.*

► 7- Particolare del Palazzo del Papesse prima dei restauri del secondo piano (fine secolo XIX), in Albrecht Haupt, *Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana dal secolo XIII al secolo XVII*, 1, nuova ediz., Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1930, p. 106

tetto per domestici, con scale di pietra serena, pozzo, cucina, stalla, cantina ed altre stanze di servizio e piazzetta loggiata, ove è detto pozzo, (con) portico all'intorno da due lati e logge superiori, ed una terrazza scoperta al di sopra del medesimo, il tutto in un sol corpo". In sostanza, a parte le funzioni, l'edificio aveva già le attuali caratteristiche, e il vicolo a destra guardando la facciata risultava già "serrato"²⁹. Ai Nerucci sono da assegnare alcuni interventi al secondo piano (fig. 7) dove, ad esempio, la volta di una stanza reca dipinto lo stemma di famiglia, e forse al pianoterra, dove al di sopra del pilastro che separa l'atrio dal vestibolo è posta una targa con la data 1844.

Il 16 aprile 1884 il palazzo fu acquistato dalla Banca Nazionale nel Regno³⁰. Subito venne

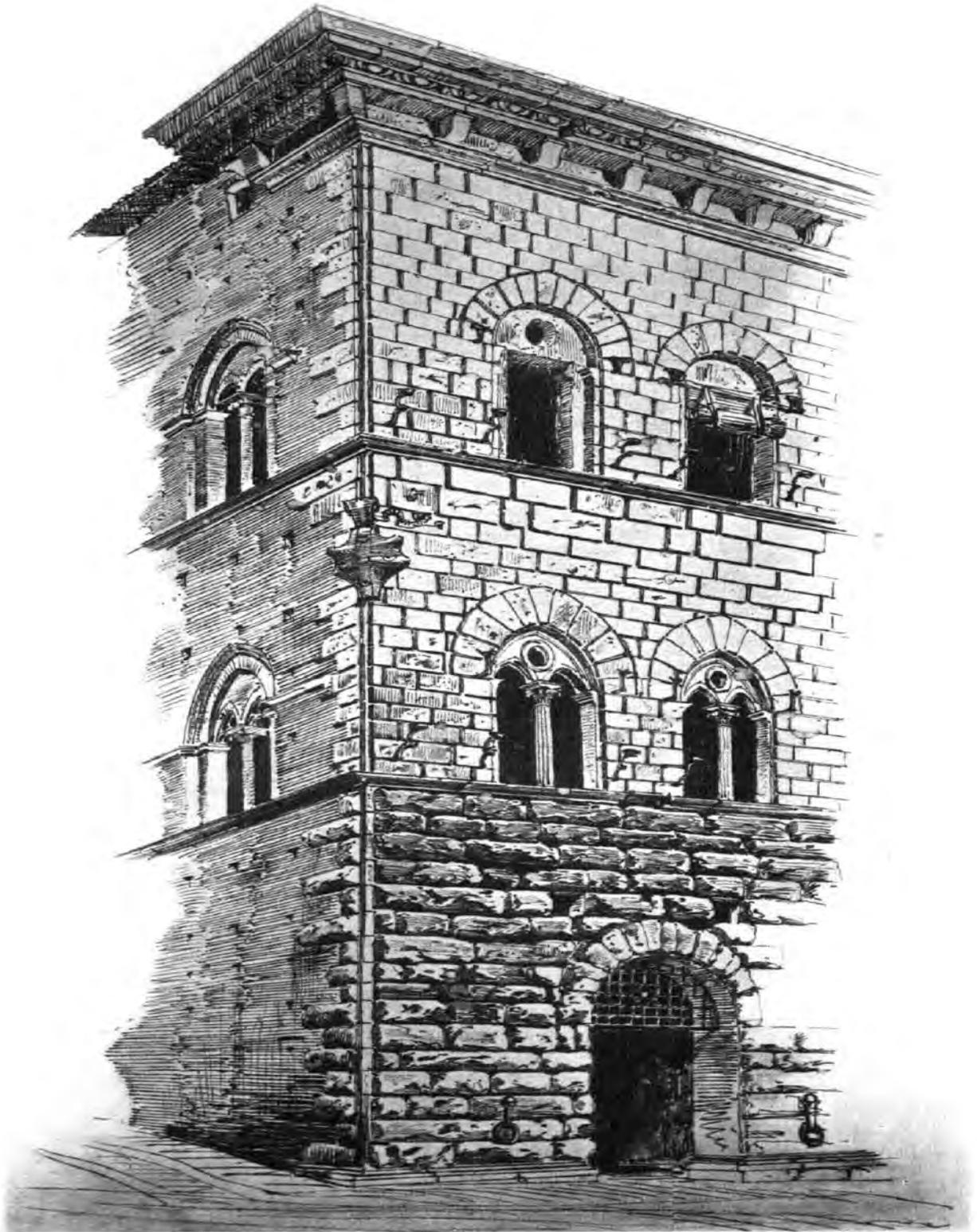
in pietra serena, well, kitchen, stables, cellar and other utility rooms and a square with porch, where said well is, with a porch around on two sides and an upper porch, and a terrace with no roof above, the whole in one building". Apart from the different functions, the building was much the same as today, including the alley on the right, which had already been closed.²⁹ The Nerucci intervened on the second floor (fig. 7), where the vault of a room bears the family coat of arms, and on the ground floor, where, above the pilaster separating the hallway and the second space, is a plaque bearing the date 1844.

On April 16 1884 the palace was purchased by the National Bank of the Kingdom of Italy.³⁰

29. ASS, *Notarile post-cosimiano* 2016. Il documento mi è stato segnalato dal dott. Riccardo Terziani, che ringrazio, al quale spetta anche la trascrizione. Per una descrizione dell'attuale assetto dell'edificio si veda Franco Bonelli, Massimo Nunziata, *I cento edifici della Banca d'Italia*, Electa, Milano 1993, vol. II, pp. 380-389 /

ASS, *Notarile post-cosimiano 2016*. *My thanks to Dr. Riccardo Terziani who transcribed the document and pointed it out to me. For a description of the current arrangement of the building, see Franco Bonelli and Massimo Nunziata, I cento edifici della Banca d'Italia, Milan, Electa, 1993, vol. II, pp. 380-389*

30. ASS, *Catasto generale della Toscana*, Comune di Siena, Registro delle partite, IV, 857 (notizia segnalata da / *information provided by Riccardo Terziani*)





IL PALAZZO PICCOLOMINI DETTO DELLE PAPPESSE
(da un disegno dell'architetto Corbi)

dato l'incarico ad Augusto Corbi, architetto eclettico assai attivo nella Siena della seconda metà dell'Ottocento, di realizzare un progetto per adattare l'edificio alla nuova funzione³¹. Trattandosi di un palazzo inse-

Augusto Corbi, an eclectic architect much in vogue in Siena in the second half of the 19th century, was immediately commissioned to work on a project that would transform the building in accordance with its new

31. Per un profilo biografico vedi Gianni Maramai, *Architetti e ingegneri: appunti biografici*, in *Siena tra purismo e liberty*, Catalogo della mostra, Siena, 20 maggio - 30 ottobre 1988, Arnoldo Mondadori-De Luca, Milano-Roma, 1988, pp. 287-288 /

For a biographical profile see Gianni Maramai, Architetti e ingegneri: appunti biografici, in Siena tra Purismo e Liberty, exhibition catalogue (Siena, 20 maggio-30 ottobre 1988), Milan-Rome, Arnoldo Mondadori-De Luca, 1988, pp. 287-288

◀ 8- Il Palazzo delle Papesse

dopo i restauri in un disegno di Augusto Corbi. Tratto da Mengozzi..., in *Bullettino Senese di Storia Patria*, XIX, 1912

rito nell'elenco delle fabbriche monumentali di terza categoria, il Corbi dovette sottoporre all'esame della Commissione Consultiva di Belle Arti quelle parti del progetto che interessavano le strutture esterne. Nella facciata principale, su via di Città, erano previste la rimozione delle cornici barocche inserite nei portali e la sostituzione con due finestre in stile '400, il riordino delle bifore del primo piano, "essendo in completo deperimento" (probabilmente si tratta delle colonnine e degli archetti acuti), la rimozione delle persiane dalle finestre del secondo piano, l'inserimento dei bracciali e degli ornamenti in ferro mancanti e infine la demolizione e la ricostruzione di una parte del cornicione di coronamento. Sul fianco verso via del Castoro erano previste la ricostruzione di alcuni tratti della cortina muraria, la chiusura delle finestre non riconducibili alla fabbrica originaria e il ripristino di quelle gotiche. La Commissione approvò³².

I lavori portarono a vasti rifacimenti (fig. 8),

*function.*³¹ *As the building was listed as grade 3, Corbi had to submit the plans on the outside structures to the Commissione Consultiva di Belle Arti. The plan included the removal of the baroque cornices on the main façade on Via di Città, to be substituted with two windows in Quattrocento style; the restoration of the mullioned lancets on the first floor "as they are in a state of complete decay"; the removal of the shutters from the windows on the second story, the insertion of the missing torch holders and of other missing wrought iron ornaments; and finally, the demolition and reconstruction of a part of the top molding. As regards the side on Via del Castoro the design involved the reconstruction of some parts of the walls, the blocking of the windows presumed as not pertaining to the original structure and the restoration of the gothic ones. The Commission approved the plans.*³²

The works involved extensive rebuilding (fig. 8), especially on the façades on Via

32. La documentazione è raccolta in ASS, *Commissione Consultiva di Belle Arti 14*, fasc. 53 (ringrazio il dott. Riccardo Terziani per la segnalazione) /

The documents are published in ASS, Commissione Consultiva di Belle Arti 14, fasc. 53 (my thanks to Riccardo Terziani for the information)

soprattutto nelle facciate su via del Castoro e via del Poggio e nei due prospetti sul cortile, tanto nelle aperture quanto nelle cortine murarie. Quest'ultime furono interessate, per ampi tratti, da una generalizzata gradinatura, una tecnica volta ad omogeneizzare la superficie laterizia e a nascondere le integrazioni, a Siena documentata anche in altri restauri ottoneviceschi³³.

Non meno consistenti furono i lavori all'interno, con la ridefinizione dell'atrio e del vestibolo, l'inserimento di pregevoli elementi in ferro battuto, tra i quali la lumiera dell'ingresso e la grande cancellata, affidati all'abilità di Pasquale Franci, e un vasto programma pittorico che interessò numerose stanze del primo e del secondo piano, nelle cui volte campeggiano, insieme a soggetti mitologici, segni zodiacali, grottesche, paesaggi e festoni di foglie e fiori, i simboli dell'Unità d'Italia³⁴. Un restauro integrale ebbe pure il cortile³⁵, dove le volte del portico furono dipinte a grottesche e i pilastri ottagonali furono oggetto di una finta tessitura a mattoni dai giunti listati di nero.

*del Castoro and Via del Pozzo and on the two fronts overlooking the courtyard, both in the openings and in the wall curtains. The latter had steps added onto them, a practice intending to even out the brick surface and hide the integrations, which is also documented in other contemporary restorations in Siena.*³³

*The works on the interior were as substantial: the atrium and the hallway were re-designed and wrought iron elements were introduced (such as the chandelier at the entrance and the large fence, by Pasquale Franci). A vast iconographic cycle decorated the vaults of many rooms on both the first and the second floors, with mythological subjects, signs of the zodiac, landscapes and wreaths of leaves and flowers, the symbols of the unification of Italy.*³⁴ *The courtyard was also comprehensively restored*³⁵: *the vaults of the porch were decorated with grotesques and the octagonal pillars were given an imitation brick pattern with black joints.*

33. Ad esempio nel tratto della facciata dell'Ospedale di Santa Maria della Scala corrispondente alla Casa delle Balie, poi chiesa dell'Annunziata, restaurato nei primi del Novecento da Vittorio Mariani /

For instance, in the part of the façade of the Hospital of Santa Maria della Scala corresponding to the Casa delle Balie, later the church of the Santissima Annunziata, restored by Vittorio Mariani at the beginning of the 20th century

34. Si veda, in questo stesso volume, l'intervento di Elisa Bruttini / *See the essay by Elisa Bruttini in this Quaderno.*

35. Qualche cenno in Guido Carocci, *Una visita a Siena*, in "Arte e storia", 22, 1885, p. 171; Massimo Marini, *Trasformazioni urbane ed architetture a Siena nella seconda metà del XIX secolo*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, cit., pp. 270, 284 nota 51 /

Some hints are to be found in G. Carocci, Una visita a Siena, in "Arte e storia", IV, 1885, p. 171; Massimo Marini, Trasformazioni urbane ed architetture a Siena nella seconda metà del XIX secolo, in Siena tra Purismo e Liberty, pp. 270, 284 n. 51

Gli occhi al cielo

La decorazione ottocentesca del palazzo

Elisa Bruttini

“Siena si può dir che sia l’immagine vivente, il simbolo del culto nobilissimo e prezioso della patria memoria, dell’affetto pei monumenti gloriosi del passato, documenti solenni di magnificenza, di nobiltà e gentilezza di costumi”³⁶.

È il maggio 1885, l’aria è leggera e soleggiata. Guido Carocci, direttore della rivista *Arte e storia*, aggiustandosi di tanto in tanto i baffi e controllandosi le soprascarpe, passeggia per via di Città, a fianco di Tito Sarrocchi: mentre ammira “questo affetto geloso e costante di Siena per quel suo carattere originale che in ogni sua opera si rivale”³⁷, si sofferma sulla facciata del Palazzo delle Papesse. Ritorna l’idea del Rossellino, e la storia di Caterina, di Ascanio, di Galileo, ma ora il travertino risplende grazie ai recenti

*Il rispristino
“rinascimentale”:
restauri strutturali
e decorazione
pittorica
dell’Ottocento*

Looking up: The Nineteenth-century Decoration of the Palace

A “renaissance” revival: structural restorations and pictorial decorations from the 1800’s

“One could say that Siena is the living image, the symbol of a most noble and invaluable treasuring of

the nation’s memory, of affection for the glorious monuments of the past, the majestic documents of magnificence, nobility, and genteel customs.”³⁶

May 1885: the air is soft and sunny. Guido Carocci, editor of “Arte e storia” magazine, walks along Via di Città next to Tito Sarrocchi, every so often adjusting his moustache and checking his gaiters. As he admires “Siena’s jealous and enduring affection for what makes her special, which is revealed in every work she produces,”³⁷ his eye lingers on the

36. Guido Carocci, *Una visita a Siena*, in “Arte e Storia”, IV, 22, 31 maggio / May 1885, p. 169

37. *Ibidem*

restauri, pressoché conclusi, dell'architetto Augusto Corbi, il cui intervento, insieme a pochi altri, viene riportato come modello di virtù locale³⁸. L'anno precedente, infatti, la Banca Nazionale nel Regno aveva acquistato lo stabile che un tempo era appartenuto ai Piccolomini e ai Tolomei, e dal 1804 alla famiglia Nerucci, per farne una sua propria filiale³⁹. Si trattò evidentemente di una decisione strategica, prima di tutto in ambito economico, per dare visibilità, attraverso il prestigio di una dimora storica in una zona assai frequentata, a un'istituzione relativamente ben accettata alla cittadinanza. Le trattative per organizzare questa succursale erano infatti iniziate nel 1875, protrandosi per molti anni soprattutto a causa della scarsa coesione del ceto dirigente senese: se da una parte, infatti, i negozianti richiede-

façade of Palazzo delle Papesse. Rossellino's architectural concept, and the history of Catherine of Siena, of Ascanius, of Galileo run through his mind, but now the travertine is resplendent, thanks to the building's recent restoration, by this point practically finished, led by the architect Augusto Corbi and held up to all, along with a few others, as a model of local virtue.³⁸ The year before, the National Bank of the Kingdom of Italy had bought the building, which once belonged to the Piccolomini and the Tolomei families and since 1804 had been in the hands of the Nerucci family, to house their branch office in Siena.³⁹ This was evidently a strategic economic decision aimed at using the prestige of a historic palace in a heavily-trafficked area of the city to give visibility to an institution not yet fully well-received by the local citizenry. Negotiations to set up the branch

38. *“La bella facciata che dà sulla via di Città è stata anche nella parte superiore già deformata, restituita al suo pristino stato, il fianco ed il tergo che avevano appena una traccia di decorazione architettonica sono stati compiuti e nell'interno è sorto un cortile al quale nessuno negherebbe molti secoli di vita tanto l'arte ed il tipo di quell'antichi tempi sono stati accuratamente imitati. Insomma tutto l'insieme del lavoro è tale da fare onore all'arte senese in generale ed in particolare a chi ha con tanto amore e tanta competenza diretto l'interessante ricostruzione”* (ivi, p. 171). Per un ragguglio sulle guide del tempo cfr. Egisto Assunto Brigidi, *Nuova guida di Siena*, Torrini, Siena 1885, pp. 96-97 (e ugualmente le successive edizioni del 1894, pp. 114-115; del 1897, pp. 114-115; del 1900, pp. 108-109; del 1911, p. 108); *Guida di Siena e dei dintorni*, Torrini, Siena 1905, p. 73; *Guida artistica di Siena*, di San Gimignano e loro dintorni, Società editrice fiorentina, Firenze 1912, pp. 76-77 /

“The lovely façade that overlooks Via di Città, whose upper section had been defaced, has now been returned to its pristine state; the side and back which had just a trace of architectural decoration have now been completed, and an inner courtyard has been created that no one would believe is not centuries old, so skillfully have the art and style of those long-ago times been imitated. In short, the entire job has been done in a way that honors Siense art in general and in particular the man who with such great love and competence directed this important reconstruction” (*ibid.*, p. 171). *For information on the guides of that period, see Egisto Assunto Brigidi, Nuova guida di Siena, Siena, Torrini, 1885, pp. 96-97 (and the later editions of 1894, pp. 114-115; 1897, pp. 114-115; 1900, pp. 108-109; and 1911, p. 108); Guida di Siena e dei dintorni, Siena, Torrini, 1905, p. 73; Guida artistica di Siena, di San Gimignano e loro dintorni, Florence, Società editrice fiorentina, 1912, pp. 76-77*

vano l'insediamento della banca per poter accedere più agevolmente alle piazze italiane, e fare così a meno dell'appoggio di Firenze quale intermediaria (fatto di non poco peso 'campanilistico'), dall'altra la presenza consolidata e attiva di un concorrente autoctono come il Monte dei Paschi metteva a rischio la riuscita dell'impresa, anche con implicazioni a livello nazionale. La stessa Banca infatti, irradiatasi da Genova e Torino, aspirava a divenire l'unico ente di emissione e a diffondersi capillarmente in tutto il territorio del nuovo Regno d'Italia (di 67 su 69 capoluoghi di provincia, Arezzo e Siena costituivano le ultime acquisizioni): a tale scopo, era auspicabile la fusione con gli altri due istituti concorrenti, la Banca Nazionale Toscana e la Banca toscana di credito per le industrie e il commercio d'Italia, che si realizzerà poi sotto il governo Giolitti nel 1893. L'anno

office had begun in 1875 and gone on for many years, mainly because of a lack of consensus among the Sieneze managerial class; while on one hand the shopkeepers were in favor of the new bank, which would make it easier for them to operate on other Italian markets without having to use Florence as a mediator (a factor of significant weight in terms of local pride), on the other the active, established presence of a "hometown" competitor like Monte dei Paschi made the enterprise somewhat risky, with implications extending onto the national level. The Banca Nazionale del Regno, which had spread out from its beginnings in Genoa and Turin, aspired to become the only emitting agency and to establish a capillary presence throughout the territory of the new Kingdom of Italy (out of 69 provincial seats, only Arezzo and Siena remained outside its range of activity). To this purpose, mergers were sought with

39. ASS, *Catasto generale della Toscana*, Comune di Siena, Registro delle partite, IV, 857 (già citato in questo stesso volume da Fabio Gabbrilli, nota 30). Con questo documento, datato 17 maggio 1884, si notifica l'atto di vendita da parte dei conti Giovanni e Niccolò di Mario Nerucci alla Banca, rogato dal notaio romano Egidio Serafini il 16 aprile 1884 e registrato il 6 maggio successivo: l'atto concerne la cessione della casa, della terrazza, della stalla e del fienile di via di Città n. 20, appartenenti alla sezione territoriale D della Cattedrale, particelle 89-90-133, ma non la casa con stalle e botteghe al n. 25 della medesima via, che resta invece, per successione ereditaria, ai Nerucci stessi. Cfr. Francesca Ceccherini, *La Collezione Pacenti del Monte dei Paschi di Siena: nuovo itinerario alla scoperta della decorazione pittorica dalla metà dell'Ottocento agli albori del XX secolo*, tesi di laurea, Università degli studi di Siena, a. a. 1999-2000, relatore prof. Giuseppe Cantelli, p. 292, n. 328 /

ASS, *Catasto generale della Toscana*, *Comune di Siena*, *Registro delle partite*, IV, 857 (cited earlier in this Quaderno by Fabio Gabbrilli, note 30). This document from the tax rolls, dated 17 May 1884, reports the sale to the Bank by Counts Giovanni and Niccolò di Mario Nerucci; the deed, drawn up by the Roman notary Egidio Serafini on 16 April 1884 and registered on 6 May, concerns the sale of the house, terrace, stables, and hay barn located at no. 20 on Via di Città, pertaining to territorial section D of the Cathedral, parcels 89, 90, 133, but not the house with stables and shops at no. 25 on the same street, which remained by inheritance Nerucci property. See Francesca Ceccherini, *La Collezione Pacenti del Monte dei Paschi di Siena: nuovo itinerario alla scoperta della decorazione pittorica dalla metà dell'Ottocento agli albori del XX secolo*, dissertation, University of Siena, 1999-2000, p. 292, note 328

seguinte la nuova ‘Banca d’Italia’ fu incaricata in via esclusiva del servizio di Tesoreria provinciale dello Stato⁴⁰. Nel frattempo, nonostante questi ritardi, la richiesta della succursale senese da parte di un gruppo sollecito e bendisposto, su consiglio della Direzione Generale, era stata infine reiterata nel 1880, tramite il Ministero dell’Agricoltura, dell’Industria e del Commercio, e da allora ebbe inizio, con vari travagli, anche la ricerca dei locali più adeguati e del loro adattamento, che si concluse felicemente con l’apertura operativa dello sportello al pubblico il 2 gennaio 1885⁴¹.

Si può dunque ritenere che, a quella data, almeno i lavori strutturali fossero stati portati a termine, e pochi mesi dopo, come testimonia anche Carocci, si stesse comunque procedendo a ulteriori restauri soprattutto nell’interno, sollecitati anche dal consenso della città, già manifestato nella prima fase di quella che poteva definirsi una restituzione dell’aspetto originale del palazzo⁴².

the other two competing banks, the Banca Nazionale Toscana and the Banca Nazionale di Credito per l’Industria e il Commercio in Italia. This end was achieved in 1893 under Prime Minister Giolitti, and the following year the new “Banca d’Italia” became the exclusive fiduciary for the services of the Provincial Treasury, the indispensable premise for its role as sole central bank.⁴⁰ In the meantime, despite these delays, the request for a branch in Siena, advanced by an eager and well-disposed group of persons at the suggestion of the Director’s Office, had been reiterated in 1880 through the Ministry of Agriculture, Industry and Commerce. At that point the search for suitable space began, amid various problems and setbacks, followed by renovations to adapt it to its new purpose, which concluded successfully with the branch office’s opening to the public on 2 January 1885.⁴¹

We can thus assume that by this date at least the structural work was finished, and a few months later, as Carocci also testifies, the final touches were being done, above all on the

40. *I cento edifici della Banca d’Italia*, a cura di Franco Bonelli e Massimo Nunziata, Electa, Milano 1993, vol. I, pp. XVIII-XIX; vol. II, pp. 380-389 (cfr. l’edizione precedente *Palazzo Piccolomini “delle Papesse” in Siena*, in *I cento edifici della Banca d’Italia*, Aristide Staderini, Roma 1970, pp. 14 sgg.). La deliberazione effettiva relativa alla filiale senese è datata 19 dicembre 1883; ricordiamo che, dal 1993, la filiale è stata trasferita nello stabile disegnato da Enzo Zacchioli in via della Stufa Secca, e il palazzo in questione concesso in locazione al Comune /

I cento edifici della Banca d’Italia, edited by Franco Bonelli and Massimo Nunziata, Milan, Electa, 1993, vol. I, pp. XVIII-XIX, vol. II, pp. 380-389 (see the earlier publication, *Palazzo Piccolomini “delle Papesse” in Siena*, in *I cento edifici della Banca d’Italia*, Rome, Aristide Staderini, 1970, pp. 14 ff). *The actual resolution concerning the Siena branch is dated 19 December 1883; in 1993 the branch office was moved to a building designed by Enzo Zacchioli on Via della Stufa Secca, and Palazzo delle Papesse was sold to the City of Siena*

41. *Il Libero Cittadino*, anno XX, n. 2, 4 gennaio / January 1885, p. 2

42. *Il Libero Cittadino*, anno XX, n. 37, 7 maggio 1885, p. 2: “Oggi era in Siena il comm. Grillo direttore della Banca Nazionale del Regno di Italia. Facciamo voti che la sua venuta tra noi giovi a sollecitare il completo restauro

Risale infatti al 17 maggio 1884 la presentazione di un progetto di massima da parte del Corbi alla Commissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti⁴³: con dovizia di particolari, che poi verranno ridefiniti nelle bozze successive, egli sottolinea la necessità di recuperare tutte le parti antiche, demolendo le aggiunte seicentesche, per ricreare l'aura rinascimentale che si addiceva alle vicende e all'identità dell'edificio, secondo i canoni puristi inaugurati dall'insegna-

*interior, urged on by public opinion, which had already made itself known during the first phase of what could be considered a restoration of the building's original aspect.*⁴² *On 17 May 1884 Corbi presented a detailed preliminary plan to the Conservation Advisory Commission of the Superintendency of Fine Arts;*⁴³ *which would then be defined in even greater detail in the subsequent versions. He emphasized the need to recover all the ancient parts of the palace, remove the seventeenth-century additions, and recreate the Renaissance atmosphere better*

dell'antico Palazzo delle Papesse, [...] restauro già condotto a buon punto sotto la direzione dell'egregio architetto Augusto Corbi". E ancora *Il Libero Cittadino*, anno XX, n. 38, 10 maggio 1885, p. 3: "Ci viene infatti assicurato che il direttore del potente istituto di credito, soddisfattissimo dei restauri appena eseguiti, abbia ordinato il completamento dei medesimi colla riduzione del secondo piano [...]". Cfr. *Lo Spettatore Senese*, anno III, n. 19, 9 maggio 1885, p. 3 /

Il Libero Cittadino, vol. XX, no. 37, 7 May 1883, p. 2: "Today Commendatore Grillo, director of the Banca Nazionale del Regno d'Italia, was in Siena. We fervently hope that his visit here may help speed up the complete restoration of the ancient Palazzo delle Papesse, which is already at a good point under the direction of the eminent architect Augusto Corbi." *Once again the Libero Cittadino wrote on 10 May 1885 (vol. XX, no. 38, p. 3):* "We have been assured that the director of this powerful bank, greatly satisfied with the restoration already done, has ordered the completion of the same with the reduction of the second floor." *See also Lo Spettatore Senese, vol. III, no. 19, 9 May 1885, p. 3*

43. ASS, *Commissione Consultiva di Belle Arti*, 14, fasc. 53, già citata nel saggio di Gabbrielli, nota 32. Corbi si mostra particolarmente attento a evitare qualsiasi danno estetico al palazzo nel corso del suo scarto funzionale da abitazione a ufficio e a mantenere certe modifiche precedenti laddove non compromettano la percezione corretta dell'impianto quattrocentesco (nella lettera del 22 maggio 1884 riferisce in proposito di un ingegnere romano, Giovan Battista Busan, suggeritore delle principali linee d'intervento); il progetto verrà infine approvato il 26 maggio, con delibera del giugno 1884 (*ibidem*). Cfr. ASS, *Commissione Consultiva di Belle Arti*, 13, *Deliberazioni*, pp. 197-198; *L'Unione*, anno III, n. 36, 4 maggio 1884, p. 2 /

ASS, *Commissione Consultiva di Belle Arti*, 14, fasc. 53, cited by Gabbrielli in his note 32. *Corbi shows special concern to avoid any aesthetic damage to the palace during its adaptation from residential to office use and to maintain certain earlier modifications wherever these do not interfere with a proper perception of its fifteenth-century structure (in a letter dated 22 May 1884 he mentions in this regard a Roman engineer, Giovan Battista Busan, who suggested the main outline of the project); the plans were approved on 26 May and a resolution was passed in June 1884 (ibid.). See ASS, Commissione Consultiva di Belle Arti, 13, Deliberazioni, pp. 197-198; L'Unione, vol. III, no. 36, 4 May 1884, p. 2*

mento di Luigi Mussini all'Istituto d'Arte⁴⁴ e perfezionati da uno degli allievi, Giuseppe Partini⁴⁵. Lo stesso Corbi, infatti, era stato protagonista di iniziative simili, tese al rispetto ruskiniano dell'architettura senese e a un recupero storicistico di stilemi passati, come il quasi coevo cantiere delle Logge della Mercanzia (1882-84), dove si era avvalso della collaborazione di Alessandro Franchi e Giorgio Bandini, disegnando peraltro la cancellata e le lanterne, poi realizzate dalla ditta di Pasquale Franci⁴⁶: si trattava di uno degli esempi più autorevoli di decorazione cinquecentesca presente in città, ad emulare da un lato il prototipo della Domus Aurea, dall'altro le grottesche delle Logge Vaticane

suiited to the history and identity of the building, in keeping with the Purist canons introduced by the teachings of Luigi Mussini at Siena's Istituto d'Arte⁴⁴ and developed by one of his students, Giuseppe Partini.⁴⁵ Corbi himself had already taken part in similar initiatives in the spirit of a Ruskinian respect for Siennese architecture and the recovery of stylistic elements of the past, such as the almost contemporary project of the Logge della Mercanzia (1882-84), where he had worked closely with Alessandro Franchi and Giorgio Bandini, designing also the iron railing and lanterns, which were then cast by the firm of Pasquale Franci.⁴⁶ The Loggia is one of the most outstanding examples of sixteenth-century decoration in Siena, emulating on

44. Per un migliore inquadramento nel contesto artistico generale vedi / *For an overview of the artistic context, see* Cristina Danti, *Per l'arte neoclassica e romantica a Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", 88, 1981, pp. 115-168; Donatella Coccoli, *L'istruzione artistica a Siena dal 1814 ad oggi*, Ticci, Siena 1984; *L'Istituto d'Arte di Siena*, testi di Plinio Tammaro, Enzo Carli, Piero Torriti, Roberto Barzanti, Il Leccio, Siena 1986; *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra di Siena, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988; Ettore Spalletti, *La pittura dell'Ottocento in Toscana*, in *Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. I, Milano 1990, pp. 288-366; *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi ed Ettore Spalletti, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1994, in particolare / *especially* E. Spalletti, *La definizione dell'immagine monumentale della città. Il tramonto dell'"unità di indirizzo" e le nuove vie della ricerca artistica (1875-1890)*, pp. 451-518; vedi anche / *see also* Laura Lombardi, *Naturalismo e Accademia nel dibattito artistico della seconda metà dell'Ottocento*, in *Storia delle Arti in Toscana. L'Ottocento*, a cura di / *edited by* Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2000, pp. 163-222, in particolare / *especially* pp. 167-169; 191-193)

45. Lo stesso Partini, già membro della medesima Commissione, era stato interpellato nel 1871, con sopralluogo che avverrà l'anno seguente, riguardo all'incanalamento delle acque pluviali del palazzo, allora abitato dai Nerucci: vedi *Giuseppe Partini: architetto del Purismo senese*, catalogo della mostra a cura di Maria Cristina Buscioni, Electa, Firenze 1981, p. 157; ASS, *Commissione Consultiva di Belle Arti*, 14, fasc. 53 / *Partini himself, a former member of this same Commission, had been consulted in 1871, with an inspection carried out the following year, for the canalization of the rainwater draining off the palace, at the time the Nerucci family residence; see* Giuseppe Partini: architetto del Purismo senese, *exhibition catalogue edited by Maria Cristina Buscioni, Florence, Electa, 1981, p. 157; ASS, Commissione Consultiva di Belle Arti, 14, fasc. 53*

46. E. Spalletti, *La definizione dell'immagine...* cit., p. 470

di Raffaello. Questo filone trovava a Siena ulteriori esempi nella Libreria Piccolomini del Pinturicchio in Duomo, in quel che rimaneva del soffitto del Palazzo del Magnifico, nella loggia del Palazzo Chigi Saracini, ora attribuita, come quella del Castello di Belcaro, a Giorgio di Giovanni, nel chiostro di Monteoliveto Maggiore del Signorelli e del Sodoma, e nel caso recentissimo, rielaborato sulla base di questi modelli, della Loggia del Palazzo Bichi Ruspoli, in cui erano intervenuti ancora gli stessi Franchi e Bandini, quest'ultimo restauratore per eccellenza del genere⁴⁷. Del resto, questi 'pittori di stanze' raggiunsero una reputazione tale e una qualifica così specializzata da inserirsi in un vero e proprio mercato internazionale e da intervenire in una varietà e quantità di palazzi dentro e fuori le mura oggi difficilmente definibile⁴⁸. Sembra quindi opportuno ipotizzare la presenza degli stessi personaggi

one hand the prototype of the Domus Aurea and on the other the grotesques of Raphael's Vatican Loggias. Other examples of this type of decoration in Siena include Pinturicchio's Piccolomini Library in Siena Cathedral; the surviving ceiling of the Palazzo del Magnifico; the loggia of Palazzo Chigi Saracini, now attributed, along with the loggia of the Castello di Belcaro, to Giorgio di Giovanni; the cloister of Monteoliveto Maggiore, decorated by Signorelli and Sodoma; and the most recent case, worked out on the basis of these models, of the Loggia of Palazzo Bichi Ruspoli, on which Franchi and Bandini had worked, the latter a highly skilled specialist in restoration of this style.⁴⁷ These "pittori di stanze," or "painters of rooms," achieved such an outstanding reputation and such a high degree of specialization as to be in demand on the international market, working in a wide range of palaces both in Siena and beyond the city walls, to the extent

47. Ester Vannini, *La decorazione del Palazzo Piccolomini detto "delle Papesse", sede della Banca d'Italia*, relazione dattiloscritta per la Banca d'Italia, filiale di Siena, 1990, p. 4 /

Ester Vannini, La decorazione del Palazzo Piccolomini detto "delle Papesse," sede della Banca d'Italia, typewritten report for the Banca d'Italia, Siena branch, 1990, p. 4

48. Per avere un quadro generale vedi Narcisa Fagnoli, *La decorazione fra Ottocento e Novecento, in Siena tra Purismo e Liberty*, cit., pp. 175-185, in cui si evidenziano le maggiori imprese del tempo, dal Castello di Belcaro a Palazzo Nava, dal vestibolo dell'Archivio di Stato al Palazzo del Capitano, più o meno dilazionati negli anni precedenti alle Papesse, e i più affini lavori alla Loggia Bichi Ruspoli, al Santa Teresa, alle Poste, alle Logge della Mercanzia, al Duomo di Orvieto e al chiostro di Monteoliveto, per concludere coi ripristini della chiesa dei Servi e di San Francesco /

For an overall picture, see Narcisa Fagnoli, La decorazione fra Ottocento e Novecento, in Siena tra Purismo e Liberty, pp. 175-185, which highlights the major projects of the period, from Belcaro Castle to Palazzo Nava, from the vestibule of the Archivio di Stato to the Palazzo del Capitano, carried out over a period of time preceding the work on Palazzo delle Papesse, and the more closely related projects of the Loggia Bichi Ruspoli, Santa Teresa, the Post Office, the Logge della Mercanzia, Orvieto Cathedral, the cloister of Monteoliveto, ending with the restoration of the churches of Santa Maria dei Servi and San Francesco

anche al Palazzo delle Papesse, trattandosi di *entourage* efficacemente testati che si apprestavano periodicamente a lavorare insieme in imprese diverse, rendendo assai faticoso il riconoscimento agli uni o agli altri delle singole opere, proprio perché si trattava di un impegno di gruppo a più mani in cui riutilizzare gli stessi cartoni in molteplici occasioni, ridotti a repertori piuttosto che a ‘invenzioni’⁴⁹.

Mancando agli effetti testimonianze a riguardo sia nelle guide che nella stampa periodica e quotidiana, nonché nei documenti d’archivio finora esaminati, essendo sì un intervento monumentale, ma ordinario, immaginiamoci di entrare nel palazzo e star lì, col naso all’insù, come avrebbe fatto lo stesso Carocci. La sua meraviglia è dunque destata innanzitutto dalla Loggia, ricavata nella corte interna in sei volte susseguentisi e ritoccata nel XX secolo (fig. 9): un tripudio di rossi e bianchi vividi, azzurri intensi e ocre accese, di festoni di frutta e fiori in cui si alternano due moduli principali. Il primo, circondato da una cornice a grottesche, si imposta su una crociera di candelabre fio-

that identification of all of them today would be extremely difficult.⁴⁸ It thus seems reasonable to hypothesize the presence of these same artists at Palazzo delle Papesse, since they were well-tested teams who worked together frequently on different enterprises, making it an arduous task to recognize the hand of one or the other on any individual project, for the very reason that these were group undertakings in which they all used the same cartoons over and over again, to the point that the cartoons became repertories more than inventions.⁴⁹

Given the lack of actual information in this regard either in guide books or newspapers and periodicals of the time, or in the archival documents examined to date, and granted that this was, to be sure, a monumental undertaking, but at the same time a fairly routine one, let us imagine walking into the palace and looking up, just as Carocci would have done. His wonder was aroused first of all by the Loggia created in the inner courtyard in a fugue of six vaults, which were ineptly retouched in the twentieth century (fig. 9). These offered the eye a triumph of bright reds and whites, brilliant blues and shades of ochre, and garlands of fruits and

49. N. Fagnoli, *La decorazione...* cit., p. 175.



► 10- Gaetano Brunacci,
decorazione della Galleria
Peruziana, particolare della
volta, dipinto su muro,
Siena, Monte dei Paschi

rite, da cui svolazzano putti e uccelli delle più svariate specie; nelle lunette ondose si stagliano figure alate più o meno mostruose, con corpi di cavalli, draghi, code di pesce, cavalcate da figure femminili simili a ninfe o dee marine, mentre al centro campeggia, nel settore d'angolo, lo scudo sabauda, indice di esecuzione postunitaria, e il caduceo. Proprio quest'ultimo simbolo, la verga con attorcigliati due serpenti, ripetuto nell'ingresso, forgiato sui cancelli, scolpito in pietra serena o intagliato nelle imposte dei portali ai piani superiori, potrebbe essere quindi ricondotto a questa fase dei lavori; spesso collegato alla concordia o alla dialettica tra temperamenti opposti, qui dovrà porsi in riferimento a Mercurio, quale personificazione della ragione e dell'eloquenza, ma soprattutto protettore dei commerci e dei viandanti, in parallelo alla nuova vocazione del palazzo⁵⁰. L'altro tipo di volta si presenta invece simile a un teatro di verzura, circondato di siepi e di fiere esotiche, accanto a cui si edificano nicchie con sculture dorate di divinità lontane, il tutto all'interno di un intreccio di nastri, fregi e pennacchi a ventaglio, con

flowers depicted alternating two main modules. The first, surrounded by a frame of grotesques, is structured on intersecting flowered candelabras, around which cherubs and birds of all kinds fly about. In the lunettes outlined by curling waves are more or less monstrous winged figures, with the bodies of horses or dragons and fish tails, ridden by female figures similar to nymphs or sea goddesses. In the center, the Savoy arms, evidence that the decoration was painted after the unification of Italy, and a caduceus. This latter symbol, a staff with two entwined snakes, which we find repeated in the entrance worked on the iron gates, sculpted in pietra serena or carved into the shutters of the portals on the upper floors, could be traced to this phase of the work. Often associated with harmony or a dialectic between opposite temperaments, here it may refer to Mercury as the personification of reason and eloquence, but above all as the protector of trade and of wayfarers, echoing the building's new purpose.⁵⁰ The other type of ceiling decoration imitates a green theater surrounded by hedges and exotic flowers, adjoined by niches holding gilded statues of aloof deities; the entire motif is encircled by braided ribbons,

50. Lucia Impelluso, *Eroi e dei dell'antichità*, Electa, Milano 2002, pp. 168-171



al centro le figure allegoriche della Cultura e della Politica, dotate di un libro, e della Pace o Buongoverno con gli attributi della forza (il ramo di quercia) e della mitezza (l'agnello). In considerazione di queste nitide partiture ornamentali e della vivacità di rappresentazione naturalistica, il primo riferimento risulta la Galleria Peruzziana realizzata tra il 1902 e il 1908 da Gaetano Brunacci, e infine dal suo allievo Vittorio Zani (fig.10), episodio controverso e conclusivo di un restauro avviato fin dal 1897 con la notissima, purtroppo distrutta, Sala per le Adunanze della Deputazione⁵¹. Di origine cortonese, Brunacci aveva frequentato con profitto le lezioni e la bottega di Bandini⁵², ma presto si era avvicinato all'attività del Corbi stesso che, stando alla testimonianza

friezes, and fanned plumes with the allegorical figures of Culture and Politics, each holding a book, and Peace or Good Government with the attributes of strength (an oak branch) and meekness (a lamb). These clear, sharply defined ornamental motifs and the lively naturalism of the representation point to the Galleria Peruzziana as the primary inspiration. Painted between 1902 and 1908 by Gaetano Brunacci and finished by his student Vittorio Zani (fig. 10), this was the controversial final episode of a restoration project that began in 1897 with the celebrated, and unfortunately now destroyed, Sala per le Adunanze della Deputazione of Monte dei Paschi Bank.⁵¹ Originally from Cortona, Brunacci had studied under Bandini,⁵² but early on had been attracted to the work of Corbi, who, according to his grandson, praised

51. Per questi due cicli vedi Narciso Mengozzi, *Il Monte dei Paschi di Siena: lavori artistici*, Lazzeri, Siena 1905; N. Fagnoli, *La decorazione...* cit., pp. 182-183; Francesca Ceccherini, *La decorazione pittorica nella sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. Un'espressione del purismo di Alessandro Franchi, Giorgio Bandini, Gaetano Brunacci*, in *La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte*, a cura di Luciano Bellosi, Monte dei Paschi di Siena, Siena 2002, pp. 92-99. L'attribuzione a quest'artista è già stata ipotizzata in Eadem, *La Collezione Pacenti...* cit., p. 309; sembra del resto plausibile che il Monte dei Paschi richiamasse un artista, già di per sé dotato, che aveva precedentemente avuto esperienza presso altri istituti bancari /

On these two cycles, see Narciso Mengozzi, Il Monte dei Paschi di Siena: lavori artistici, Siena, Lazzeri, 1905; N. Fagnoli, La decorazione, pp. 182-183; Francesca Ceccherini, La decorazione pittorica nella sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. Un'espressione del purismo di Alessandro Franchi, Giorgio Bandini, Gaetano Brunacci, in La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte, edited by Luciano Bellosi, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2002, pp. 92-99. Ceccherini had already, in La Collezione Pacenti, p. 309, hypothesized attribution to this artist, and it seems plausible that Monte dei Paschi would have engaged the services of an artist, gifted in his own right, who had already worked for other banking institutions

52. Per le notizie biografiche cfr. Eleonora Sandrelli, *Gaetano Brunacci (Cortona 1853 - Siena 1922)*, in *Cose dal silenzio. Dai depositi del Museo*, catalogo della mostra, a cura di Paolo Bruschetti e Paolo Santucci, L'Etruria, Cortona 1998, pp. 25-26, cit. in F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., p. 79. Brunacci, estremamente ammirato da Mussini e da Maccari, alla morte di Bandini ricoprì la carica di maestro d'Ornato presso l'Istituto, cambiandone il nome in *Scuola di Arti Decorative*, in base al rinnovato studio progettuale. All'epoca egli venne

del nipote, lo avrebbe elogiato per i numerosi “lavori e disegni di ogni genere e specie, a tempera, a buon fresco, all’acquarello, in plastica, per oggetti, in legno, in pietra, e in ferro, citando quelli eseguiti alla Banca d’Italia, al Grand Hotel di Siena, ai Teatri di Sinalunga, Grosseto, Scansano e in molti palazzi e ville private⁵³, dimostrando sempre di essere eccellente e geniale artista”⁵⁴. Simil-

him for his numerous “works and designs of every sort, fresco, watercolors, or carved, for objects in wood, stone, and iron, citing those made for the Bank of Italy, the Grand Hotel of Siena, the civic theaters of Sinalunga, Grosseto, and Scansano, and many private palaces and villas,¹⁸ demonstrating in every case that he was an excellent and gifted artist.”⁵⁴ Similarly, we read that “the celebrated firm of Pasquale

definito il primo esponente delle “altezze più luminose del bello ornamentale”, “artista di classica cultura, fecondo e geniale” (E.A. Brigidi, *Nuova guida...* cit., p. 47) /

*For biographical information, see Eleonora Sandrelli, Gaetano Brunacci (Cortona 1853 - Siena 1922) in Cose dal silenzio. Dai depositi del Museo, exhibition catalogue edited by Paolo Bruschetti and Paolo Cantucci, Cortona, L’Etruria, 1998, pp. 25-26, cited in F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, p. 79. Brunacci, who was greatly admired by Mussini and Maccari, after Bandini’s death was professor of Decoration at the Istituto d’Arte, changing its name to School of Decorative Arts on the basis of the updated curriculum plan. At the time, he was considered the leading proponent of the “most brilliant heights of decorative beauty,” and a “fertile and gifted artist with a classical culture” (E. A. Brigidi, *Nuova guida, p. 47*)*

53. Non è da trascurare il fatto che lo stesso Brunacci, nel 1891, verrà chiamato a dipingere una coppia di *Angeli* e alcuni stemmi presso la Cappella Bartalini nella Villa di Monastero, di proprietà della famiglia Nerucci; si potrebbe pensare a una visita degli ultimi proprietari nel vecchio palazzo cittadino che avrebbe suggerito, dopo un’impressione positiva, l’impiego nella residenza delle Masse: cfr. *Vita in villa nel Senese*, a cura di Lucia Bonelli Conenna, Ettore Pacini, Siena 2000, p. 163, nota 78 /

We should not ignore the fact that Brunacci was called in 1891 to paint a pair of Angels and several coats of arms in the Bartalini chapel at the Villa di Monastero, owned by the Nerucci family, suggesting the hypothesis that the former owners had paid a visit to the Palazzo delle Papesse, and on the basis of their favorable impression of the work done there had decided to hire Brunacci to provide decoration for their villa outside Siena. See Vita in villa nel Senese, edited by Lucia Bonelli Conenna, Siena, Ettore Pacini, 2000, p. 163, note 78.

54. La dichiarazione, datata 22 marzo 1895, è tratta da [V. C. – da appunti senesi]. *Il pittore cortonese Gaetano Brunacci: 1853-1922*, in “Terzo e Quarto Annuario dell’Accademia Etrusca di Cortona”, 16, 1938, p. 229 e citata in F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., p. 309. Proprio l’esperienza condotta dai due artisti nello stesso periodo presso il Teatro dell’Accademia degli Smantellati di Sinalunga può considerarsi un’ulteriore prova del loro sodalizio artistico: qui Brunacci si occupa del sipario a finti drappaggi e di una serie di medaglioni con figure allegoriche sul soffitto che possono essere messe in relazione con le allegorie della Loggia (cfr. F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., p. 310; Elvira Garbero Zorzi, Luigi Zangheri, *I teatri storici della Toscana: censimento documentario e architettonico. Siena e Provincia*, Giunta Regionale Toscana-Multigrafica, Firenze-Roma 1990, pp. 359-360; Laura Gori Savellini Mugelli, Narcisa Fagnoli Simonicca, Emilia Peduzzo, *Il teatro di Sinalunga. Interventi architettonici, interventi decorativi e attività teatrale*, in *Teatri: luoghi di spettacolo e accademie a*

mente si legge che anche “la notissima Ditta poi di Pasquale Franci di Siena della quale son noti i mirabili lavori in ferro battuto, dichiarava il 12 marzo 1895 che tutti i lavori in ferro battuto della filiale della Banca d’Italia di Siena erano stati fatti su disegni di Gaetano Brunacci, e del pari altri moltissimi lavori per privati che erano rimasti sempre di piena soddisfazione della Ditta e dei Committenti”⁵⁵. Rintracciamo a questo punto un altro dei maestri attivi in questo restauro globale, quel Pasquale Franci che già nel 1851 aveva ricostruito le antiche decorazioni in ferro del medesimo edificio su

*Franci of Siena, whose excellent work in wrought iron is well-known, on 12 March 1895 stated that all the pieces in wrought iron made for the Siena branch office of the Bank of Italy were executed on the basis of designs by Gaetano Brunacci, as well as a great many other works for private parties, always to the full satisfaction of the firm and its patrons.*⁵⁵ *Here we meet another of the artists who worked on this global restoration project, Pasquale Franci, who had already, in 1851, reconstructed the antique iron decorations on this building at the request of a Belgian nobleman,*⁵⁶ *and a few years later, in*

Montepulciano e in Valdichiana, a cura di Carlo Avetta, Editori Del Grifo, Montepulciano 1984, pp. 217-267). Per l’attività di Corbi in ambito teatrale cfr. *Siena tra Purismo e Liberty*, cit. pp. 270-271 /

This declaration, dated 22 March 1895, is taken from [V.C. – da appunti senesi]. Il pittore cortonese Gaetano Brunacci: 1853-1922, in “Terzo e Quarto Annuario dell’Accademia Etrusca di Cortona”, 16, 1938, p. 229, and quoted in F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, p. 309. The work done by the two artists during the same period at the theater of the Accademia degli Smantellati in Sinalunga can be considered further evidence of their artistic partnership; here Brunacci painted the stage curtain imitating swags and a series of medallions with allegorical figures on the ceiling which can be compared to the allegories on the Loggia (see F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, p. 310; Elvira Garbero Zorzi and Luigi Zangheri, I teatri storici della Toscana: censimento documentario e architettonico. Siena e Provincia, Florence-Rome, Giunta Regionale Toscana-Multigrafica, 1990, pp. 359-360; Laura Gori Savellini Mugetti, Narcisa Fagnoli Simonicca, and Emilia Peduzzo, Il teatro di Sinalunga. Interventi architettonici, interventi decorative e attività teatrale, in Teatri: luoghi di spettacolo e accademie a Montepulciano e in Valdichiana, edited by Carlo Avetta, Montepulciano, Editori Del Grifo, 1984, pp. 217-267). On Corbi’s activity in theaters, see Siena tra Purismo e Liberty, pp. 270-271

55. [V. C. – da appunti senesi], *Il pittore cortonese...* cit., p. 229. Probabilmente, se all’interno del palazzo egli doveva aver realizzato altre rifiniture “eclettiche” ormai perdute, si possono rintracciare altri disegni per strutture in bronzo e ferro, come l’urna funeraria per Ruggero Barni al Cimitero Comunale del Laterino, realizzata poi da Francesco Milanese (vedi E. Spalletti, *La definizione dell’immagine...* cit., pp. 555-556) /

[V.C. – da appunti senesi], *Il pittore Cortonese*, p. 229. *While he appears to have made other “eclectic” finishings for the interior of the palace that have now been lost, other designs for structures in bronze and iron can probably be traced, such as the funerary urn for Ruggero Barni in the Laterino municipal cemetery, later executed by Francesco Milanese (see E. Spalletti, La definizione dell’immagine, pp. 555-556)*

56. L’episodio, dal titolo emblematico *Un particolare retrospettivo*, è narrato in Pasquale Franci, *Appunti e ricordi della mia vita*, Nava, Siena 1895, pp. 189-190: egli riferisce della committenza ricevuta tramite Pietro Giusti, e

richiesta di un nobile belga⁵⁶, e che pochi anni dopo, nel 1892, eseguirà anche la grandiosa cancellata per la stessa Banca nella sede centrale di Roma⁵⁷. L'attività floridissima del Franci, per il quale tra l'altro Corbi disegnerà la nuova officina in via Garibaldi, aveva da sempre riscosso notevole successo in ambito locale ma soprattutto presso le Esposizioni Internazionali, alle quali più volte era stato premiato, grazie a quella fusione di grazia e perizia che indusse Fabio Bargagli Petrucci a commentare che “da le sciabole del '48 alle balconate del 1908 corrono sessant'anni di lavoro intenso ascendente verso qualche sogno di bellezza”⁵⁸, che si concluderà con la parabola discendente della concorrenza seriale e la chiusura definitiva, dell'officina e di una tradizione, nel 1931⁵⁹.

1892, would make the grand iron railing and gate for the Bank of Italy at its headquarters in Rome.⁵⁷ Franci's flourishing business – among other things Corbi would design its new plant on Via Garibaldi – had always been highly successful on the local scene but especially at International Expositions, where he had received numerous awards thanks to the blend of grace and skill which led Fabio Bargagli Petrucci to comment that “between the sabers of 1848 and the balconies of 1908 are sixty years of intense work rising toward a dream of beauty.”⁵⁸ It would conclude with the descending trajectory of mass-produced competition and the definitive closing of the company, and the end of a tradition, in 1931.⁵⁹

On the first floor, only the three rooms that look onto Via di Città contain the lunetted pavilion

continua a enumerare i lavori di “discreta importanza”, tra cui però non compare l'intervento del 1885 alla Banca d'Italia /

This episode is narrated with the emblematic title Un particolare retrospettivo in Pasquale Franci, Appunti e ricordi della mia vita, Siena, Nava, 1895, pp. 189-190; he tells about the commission received through Pietro Giusti and goes on to list works “of some importance,” but does not mention among these his work for the Banca d'Italia in 1885

57. Gianni Maramai, *Le officine Franci e Zalaffi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, cit., pp. 292-296, p. 294

58. Fabio Bargagli Petrucci, *L'Officina Franci e l'arte del ferro battuto*, in “Vita d'Arte”, II, 7, luglio / July 1908, p. 27

59. Sull'opera del Franci, protagonista delle maggiori imprese decorative del tempo, e sulla fortuna di questo settore artistico cfr. *Lavori e manifatture dell'Officina Franci*, in “Vita Nuova”, Siena, 9 marzo 1873; 5 giugno 1875; Giuliano Catoni, *Il mestiere di Vulcano nella Siena dell'Ottocento*, in “Rassegna economica senese”, 3, 1983, pp. 14-19; Marco Dezzi Bardeschi, *L'industria artistica del ferro: le Officine Michelucci in Le età del Liberty in Toscana*, atti del convegno, a cura di Maria Adriana Giusti, Octavo, Firenze 1996, pp. 203-211 /

On the activity of Franci, a leading figure in the most important decorating projects of his time, and on the success of this artistic sector, see Lavori e manifatture dell'Officina Franci, in “Vita Nuova”, Siena, 9 March 1873 and 5 June 1875; Giuliano Catoni, Il mestiere di Vulcano nella Siena dell'Ottocento, in “Rassegna economica senese”, 3, 1983, pp. 14-19; Marco Dezzi Bardeschi, L'industria artistica del ferro: le Officine Michelucci, in Le età del Liberty in Toscana, conference papers, edited by Maria Adriana Giusti, Florence, Octavo, 1996, pp. 203-211

Giunti al primo piano, solo i tre spazi che si affacciano su via di Città accolgono le volte a padiglioni decorate tra il 1884 e il 1885, certo sotto la direzione del Corbi, ma con un probabile concorso di più artisti; qui, come nelle altre sale e nel cortile, le pitture, tuttora vivide, appaiono realizzate, più che a buon fresco, con colori e leganti a secco, su cui si intervenne con vari rimaneggiamenti nei secoli successivi.

La prima stanza, quella più suggestiva e caratteristica, si presenta in realtà come una versione moderna del soffitto del Collegio del Cambio di Perugia, in ovvio riferimento all'antica corporazione di banchieri e con dichiarato debito all'opera somma del Perugino, qui pedissequamente ripresa nella delicatezza dei gesti e delle espressioni, ma 'adattata' al tema attuale e all'architettura precipua, secondo un'esatta distribuzione degli spazi⁶⁰. Troviamo così i vari carri trionfali degli dei pagani e dei relativi segni zodiacali, ricamati in tondi dorati entro fregi rossi, bianchi e blu e appartenenti a

vaults decorated in 1884 and 1885 under Corbi's direction but in all probability with the contribution of several artists. Here, as in the other rooms and the courtyard, the still-vivid paintings appear to have been done not in the true fresco technique but working with dry pigments and binders, and have been variously retouched over the more than a century since their execution.

The first room, the most evocative and distinctive, actually seems like a modern version of the ceiling of the Collegio del Cambio in Perugia, making obvious reference to the ancient corporation of bankers and openly indebted to Perugino's great masterpiece, slavishly echoing his delicacy of gesture and expression but 'adapting' his concept to the current theme and architecture in accordance with a precise distribution of the space.⁶⁰ Thus we see the various triumphal chariots of pagan gods and goddesses and the corresponding signs of the Zodiac in gilded roundels surrounded by red, white, and blue

60. Relativamente alla decorazione del Collegio del Cambio (1496-1501) e al programma iconografico cfr. Vittoria Garibaldi, *Perugino*, Scala, Antella 1997, pp. 47-50; Roberto Guerrini, *Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia*, in *Il Collegio del Cambio in Perugia*, a cura di Pietro Scarpellini, Silvana, Cinisello Balsamo 1998, pp. 107-134; Laura Teza, *Osservazioni sulla decorazione del Collegio del Cambio*, in Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, *Perugino: il divin Pittore*, catalogo della mostra, Silvana, Cinisello Balsamo 2004, pp. 115-126; Roberto Guerrini, *Immensum templum. Tituli e tradizione classica in Perugino*, in Pietro Vannucci, *il Perugino*, atti del convegno, a cura di Laura Teza, Perugia 2004, pp. 415-421 /

On the decoration of the Collegio del Cambio (1496-1501) and its iconographical program, see Vittoria Garibaldi, Perugino, Antella, Scala, 1997, pp. 47-50; Roberto Guerrini, Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia, in Il Collegio del Cambio in Perugia, edited by Pietro Scarpellini, Cinisello Balsamo, Silvana, 1998, pp. 107-134; Laura Teza, Osservazioni sulla decorazione del Collegio del Cambio, in Vittoria Garibaldi and Francesco Federico Mancini, Perugino: il divin Pittore, exhibition catalogue, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 115-126; Roberto Guerrini, Immensum templum. Tituli e tradizione classica in Perugino, in Pietro Vannucci, il Perugino, conference papers, edited by Laura Teza, Perugia, 2004, pp. 415-421



▲ 11- Alessandro Franchi, Gaetano Marinelli, Giorgio Bandini, *Carro della Luna*, dipinto su muro

un iperuranio staccato dalle lunette grigie più composte; scopriamo i rinnovati simboli dell'Italia turrata accanto alle targhe retoriche che inneggiano alle virtù bancarie (Commercio, Industria, Utilità, Ordine, Prontezza, Capitale, Attività, Lavoro, Fiducia, Associazione) (fig. 11). Se già sussisteva una notizia leggendaria per cui

friezes in an empyrean that contrasts sharply with the more sedate gray lunettes, along with the repeated symbols of a turreted Italy and rhetorical plaques extolling the banking virtues (Commerce, Industry, Order, Promptness, Capital, Activity, Work, Trust, Association) (fig. 11). A legend was already in circulation



◀ 12- Gaetano Marinelli,
'studio' del Collegio del
Cambio a Perugia, acque-
rello su carta, Siena, colle-
zione privata

Franchi e Bandini si sarebbero recati insieme a Perugia, proprio a studiare questa sala, è stato possibile rintracciare anche il bozzetto eseguito *in loco* da Gaetano Marinelli, evidentemente partecipe dello stesso viaggio, da cui probabilmente si trassero gli adattamenti dimensionali del soffitto e alcune modifiche negli ornati e nelle tinte, a cui egli si dimostra più interessato che non alle singole immagini allegoriche⁶¹ (fig.12); all'amico Franchi, più versato per le anatomie (all'epoca maestro di Figura all'Istituto), spettano facilmente i cartoni preparatori ora conservati al Monte dei Paschi di Siena⁶² e facenti parte della collezione raccolta da Oreste e Mario Pacenti⁶³

that Franchi and Bandini went to Perugia together for the very purpose of studying this room, but now we have found the bozzetto made in loco by Gaetano Marinelli, evidently also a participant in this journey, which probably served as the basis for calculating the adaptations in size to fit the ceiling and certain modifications in the decorative motifs and colors, in which he demonstrates more interest than in the individual allegorical scenes⁶¹ (fig. 12). His friend Franchi, who was more expert in anatomy (at the time he was the Master of Figure Drawing at the Istituto), was most likely responsible for making the preparatory cartoons that are now in the Monte dei Paschi

61. Il bozzetto è citato da F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., pp. 297-298; si ringraziano gli eredi della famiglia Marinelli per la cortese disponibilità a riguardo. Per quel che concerne il presunto viaggio a Perugia, la testimonianza è tratta da Fabio Bargagli Petrucci, che non dà ulteriori indicazioni temporali (ivi, p. 299) / *The bozzetto is mentioned by F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, pp. 297-298; I wish to thank the Marinelli heirs for their courteous assistance in this regard. Concerning the presumed trip to Perugia, this information is provided by Fabio Bargagli Petrucci, who does not give any further indication of its date (ibid., p. 299)*

62. E. Vannini, *La decorazione...* cit., p. 6 e nota 7. Si tratta del carro di Giove, trainato da una coppia di aquile e accompagnato da Ganimede, coi simboli del Sagittario e dei Pesci (inv. n. 10139); di quello di Apollo (Sole), condotto da quattro cavalli bianchi col segno del Leone (inv. n. 10140); di Marte, al seguito di due cavalli, uno bianco e l'altro nero, dotato dell'Ariete e dello Scorpione (inv. n. 10141); infine della Luna, guidata da due fanciulle di dichiarata ascendenza peruginesca con riferimento al Cancro (inv. n. 10142). È possibile affiancare stilisticamente questi disegni ai cartoni per la Vecchia Posta a Palazzo Spannocchi, pubblicati in F. Ceccherini, *La decorazione pittorica...* cit., pp. 93-95 /

(fig. 13). In questi disegni, curati al punto da apparire opere finite, si ritrova quello studio chiaroscurale e volumetrico, condotto per tratteggi intrecciati, fino a creare una linea equilibrata, piena di decoro e dolcezza insieme, in parte epurata di tutte le accidentalità del vero, che si potrebbe avvicinare, dopo il superamento del miraggio di Ingres e Flandrin, al momento in cui Franchi è più che mai vicino alla poetica preraffaellita, al gusto per la natura e per il colore, e al cui fianco si ritrova spessissimo, con modi talora indistinguibili, lo stesso Marinelli, che però normalmente utilizza anche lueggiate a biacca⁶⁴. Considerando che, proprio in quegli anni, Franchi e Marinelli stavano

di Siena Bank⁶² as part of the collection put together by Oreste and Mario Pacenti⁶³ (fig. 13). These drawings, so highly finished as to seem like art works in their own right, show the study of chiaroscuro and volume made using interlocking hatched lines to create a balanced design, full of decorum and gentleness at the same time and partially purged of all the accidentals of realism, which we can associate with the moment when Franchi, moving beyond the mirage of Ingres and Flandrin, was closer than ever to the poetics of the Pre-Raphaelites and a taste for nature and color, with Marinelli very often by his side working in a manner that is sometimes indistinguishable from Franchi's, although he normally also

E. Vannini, La decorazione, p. 6 and note 7. These are for the chariots of Jupiter, drawn by a pair of eagles and accompanied by Ganymede, with the symbols of Sagittarius and Pisces (inv. no. 10139); Apollo (the Sun), drawn by four white horses, with the sign of Leo (inv. no. 10140); Mars, drawn by a white and a black horse, with Aries and Scorpio (inv. no. 10141); and the Moon, driven by two girls clearly derived from Perugino models, with the sign of Cancer (inv. no. 10142). These drawings show stylistic affinities with the ones for the old Post Office in Palazzo Spannocchi, published by F. Ceccherini, La decorazione pittorica, pp. 93-95

63. Mario Pacenti, che ringrazio per il grande aiuto prestatomi, mi ha cordialmente spiegato le modalità di trasferimento del disegno su muro, bucando cioè i contorni ma frapponendo un ulteriore foglio da utilizzare come spolvero per conservare integro, ma già forato, il bozzetto originale, utile come modello diretto e quadrettato per dipingere più rapidamente a parete / *Mario Pacenti very kindly explained to me the manner in which these designs were transferred onto the wall, by punching holes along the outlines but inserting another sheet between the cartoon and the wall to be used for the actual pouncing; the original bozzetto was thus punched but could be preserved intact and used again as the direct, squared model for painting more rapidly on the wall*

64. Per l'opera di Alessandro Franchi cfr: Narciso Mengozzi, *Il pittore Alessandro Franchi. Notizie biografiche*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XXII, 1, 1915, pp. 3-108 (nel cui catalogo non compare nessuna notizia relativa a questo ciclo); Carlo Del Bravo, *Per Alessandro Franchi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, vol. 2, 1972, pp. 737-759; Rossella Agresti, *Alessandro Franchi. Il pittore classico dai sentimenti cristiani*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, cit., pp. 138-152, 250-256. In [Luisina Franchi Mussini], *Alessandro Franchi e le sue opere*, Tipografia S. Bernardino, Siena 1915, pp. 122-130, è possibile osservare i disegni preparatori di altri carri allegorici, quelli per la Loggia Bichi Ruspoli, ancora più definiti e lineari. Relativamente all'opera di Marinelli vedi Ester Vannini, *Gaetano Marinelli*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, cit., pp. 165-167; Filippo Fineschi, *Gaetano Marinelli*, Il Leccio,



▲ 13- Alessandro Franchi, *Carro della Luna*, spolvero quadrettato, matita su carta, Siena, Collezione Pacenti presso Monte dei Paschi (inv. n. 10142)

lavorando insieme, accanto a Bandini, alle cappelle Raffo e Piccolomini Clementini del Cimitero della Misericordia e, poco prima, avevano collaborato al ciclo dell'Istituto Santa Teresa, appare quindi assai probabile che i due, dedicandosi per vie indistinte l'uno ai cartoni, l'altro al bozzetto preparatorio,

used white highlights.⁶⁴ Considering that in those very years Franchi and Marinelli were working together, alongside Bandini, on the Raffo and Piccolomini Clementini chapels in the Misericordia cemetery and had collaborated shortly before on the cycle in the Istituto Santa Teresa, it seems quite probable that the two,

Siena 1989. In Pier Luigi Sbaragli, *Gaetano Marinelli*, Tipografia Sordomuti, Siena 1926, oltre a parlare di “*arte semplice, quindi sincera ed espressiva*”, si sottolinea il rapporto fraterno tra Marinelli e Franchi, sempre uniti, “*così i bozzetti, così le opere, le più senza firma*” *ibidem*. L'attribuzione, sulla base delle diverse attitudini disegnative, si trova in F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., pp. 301-303; gli eredi di Marinelli raccontano poi che quest'ultimo, dalla corporatura più solida, fosse incaricato di salire poi sui ponteggi, anche a causa delle vertigini di cui il Franchi avrebbe sofferto /

avessero poi eseguito insieme la pittura vera e propria, forse con l'aiuto di Giorgio Bandini, maestro di Marinelli stesso, per la sapiente composizione dell'ornato e delle cornici⁶⁵.

Proseguendo, nella seconda stanza ritornano motivi simili, con spaziatore complesse ricomposte in una cornice a spirale e in una serie di fasce a greca rossa, stavolta con la predominanza dei toni del verde e del bianco dei finti stucchi, che si rincorrono in fregi, candelabre, mostri marini, aquile con stemmi sabaudi e infine graziose *appliqués* dorate con borchie e teste di medusa. Così pure, l'ex ufficio del Direttore si compone di una serie di incastri geometrici complessi, che vede alternarsi parti concave e convesse su cui, a finto rilievo, si 'scolpiscono'

*working indiscriminately one on the cartoon and the other on the preparatory bozzetto, then did the actual painting together, perhaps calling on Bandini, who was Marinelli's teacher, for the masterful composition of the decoration and the frames.*⁶⁵

Continuing into the second room, we find similar motifs used in a complex arrangement of space in a spiral frame and a series of bands decorated with a red Greek fret pattern. Here shades of green predominate, along with the white of the imitation stuccoes, repeated in friezes, candelabras, sea monsters, eagles with the Savoy arms, and elegant bossed gilt sconces featuring the head of Medusa. Similarly, the former Director's Office is decorated with a series of complex interlocking geometric motifs, alternating concave and

On the work of Alessandro Franchi, see Narciso Mengozzi, Il pittore Alessandro Franchi. Notizie biografiche, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XXII, 1, 1915, pp. 3-108 (but his catalogue does not contain any mention of this cycle); Carlo Del Bravo, Per Alessandro Franchi, in "Annali della Scuola Normale di Pisa", series s. III, vol. 2, 1972, pp. 737-759; Rossella Agresti, Alessandro Franchi. Il pittore classico dai sentimenti cristiani, in Siena tra Purismo e Liberty, pp. 138-152, 250-256. [Luisina Franchi Mussini], Alessandro Franchi e le sue opere, Siena, Tipografia San Bernardino, 1915, pp. 122-130, contains the preparatory drawings for other allegorical chariots, even more well-defined and linear, designed for the Bichi Ruspoli Loggia. On Marinelli's work, see Ester Vannini, Gaetano Marinelli, in Siena tra Purismo e Liberty, pp. 165-167; and Filippo Fineschi, Gaetano Marinelli, Siena, Il Leccio, 1989. Pier Luigi Sbaragli, Gaetano Marinelli, Siena, Tipografia Sordomuti, 1926, besides speaking of a "simple, thus sincere and expressive art," emphasizes the fraternal relationship between Marinelli and Franchi, always united "in the bozzetti and in the works, for the most part unsigned" (ibid.). The attribution, made on the basis of their different drawing styles, is found in F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, pp. 301-303; Marinelli's heirs recount that he, who had a more robust constitution, had the task of climbing up on the scaffolding, also because Franchi suffered from vertigo

65. Per le notizie relative al Bandini cfr. F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., pp. 35-40: "Il Bandini suddetto è valente nella composizione, purgato nello stile, vago nel colorito, e più che conta franco e sicuro nel disegnare" (ASS, Istituto Statale d'Arte, Filza 9, Affari dal 1863 al 1865, n. 5-1865, cit. ivi, p. 37) /

For information on Bandini, see F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, pp. 35-40: "The above-mentioned Bandini is skilled in composition, essential in his style, and lovely in his coloring, and most importantly, frank and confident in his drawing" (ASS, Istituto Statale d'Arte, Filza 9, Affari dal 1863 al 1865, no. 5-1865, quoted in op. cit., p. 37)

medaglioni con stemmi sabaudi (la cui croce campeggia al centro), del Regno d'Italia, con ritratti di Umberto I e Vittorio Emanuele II⁶⁶, entro un gioco di fregi, girari d'acanto, erme e cavalli marini, autentico repertorio archeologico neoclassico, accordato ai toni sobri ed eleganti di ocre, terre, grigi e bianchi: anche in questi due casi si può probabilmente parlare di un lavoro congiunto nella massima pienezza decorativa di Franchi, Marinelli e Bandini, ai quali più decisamente si deve la prima fase dell'intervento.

Al secondo piano la maggior parte delle sale presenta una decorazione ricca e variegata; risulta però possibile, da un confronto stilistico, che queste già accogliessero alcuni ornamenti precedenti, forse riferibili ai restauri del 1844, di cui resta un cartiglio commemorativo nel pennacchio sul pilastro tra atrio e vestibolo d'ingresso e che, quarant'anni dopo, si sarebbe provveduto a completare con aggiunte ulteriori e formule assai diverse da un locale all'altro. La prima stanza, raffinata e sobria, è caratterizzata da una volta a ombrello sui toni dell'ocra e del bruno, in cui si svolge un balletto rarefatto di figure femminili alate a monocromo, intervallate, nelle lunette, da balzane, leoni

convex elements, on top of which are "sculpted" imitation relief medallions containing the Savoy arms (with the Savoy cross standing out in the center) of the Kingdom of Italy and portraits of Umberto I and Victor Emanuel II,⁶⁶ set inside a play of friezes, acanthus garlands, herms, and sea monsters that offers a veritable neoclassical archaeological repertory rendered in a sober, elegant palette of ochres, earth tones, grays and whites. In these two cases, too, we can probably speak of a joint effort by Franchi, Marinelli, and Bandini at the height of their decorative powers, with Bandini taking the lead during the first phase of the project.

On the second floor, most of the rooms present a rich and variegated decoration. However, stylistic comparison suggests that some earlier ornamentation may have already been present, perhaps dating from the restoration campaign of 1844 testified by a commemorative inscription in the pendentives of the pillar between the atrium and the entrance vestibule, and that forty years later other elements were added to complement them, following quite different decorating schemes from one room to another. The first room, refined and sober in style, is characterized by an umbrella vault painted in shades of ochre and dark brown, on which monochrome

66. Evidente appare dunque il riferimento alla raggiunta Unità d'Italia, esaltata in questa sede dall'Istituto di credito ormai 'nazionale' sulla scia dei massimi cicli patriottici, certo più ridondanti e celebrativi, di cui la Sala Monumentale di Vittorio Emanuele II nel Palazzo Pubblico di Siena rappresenta l'esempio forse più riuscito ed eclatante, a cui parteciparono, in quei medesimi anni, gli stessi Franchi, Marinelli e Bandini /

Reference is clear to the recently achieved unification of Italy, glorified here by the institution that by now was considered the "national" bank, in the wake of the great patriotic cycles, certainly more celebratory and rhetorical, of which the monumental Victor Emanuel II Room in Siena's Palazzo Pubblico represents the most striking and successful example and on which Franchi, Marinelli, and Bandini had all worked in this same period



▲ 14- Gaetano Brunacci, Gaetano Marinelli (?), Salone con volta ad ombrello, particolare della decorazione, dipinto su muro

in campo rosso e scudi sabaudi, che ci riconducono agli anni del Corbi, benché l'insieme appaia quasi più antico e 'neoclassico', più arioso ed elegante, ma tendenzialmente affine all'opera di Brunacci nel cortile e a certi esiti meno noti del Marinelli (fig. 14). Di qui si accede all'altro salone principale, realizzato sempre con estrema leggiadria, senza eccessi, con cornici decorate da fauni, cammei con figure femminili danzanti e musicanti⁶⁷, scherzi di putti e cortei marini agli angoli e varie arpie, le cui ali, arricciolate sul

winged female figures perform a rarefied ballet; alternating in the lunettes are the arms of Siena, lions on a red field, and the Savoy arms. This decoration can be assigned to the period of Corbi's activity, even though the overall effect seems more antique and 'neoclassical,' more airy and elegant, but tending towards the work of Brunacci in the courtyard and some lesser-known work by Marinelli (fig. 14). This room then leads into the other main salon, also decorated with great loveliness and grace, eschewing any sort of excess or overemphasis and featuring



▲ 15- Gaetano Brunacci, *Arpia e grottesche*, particolare della decorazione, dipinto su muro

finale, ricordano elementi simili della Loggia (fig. 15). Più difficile risulta definire la paternità dei piccoli paesaggi inseriti nei riquadri, affini a quei *parterres* su velari della Loggia del Monte per cui lo stesso Brunacci sarà ben noto, ma apparentemente più romantici,

frames decorated by fauns, cameos containing female figures dancing and playing musical instruments,⁶⁷ cavorting putti and corteges of sea creatures in the corners, and harpies whose wings, curling at the ends, recall similar elements on the Loggia (fig. 15). It is harder to attribute

67. Queste esili ma veraci sagome di danzatrici si ritrovano però simili anche in alcune opere di Pietro Mazzuoli, come la volta col *Giudizio di Paride* a Palazzo Nava e le figurine della Loggia Bichi Borghesi (F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti... cit.*, pp. 51-53) /

Similar slender but realistic silhouettes of dancers are found in works by Pietro Mazzuoli, such as the Judgment of Paris on the ceiling of Palazzo Nava and the figures on the Bichi Borghesi Loggia (F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, pp. 51-53)



- ◀ 16- Cesare e Alessandro Maffei (?); Gaetano Brunacci, *Paesaggi all'antica*, particolare della decorazione, dipinto su muro
- ▶ 17- Cesare e Alessandro Maffei (?); Gaetano Brunacci, Gaetano Marinelli, volta decorata, dipinto su muro

‘frondosi’ e compendiari nel rappresentare gli alberi, le rovine antiche e i cavalieri, ‘capricciosi’ come quelli dei fratelli Cesare e Alessandro Maffei (quest’ultimo non a caso maestro del Bandini e autore della veduta del *Villino del Pavone* e della cosiddetta *Stanza ‘a bosco’* nel Palazzo Piccolomini Clementini)⁶⁸: i due artisti si trovano del resto attivi anche nell’ex villa Bandinelli a Monastero Basso, acquistata dai Nerucci nel 1834, e potrebbero magari aver partecipato ai lavori degli anni Quaranta nella residenza cittadina o aver influenzato i modi di questo decoratore posteriore⁶⁹ (fig. 16). Similmente, anche i due putti che sorreggono rispettivamente un libro aperto e una cesta di fiori,

*the little landscapes in the panels, similar to the parterres on the Monte dei Paschi Loggia for which Brunacci is celebrated, but seemingly more romantic and ‘leafy’ and presenting a compendium of elements in the representation of trees, ancient ruins and horsemen, resembling ‘caprices’ like those by the brothers Cesare and Alessandro Maffei (the latter not coincidentally Bandini’s teacher and the author of the view of the Villino del Pavone and the so-called ‘Wooded’ Room in Palazzo Piccolomini Clementini).*⁶⁸ *The two artists were also active in the former Villa Bandinelli at Monastero Basso, bought by the Nerucci family in 1834, and they may have taken part in the work done on the Nerucci city residence in the 1840s or influenced the style of the*

68. Sull’attività dei Maffei vedi: *L’Istituto d’Arte...*, cit., p. 39; Ettore Pellegrini, *Palazzi e vie di Siena nelle opere a stampa dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra, Lombardi, Siena 1987, pp. 83-84; Gianni Mazzoni, *Artisti a Palazzo dalla Restaurazione a oggi: i Maffei ‘pittori fratelli’*, in *Il Palazzo della Provincia a Siena*, a cura di Fabio Bisogni, Editalia, Roma 1990, pp. 225-260; *La cultura artistica a Siena...* cit., pp. 242-245; *Vita in villa nel Senese*, cit., p. 259 /



incastonati in tondi congiunti da una treccia orientaleggiante e posti nella sala seguente (fig. 17), possono ascrivere a un periodo antecedente ai lavori promossi dalla Banca: forse, osservando il trattamento delle nubi,

decorator who carried out this later project⁶⁹ (fig. 16). Similarly, the two putti holding an open book and a basket of flowers respectively in the next room, set in roundels joined by a braid with an Oriental air (fig. 17), can be assigned to a period

On Maffei's activity, see L'Istituto d'Arte, p. 39; Ettore Pellegrini, Palazzi e vie di Siena nelle opere a stampa dal XVI al XX secolo, exhibition catalogue, Siena, Lombardi, 1987, pp. 83-84; Gianni Mazzoni, Artisti a Palazzo dalla Restaurazione a oggi: i Maffei 'pittori fratelli,' in Il Palazzo della Provincia a Siena, edited by Fabio Bisogni, Rome, Editalia, 1990, pp. 225-260; La cultura artistica a Siena, pp. 242-245; Vita in villa nel Senese, p. 259

69. Cfr. *ivi*, p. 521 / See *ibid.*, p. 521



delle pieghe e delle ali, agli stessi Maffei, attivissimi presso le maggiori famiglie senesi, ma al cui stile non corrispondono i lineamenti dei volti, come irrigiditi da ridipinture successive⁷⁰. Troviamo inoltre da un lato i mazzi di fiori rigogliosi tipici del Marinelli (fig.18), dall'altro le ghirlande, i motivi filiformi, gli uccellini e le cornici del Brunacci, al quale si riferiscono, inoltre, i disegni e gli spolveri per alcune delle creature marine dorate sul fondo azzurro delle cartelle, riconoscibili per i tratti schematici, spesso taglianti (come negli artigli dei tritoni), semplificati ma inci-

preceding the work done for the Bank, perhaps, considering the treatment of the clouds, folds, and wings, by the Maffei brothers, who were very much in demand by the leading Sienese families; however, the facial features, which have suffered from later repainting,⁷⁰ do not correspond to their style. We also find on one hand the luxuriant bouquets of flowers typical of Marinelli (fig. 18), and on the other the garlands, thread-like motifs, birds, and frames favored by Brunacci, who also appears responsible for the drawings and punched cartoons of some of the golden sea creatures on a blue ground in the portfolios;

70. Per un confronto sulle immagini vedi G. Mazzoni, *Artisti a Palazzo...* cit., tavv. 6.9, 6.26-27. La datazione più arretrata è stata proposta anche in E. Vannini, *La decorazione...* cit. p. 10, e in F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., p. 304 /

For a comparison of the images, see G. Mazzoni, Artisti a Palazzo, plates 6.9, 6.26, and 6.27. The earlier dating was also proposed in E. Vannini, La decorazione, p. 10, and F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, p. 304

◀ 18- Gaetano Brunacci, Giorgio Bandini, *Sirena e putto alato*, spolvero per la decorazione della volta, inchiostro su carta, Siena, Collezione Pacenti presso Monte dei Paschi, inv. n. 10052

▶ 19- Gaetano Marinelli (?), *Mazzo di fiori*, particolare della volta decorata, dipinto su muro



sivi nella maggiore pesantezza delle ombre⁷¹ (fig. 19). Con qualche passo indietro, anche nel tempo, l'altra stanza contigua al salone maggiore riporta un soffitto con cassetatura

his hand is recognizable in the schematic, often sharp lines (as in the Tritons' claws), which appear simplified but also emphatic in the heavier treatment of shadow⁷¹ (fig. 19). Moving

71. Si tratta dei cartoni inventariati presso la Collezione Pacenti del Monte dei Paschi ai numeri 10049, 10050, 10051, 10052, 10053, raffiguranti sirene, tritoni, draghi e putti, citati in E. Vannini, *La decorazione...* cit., p. 10, nota 8. Il paragone stilistico deriva invece dai raffronti proposti da F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., p. 85; F. Ceccherini, *La decorazione pittorica...* cit., pp. 98, 100-105, grazie ad alcune prove dalla cartella di autografi del Brunacci, tra cui gli schizzi per la decorazione di Palazzo Brancadori a Siena (ivi, p. 102), simili allo scompartimento dell'Acqua nella Galleria del Monte dei Paschi. La decorazione di questo ambiente ricalca poi, nei toni più squillanti e nella distribuzione morbida affine allo stile del Brunacci, quella eseguita da Cesare Maffei e Giorgio Bandini nel Teatro dei Rinnovati di Siena, terminata nel 1853 (F. Ceccherini, *La Collezione Pacenti...* cit., pp. 307-308). Bisogna sottolineare che all'Istituto d'Arte di Siena è conservato un disegno firmato dal Bandini e approvato in data 26 aprile 1882, in cui compaiono esattamente gli stessi mostri marini lungo il bordo di un riquadro con *Danza delle Ore*, della cui realizzazione, in un palazzo di Nizza, fu incaricato lo stesso Brunacci, che chiaramente riutilizzò poi il modello (F. Ceccherini, *La decorazione pittorica...* cit., p. 98); l'ulteriore complicazione consiste nel fatto che anche gli eredi Marinelli conservano un'uguale scena di *Danza*, dimostrando ancora una volta lo scambio continuo tra più personaggi (*La cultura artistica a Siena...* cit., pp. 416, 421) /

These are the cartoons in the Pacenti Collection at Monte dei Paschi bearing inventory numbers 10049, 10050, 10051, 10052, and 10053, representing sirens, tritons, dragons, and putti, cited in E. Vannini, La decorazione, p. 10, note 8. The stylistic comparison derives from the comparisons made by F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, p. 85, and La decorazione pittorica, pp. 98 and 100-105, examining some sheets from the portfolio of Brunacci's

► 20- Cesare e Alessandro Maffei (?), *La dea Giunone*, particolare della volta decorata, dipinto su muro

a finto stucco dipinta e al centro l'immagine della dea Giunone seduta sulle nuvole e affiancata dal pavone, ancora una volta di una mano più antica, che, per l'incisività delle sopracciglia, la vaghezza del cielo, la cornice tagliata ai vertici, le rigogliose stuccature dipinte e le massicce candelabre, rimanda ancora ai Maffei⁷² (fig. 20). Brunacci qui probabilmente si occupa del repertorio disinvolto di mostri, fregi, nastri e citazioni archeologiche dei simboli della guerra e della vittoria; mentre precedenti, pure, sembrano i quattro paesaggi sui lati, calibrati sui toni dell'azzurro della fascia prospettica o sui rosa soffici dei decori

a few steps back, also in time, the other room adjacent to the main salon has a coffered ceiling decorated with imitation painted stucco. In the center, the goddess Juno sits on the clouds next to her peacock, once again the work of an older hand; the pronounced eyebrows, emphatic sky, beveled frame, luxuriant painted stuccoes, and massive candelabras all point towards Maffei⁷² (fig. 20). Brunacci here was probably the source of the insouciant repertory of monsters, ornamental motifs, ribbons, and archeological citations of the symbols of war and victory, while the four landscapes on the sides, using shades of blue for the perspectival band or muted pink for the decorations, also seem to be

autograph drawings, including the sketches made for the decoration of Palazzo Brancadori in Siena (p. 102), similar to the Water section of the Galleria in Monte dei Paschi Bank. The decoration of this room also resembles, in the more vivid colors and easy disposition similar to Brunacci's style, the decoration of Siena's Teatro dei Rinnovati carried out by Cesare Maffei and Giorgio Bandini and finished in 1853 (F. Ceccherini, La Collezione Pacenti, pp. 307-308). We should point out that the Istituto d'Arte di Siena has a drawing signed by Bandini and approved on 26 April 1882, showing precisely the same sea monsters along the edge of a panel representing the Dance of the Hours, painted by Brunacci, who clearly was reusing this model, in a palace in Nice (F. Ceccherini, La decorazione pittorica, p. 98). A further complication comes from the fact that the Marinelli heirs also have an identical scene of the Dance of the Hours, demonstrating once again the constant exchange of ideas and models among the various artists (La cultura artistica a Siena, pp. 416, 421)

72. Cfr. ivi "le belle tinte e molto carnose" a p. 244 (*Briseide tolta ad Achille da Agamennone* in Palazzo Piccolomini Clementini); G. Mazzoni, *Artisti a Palazzo...* cit., p. 254, tav. 16.5 (*Il sogno di Leopoldo III*) /

See reference to the "beautiful, full-fleshed colors" in ibid., p. 244 (Agamemnon Taking Briseis away from Achilles in Palazzo Piccolomini Clementini); G. Mazzoni, Artisti a Palazzo, p. 254, plate 16.5 (Leopold's dream III)





▲ 21- Cesare e Alessandro Maffei (?), Gaetano Brunacci (?), *Paesaggio e grottesche*, particolare della volta decorata, dipinto su muro

(fig. 21). Tralasciando il piccolo ambiente col soffitto ligneo cassettonato, intarsiato, dipinto e dorato, forse ascrivibile al restauro del Corbi e attiguo alla sala a ombrello, giungiamo nelle stanze più minute del corridoio. Nella prima, il tondo con putti reggihirlanda e le testine perimetrali, stavolta, rimandano a una maniera più recente, con colpi di luce e tinte pastello prive di definizione lineare, databili al primo Novecento (fig. 22); le collane di fiori e foglie, i cartigli con girotondi angelici in bianco su fondo blu e rosso, i ritratti monocromi di personaggi

earlier (fig. 21). With just a cursory glance at the small space with an inlaid, painted and gilded coffered ceiling next to the umbrella-vaulted room, perhaps dating to the time of Corbi's restoration, we come to the smaller rooms on the corridor. In the first, the roundel holding garland-bearing putti and the small heads along the perimeter are signs of a more recent style, presenting highlights and pastel colors painted without a contour line, which can be dated to the early twentieth century (fig. 22). The garlands of flowers and leaves, the cartouches with angelic rings in white on blue and red



▲ 22- Gaetano Brunacci (?);
pittore della prima metà del
XX secolo, *Ghirlanda con
putti*, particolare della volta
decorata, dipinto su muro

famosi e i riquadri con mostri marini a tratto monolineare, appaiono invece similissimi a quelli già visti in Brunacci, ottenuti da uno stesso spolvero applicato specularmente.

backgrounds, the monochrome portraits of famous personages, and the panels containing sea monsters traced with a single line all appear very similar to ones already seen in Brunacci's

L'ultimo spazio mostra un putto alato, con un bicchiere di vino in mano e uno spartito a spicchi con fruttiere, angoli di natura abitati da uccellini e sorvegliati da draghi bianchi, vicini allo stile ormai consolidato del solito Brunacci⁷³.

Dopo la passeggiata, che è poi un viaggio curioso attraverso gli antichi cantieri e il gusto estroso e articolato dei committenti e dei progettisti, spesso dai nomi confusi ma sempre sottoposti al sigillo autentico della passione per quel mestiere, si resta comunque un poco estasiati, con gli occhi al soffitto, anzi, al cielo. "L'arte può, in questa età così torbida ed agitata, ravvicinare e rannodare nel culto del bello e del vero, le anime disamorate e divise dai vaneggiamenti dell'egoismo della ambizione e dell'interesse. Perché essa migliora, educa, corregge, ingentilisce, suscita e crea"⁷⁴.

Si riescono a immaginare gli incontri di

*work, painted using the same cartoon applied to the wall in mirror images. The final room shows a winged putto holding a glass of wine and a division into sections containing bowls of fruit and natural scenes inhabited by birds and guarded by white dragons, close to the by-now well-established style of Brunacci.*⁷³

After our walk through the palace, which is an intriguing journey through the old project sites and the imaginative, articulate taste of the patrons and the artists, who are sometimes hard to distinguish but always bear the authentic seal of a true passion for their trade, we are left with a sense of enthusiasm and our eyes turned upwards to the ceiling, or rather to the sky. "In this troubled and tormented time, art is able to bring together and reunite, in an appreciation of the true and beautiful, souls that have been disaffected and divided by the ranting and raving of personal ambition and self-interest. For art improves, educates, corrects, ennobles,

73. Cfr. E. Vannini, *La decorazione...* cit., p. 9, in cui si suppone che tale spazio fosse originariamente adibito a stanza da pranzo, qualora il putto fosse stato antecedente all'intervento della Banca e il resto dell'ornamentazione vi si costruisse attorno /

See E. Vannini, *La decorazione*, p. 9., *who posits that this space was originally used as a dining room, if the putto dates to the pre-Bank era, and the rest of the decoration was constructed around it*

74. Narciso Mengozzi, *Lettere intime di artisti senesi (1852-1883)*, Tipografia Sordomuti - Lazzeri, Siena 1908, p. 261. E ancora: "Indice sicuro del gusto di un popolo sono [...] le arti decorative [...] che, insite allo spirito umano, appaiono sulla terra con l'uomo, lo differenziano dai bruti, l'accompagnano in ogni tempo e in ogni luogo e ne dimostrano le maggiori o minori facoltà estetiche, a seconda, appunto, dei tempi e dei luoghi. Lo sviluppo delle civiltà è, anzi, per gran parte, dovuto a quella misteriosa e divina passione dell'uomo, di render ornato tutto ciò che serve alla sua stessa esistenza, dalle culle ai sepolcri, dai placidi utensili della vita domestica, alle armi feroci della vendetta e della guerra. Le arti decorative sono quindi la diretta, istintiva, sincera espressione estetica dei popoli, de' quali rivelano i caratteri, le tendenze e la mutabilità dei desideri e delle abitudini, a volta a volta belliche o mistiche, aspre o molli. La storia delle arti decorative è perciò storia di popoli, e il tessera la è come seguire passo passo il cammino dell'umanità, indagarne la psicologia, rivelarne la virtù e le debolezze" (Corrado Ricci, prefazione a Fabio Bargagli Petrucci, *Storia delle Arti Decorative e Applicate. Le età primitive - L'Oriente antico*, Zanichelli, Bologna 1924, vol. I, p. V) /

quel gruppo privilegiato e illuminato d'artisti, la gente, la frivolezza di certi gesti, l'incoscienza dell'età e insieme il piacere e la malinconia di essere circondati e imprigionati da colori, fiori, creature fantasiose, racemi, intrecci, per riappropriarsi di quella realtà e rimanervi sospesi; fino a condividere con nostalgia quel desiderio di abbellire il mondo di quaggiù, proiettandolo in un'illusione trasognata, sorridendogli un poco.

*arouses, and creates.*²⁷⁴

We can imagine the encounters of that select, enlightened group of artists, the people, the gaiety of certain gestures, the recklessness of that age, and at the same time the pleasure and melancholy of being surrounded and imprisoned by colors, flowers, fantastic creatures, tendrils and braids, taking possession once again of this reality and remaining suspended in it, to the point of sharing a nostalgia for this desire to beautify our world here below, projecting it in a dream-like illusion and smiling at it just a little.

Narciso Mengozzi, Lettere intime di artisti senesi (1852-1883), Tipografia Sordomuti - Lazzeri, Siena 1908, p. 261. And again: "The decorative arts... are a sure sign of the taste of a people; inherent in the human spirit, they appear on the earth at the same time as man and distinguish him from brute animals; they accompany him in every era and in every place and reveal his greater or lesser aesthetic faculties according to the time and place. Indeed, the development of civilizations is due in large part to this mysterious and divine passion of man for decorating everything that serves for his very existence, from cradles to graves, from the prosaic utensils of domestic life to the ferocious weapons of revenge and war. The decorative arts are thus the direct, instinctive, sincere aesthetic expression of peoples, revealing their nature, tendencies, and changing desires and customs, sometimes war-like and sometimes mystical, sometimes harsh and other times soft. Therefore the history of the decorative arts is the history of peoples, and weaving it together is like following the path of mankind step by step, investigating its psychology, revealing its virtues and weaknesses" (Corrado Ricci, preface to Fabio Bargagli Petrucci, Storia delle Arti Decorative e Applicate. Le età primitive - L'Oriente antico, Bologna, Zanichelli, 1924, vol. I, p. V)

**“Quasi in privata accademia”
Il Palazzo delle Papesse ai tempi di
Ascanio I e II Piccolomini**

Annalisa Pezzo

L'attuale destinazione del Palazzo delle Papesse a centro di arte contemporanea dopo essere stato a lungo sede della filiale senese della Banca d'Italia, ne prolunga inconsapevolmente una vocazione culturale già in qualche modo assolta, in antico, per merito di alcuni tra i suoi più illustri proprietari, in particolare della casata dei Piccolomini, cui si deve la fondazione.

Il palazzo trae la curiosa denominazione dalle sorelle del papa Pio II (fig. 23). Di fatto fu però eretto per volere di una di esse, Caterina⁷⁵ e abitato dai Piccolomini Pieri, il ramo della famiglia da lei disceso. Nel 1460, epoca alla quale risalgono i primi docu-

*Le Accademie
di due colti
mecenati: erudite
dissertazioni ed
esplorazioni
del cielo*

*“Quasi in privata accademia.”
The Palazzo delle Papesse in
Ascanio I and Ascanio II
Piccolomini times
The Academies of two cultured
patrons: erudite dissertations
and explorations of the sky*

*The current use of the Palazzo
delle Papesse as a contemporary art center,
after years as headquarters of the Bank of
Italy, represents a return to a cultural
vocation already expressed, in days of
yore, by some of its previous, illustrious
owners. Amongst these is the Piccolomini
lineage, responsible for the foundation of
the Palazzo.*

The palace's curious denomination derives

75. Sulle vicende relative alla committenza e alla costruzione del palazzo si veda il contributo di Fabio Gabbrielli in questo stesso volume /

For further information on the history and origins of the palace, see the contribution by Fabio Gabbrielli in the present Quaderno.

► 23- Palazzo delle Papesse,
Stemma di Ascanio Piccolomini I, facciata



menti riguardanti l'edificio, Caterina era già vedova⁷⁶ e aveva due figlie; una di esse, Antonia, era andata in sposa a Bartolomeo Pieri, poi adottato dallo zio papa affinché fosse assicurata la discendenza diretta⁷⁷. All'altra sorella, Laudomia, faceva capo il

from the sisters of the pope Pius II (fig. 23). Its actual erection, however, was due to only one of them, Caterina.⁷⁵ The subsequent occupiers of the palace were the Piccolomini Pieri, Caterina's direct descendants. In 1460 – date of the first

76. Il marito, Bartolomeo Guglielmi, era morto nel 1453, prima che il fratello divenisse papa /
The husband, Bartolomeo Guglielmi, died in 1453, before Caterina's brother was elected Pope

77. Assunse il cognome Piccolomini Pieri nel 1461 / *He took the surname Piccolomini Pieri in 1461*

ramo Tedeschini: in questo caso Enea Silvio ne aveva adottato il marito Nanni; due dei loro figli, Jacopo e Andrea, promuoveranno poi a Siena la costruzione dell'altro palazzo della famiglia in via Banchi di Sotto, di poco più tardi, noto in antico come Palazzo del Papa⁷⁸ o dei Papeschi.

Non sappiamo con certezza quando l'edificio assunse l'odierna denominazione e ci sfugge il motivo del riferimento ad entrambe le sorelle, certo è però che alla fine del Quattrocento viene menzionato come palazzo "di Caterina", mentre già alla metà del secolo successivo si ricorda come palazzo "dele Papesse"⁷⁹.

Nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena tra i fascicoli raccolti sotto la dicitura

documents regarding the palace – Caterina was already widowed,⁷⁶ with two daughters. One of them, Antonia, married Bartolomeo Pieri, later adopted by Antonia's uncle, the pope, in order to ensure that a direct Piccolomini descendant could be born from the union.⁷⁷ The Tedeschini branch of the Piccolomini family descended from the other sister, Laudomia. In her case, Enea Silvio adopted her husband, Nanni. Two of their children, Jacopo and Andrea, would later be responsible for the building of the other family palace in Banchi di Sotto, only slightly later than the first, known in those days as the "Palazzo del Papa"⁷⁸ or "Dei Papeschi."

We do not know with any certainty when the building started to be called by its current

78. In analogia con la denominazione della vicina loggia / *Like the homonymous loggia next to the palace*

79. Nel 1548 Agostino di Francesco Vescovi dichiara di possedere "meza casa in Siena nel Terzo di Città, popolo di San Desiderio in tra el Palazzo dele Papesse e la casa de' Figliucci". Il documento conservato all'Archivio di Stato di Siena (Lira 244, c. 463r) è stato reso noto da Alton Lawrence Jenkins, *Caterina Piccolomini and the Palazzo delle Papesse in Siena*, in *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, a cura di Sheryl E. Reiss e David G. Wilkins, Truman State University Press, Kirksville 2001, pp. 77-91, p. 87 nota 1

In considerazione del fatto che nelle piante della città, a partire da quella di Francesco Vanni dello scorcio del XVI secolo, l'edificio in via Banchi di Sotto compare come "Palazzo del Papa" è possibile che il riferimento alle "Papesse" per quello di via di Città, denominato però qui semplicemente come "P. de' Picc.^m", sia invalso per contrapposizione / *In 1548 Agostino di Francesco Vescovi declares he owns a house in Siena "nel Terzo di Città, popolo di San Desiderio" between the Palazzo delle Papesse and the house of the Figliucci family. The document – preserved in the Archivio di Stato di Siena (Lira 244, c. 463r) – was first published by Alton Lawrence Jenkins, Caterina Piccolomini and the Palazzo delle Papesse in Siena, in Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy, edited by Sheryl E. Reiss e David G. Wilkins, Truman State University Press, Kirksville 2001, pp. 77-91, p. 87 note 1*

Considering that in the city maps of the period (including the famous one by Francesco Vanni at the end of the 16th century) the building located on Via Banchi di Sotto is always called the "Palazzo del Papa" It is, therefore, likely that the other construction – situated on Via di Città – became the palace of the "Papesse" in order to distinguish the two buildings

di “scritti inediti di Scipione Bargagli”, sono contenute alcune pagine manoscritte databili alla fine del Cinquecento che recano, in grafia antica ma non coeva, l’intestazione *Delle conversazioni erudite tenute dall’Arcivescovo Ascanio Piccolomini nel suo palazzo detto delle Papesse...*⁸⁰.

Ascanio⁸¹ (fig. 24) fu arcivescovo di Siena dal 1588; nato da Enea Piccolomini Pieri e da Vittoria Tedeschini Piccolomini di Castiglia e d’Aragona, discendeva da entrambe le sorelle di papa Pio II: “Enea, e Vittoria ambedue della nobilissima famiglia de Piccolhuomini, furono i suoi genitori. In questi di nuovo si congiunse insieme la discendenza delle due sorelle di Pio Secondo, la quale per lungo spatio di età era divisa, e separata in più rami”⁸².

Dal breve scritto, mancante della parte

*designation. It is not clear, either, why it alludes to both the sisters. However, it is certain that at the end of the 15th century it is mentioned as “Caterina’s” palace, while towards the middle of the following century it appears referred to as the palace “dele Papesse.”*⁷⁹

*In the Biblioteca Comunale degli Intronati of Siena, among the archival papers collected as “Unpublished Writings by Scipione Bargagli,” are some manuscript sheets datable to the end of the 16th century. These bear a heading – in ancient calligraphy, but not contemporaneous with the sheets – which reads “Of the erudite conversations held by the Archbishop Ascanio Piccolomini in his palace, called of the Papesse....”*⁸⁰

*Ascanio*⁸¹ (fig. 24) was archbishop of

80. Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (da ora in avanti BCS), *Scritti inediti di Scipione Bargagli*, ms. P.IV.27, n. 8, [1595 ca.]. L’iscrizione completa recita: “Delle conversazioni erudite tenute dall’Arcivescovo Ascanio Piccolomini nel suo palazzo detto delle Papesse: elogio di esso Piccolomini e del suo padre Enea, e parole dette da Tommaso di Girolamo Palmieri nell’occasione che il detto Enea fu proposto al governo della Repubblica di Siena al tempo dell’ultima guerra. (Scrittura mancante in fine. Sec. XVI, sec. metà. Autogr. di Scipione Bargagli)” / *Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena (from now on BCS), Scritti inediti di Scipione Bargagli, ms. P.IV.27, n. 8, [1595 ca.]. The complete inscription reads as follows: “Of the erudite conversations held at the palace – known as the palace of the Papesse – by the Archbishop Ascanio Piccolomini: words of praise for the Archbishop and his father Enea spoken by Tommaso di Girolamo Palmieri on the occasion of the election of the mentioned Enea to the government of the Republic of Siena at the times of the last war. (16th century, second half, autograph by Scipione Bargagli)”*

81. Siena 1550 ca.-1597

82. Ascanio Piccolomini, *Avvertimenti civili estratti da Monsig. Ascanio Piccolomini Arcivescovo di Siena da’ primi sei libri degli Annali di Cornelio Tacito. Dati in luce da Daniello Leremita [sic] Gentiluomo del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Volemar Timan, Firenze 1609; il passo è tratto dalla biografia di Ascanio premessa all’opera da Daniello Eremita (pp. n. n.) / *the passage is taken from Ascanio’s biography, written in the foreword by Daniello Eremita (unnumbered pages)*



◀ 24- Ritratto di Ascanio Piccolomini I

finale, che nella sostanza consiste in un elogio di Ascanio e soprattutto del padre⁸³, si apprende come fosse consuetudine dell'arcivescovo, in virtù delle sue apprezzate doti intellettuali, circondarsi pressoché quotidianamente di interlocutori da intrattenere in erudite conversazioni. Si evince poi come a tali convegni prendesse parte anche l'autore, che coglie l'occasione per raccontare di una

Siena from 1588; born in Siena to Enea Piccolomini Pieri and Vittoria Tedeschini Piccolomini di Castiglia and Aragona, he descended from both of the pope's sisters: "Enea, and Vittoria both of the most noble of family of the Piccolomini, were his parents. In these the lineage of the two sisters of Pius II was joint again, after having been divided for long time, and

83. Uomo d'arme, era stato uno dei fautori della rivolta del luglio 1552 contro gli spagnoli e della cacciata del loro presidio dalla città, preludio della Guerra di Siena /

A military man, featuring amongst the originators of the rebellion against the Spaniards in July 1552, beside one of the organizers of their expulsion from Siena

visita al Palazzo delle Papesse e quindi per un elogio di Enea, suo precedente proprietario. Per la verità, se non nella intestazione appostavi successivamente, nelle pagine rimaste non si specifica dove avvenissero gli incontri: nulla vieterebbe infatti di pensare al palazzo arcivescovile, anche se è noto come in quest'epoca gli arcivescovi della città usassero abitare nelle loro residenze private, date anche le precarie condizioni in cui versava ormai quell'edificio, poi abbattuto nel 1658⁸⁴. In seguito ai lavori di restauro delle Papesse, promossi da Ascanio, questa dovette comunque divenire la sua abituale residenza.

Scriva Bargagli: "Appresso Mons.^r Ascanio Piccolomini, Arcives.^o di Siena, ben si può

separated in numerous branches."⁸²

The short manuscript, with a missing final part, is substantially a eulogy of both Ascanio and his father, more specifically of the latter.⁸³ We learn from it how the archbishop, whose intellectual merits were held in great esteem, loved to surround himself with guests to entertain with erudite disquisitions, more or less on a daily basis. It transpires also that the author of the script used to take part in those gatherings, too: he seizes the opportunity to recount a visit to the palace and to sing the praises of its previous owner, Enea. In point of fact, the extant pages do not specify where the "salons" were held – a detail only mentioned in the later addition of

84. Si veda, ad esempio, Fabio Bisogni: "Si trattava di un palazzo trecentesco [...]. Sappiamo però che gli arcivescovi senesi non ci vivevano [...] e che l'edificio era in cattive condizioni"; "una volta che fu concessa a Siena, con Pio II, l'arcidiocesi e allorché gli arcivescovi iniziarono ad essere nobili senesi, questi ultimi vivevano nei loro palazzi privati. Per il periodo che ci compete, Ascanio Piccolomini, arcivescovo dal 1588 al 1597, abitava nel palazzo detto delle Papesse in via di Città, come si può vedere dalla scritta e la data 1588 intorno allo stemma della facciata. Quando poi, e forse in conseguenza dei decreti del Concilio di Trento che prescrivevano la residenza stabile per i vescovi, si decise di adibire ad arcivescovado l'antica casa del Rettore dell'Opera sulla sinistra della cattedrale, si resero necessari grandi lavori. E ciò ancora di più via via che la dignità arcivescovile si configurava come dignità nobiliare ed era a volte anche unita al cardinalato" (Fabio Bisogni, *La nobiltà allo specchio*, in *I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di Mario Ascheri, Siena 1996, pp. 203-283, pp. 258, 264) /

See, for example, Fabio Bisogni, La nobiltà allo specchio, in I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737), edited by Mario Ascheri, Siena 1996, pp. 203-283, pp. 258, 264: "It was a 14th century building [...]. But we know that the Sienese archbishops did not go there [...] and that the building was in very bad condition"; "once Siena had become, thanks to Pius II, an archdiocese and since the archbishops started to be Sienese nobles, these last normally lived in their private mansions. For instance, Ascanio Piccolomini, – archbishop from 1588 to 1597 – used to live in his palace, known as the Palazzo delle Papesse on Via di Città, as witnessed by the inscription and the date 1588 written around his coats of arm on the façade. Soon after the Council of Trent, the bishops were asked to have a stable residence. The former house of the Rector of the Opera del Duomo – on the left side of the church – was therefore transformed into the archbishop's see. The building was naturally expanded and underwent several restorations, especially when the archbishops living there happened to become cardinals."

dire con ragione, essere oggimai costume proprio, e stabilita usanza d'accogliersi et insieme trovarsi nell'hore specialmente doppo mezo giorno più e diversi gentilhuom.i sanesi et altri, che così di dottrina, e di senno, come d'ingegno, e di nobili maniere, ricchi, et adorni si fanno conoscere alla giornata. Qui radduconsi pronti molto costoro [...] per cagione [...] quasi in privata Accademia [...] d'udire graziosi ragionamenti, giudiciosi discorsi, et acute dispute intorno ad ogni nobil materia, o sopra qualunque sorta di conoscenza di cose, onde i pellegrini intelletti vaghi sono, e bramosi d'intendere le nature loro, ovvero di quelle attendere i nuovi, e saldi pareri altrui"⁸⁵.

Anche Daniello Eremita, autore di una biografia di Ascanio premessa a un'edizione di estratti degli Annali di Tacito da lui tradotti e commentati, uscita postuma nel 1609, ricorda come "in casa sua correivano tutti i maggiori professori di lettere, e quivi giornalmente si disputava, ragionava ed argomentavasi delle cose divine ed anche delle altre; essendo quivi come un luogo publico, o Accademia, ove i segreti della Natura, e tutte le scienze da solenni maestri si dichiarassero"⁸⁶.

È singolare come in entrambe le testimonianze ricorra il termine "Accademia" per designare la natura degli incontri; indizio di una consolidata pratica di ritrovo e discussione fra intellettuali che condividevano interessi e svaghi culturali comuni. Tra i

the heading. Although it is a known fact that archbishops in that era preferred to maintain their private palaces as residence, nothing would go against speculating that the archbishop's palace could have been the seat of those reunions. However, that building was in a precarious state at the time and was demolished in 1658.⁸⁴ After Ascanio commissioned restoration works to be carried out at Le Papesse, it is reasonable to presume that this became his habitual residence.

Thus Bargagli writes: "At the residence of Ascanio Piccolomini, Archbishop of Siena, one can say with reason, that it is nowadays a habit and an established custom to gather together especially in the hours of the afternoon, for gentlemen, both from Siena and abroad, that make themselves known for knowledge, wisdom, and ingenuity; they are of noble manners, wealthy, and well turned-out. It is here that many go, with the aim [...] as if it was a private Academy [...] to hear beautiful argumentations, wise disquisitions, and sharp disputes on every noble topic, or on any kind of branch of knowledge, as these pilgrims possess curious intellects, and are eager to comprehend their own nature, and to heed other people's firm opinions."⁸⁵

Daniello Eremita, author of a biography of Ascanio, in the foreword of his translation of excerpts from Tacitus'

85. BCS, *Scritti inediti...* cit., [1595 ca.], carte n. n

86. Daniello Eremita, in A. *Piccolomini, Avvertimenti civili...* cit., pp. n. n. / unnumbered pages

partecipanti alle riunioni, oltre al nome di Scipione Bargagli, uno dei protagonisti della vita culturale cittadina, noto soprattutto per le sue raccolte di imprese, emergono quelli di Lelio Tolomei, Arturo Pannocchieschi D'Elci e Giovan Francesco Alberti.

Se consideriamo come la caratteristica eminentemente senese di aggregarsi in sodalizi intellettuali fosse enfatizzata in quel periodo dall'assenza di una corte⁸⁷ vera e propria, la consuetudine di raccogliersi intorno alla figura dell'arcivescovo assume forse un inaspettato rilievo.

Ascanio era del resto uomo di variegata cultura, anche se prediligeva gli studi letterari⁸⁸. Rimasto orfano giovanissimo, non poteva non aver subito l'influenza dello zio Alessandro, poeta e filosofo noto per i suoi studi aristotelici, nonché insigne matematico⁸⁹, e dopo aver studiato un periodo a Perugia, ottenne la laurea a Bologna, in giurisprudenza. Egli stesso aveva composto opere poetiche e si dilettava anche nell'invenzione di imprese, interesse che lo accomuna al Bargagli.

Annalia – posthumously published in 1609 – also recalls how “all the most important professors in literary matters used to run to his [Ascanio’s] home. Here, they daily disputed, discussed and argued of divine, and other, matters; as this was just like a public place, or an Academy, where the secrets of Nature, and all the sciences were declared.”⁸⁶

It is curious how both the testimonies use the term Accademia to designate the nature of the gatherings, a sign of a consolidated custom of meeting and discussion amongst intellectuals sharing mutual cultural interests. Besides Scipione Bargagli – mainly known for his writings collecting illustrious achievements – the names of other protagonists of cultural life in town emerge: Lelio Tolomei, Arturo Pannocchieschi D'Elci and Giovan Francesco Alberti.

Considering that, at the time, the eminently Siense custom of aggregating in intellectual associations was emphasized

87. Cfr. / See Giuliano Catoni, *Le palestre dei nobili intelletti. Cultura accademica e pratiche giocose nella Siena medicea*, in *I Libri dei Leoni...* cit., pp. 131-170, p. 154

88. “Ardentissimamente attese alla filosofia, alla Medicina, alle Matematiche, all’Astrologia, alla Cosmografia, alla Musica ed alla Poesia; ed in esse tanto si affaticò, che intero padrone di tutte divenne” (Daniello Eremita, in A. Piccolomini, *Avvertimenti civili...* cit., pp. n. n.) /

“He ardently studied Philosophy, Medicine, Mathematics, Astrology, Cosmography, as well as Music and Poetry; he was so dedicated that he soon became a master in all these disciplines” (Daniello Eremita, in A. Piccolomini, *Avvertimenti civili, unnumbered pages*)

89. Alessandro fu insieme a Germanico Bandini e allo stesso Ascanio coadiutore del suo predecessore, l'arcivescovo di Siena Francesco Bandini /

Alessandro was together with Germanico Bandini, and the same Ascanio, coadjutor of his predecessor, the archbishop of Siena Francesco Bandini

Degni di nota sono però soprattutto i suoi *Avvertimenti civili*, inseriti nel filone della fortuna seicentesca di Tacito, il cosiddetto “tacitismo”, che aveva visto numerosi intellettuali accogliere il realismo dello scrittore latino per non potersi direttamente accostare al pensiero di Machiavelli, le cui opere erano messe all’Indice⁹⁰.

Si attribuiscono inoltre ad Ascanio doti di mecenatismo in piena sintonia con la tradizione familiare.

A tale proposito è stato notato come questa attitudine traspaia addirittura dalla traduzione assai libera di un passo di Tacito nei suoi *Avvertimenti Civili*: “L’annalista aveva lasciato scritto che ‘Erat etiam tum in more publica munificentia, nec Augustus arguerat ornatum ad Urbis, et posterum gloriam conferre’. E Mons.^{re} Ascanio aveva così voltato in italiano quelle parole: ‘Fù, e sarà sempre, lodevole costume il mantenere fresca la memoria delle famiglie illustri, fabbricando loggie, palazzi e tempii’”⁹¹. Oltre ai lavori per l’altare della famiglia Piccolomini nella chiesa di S. Agostino, condotti nel 1596⁹², vengono a lui riferite alcune opere di ristrutturazione del Palazzo delle Papesse portate a compimento nel 1595, come attesta un’iscri-

by the absence of a proper “court,”⁹⁷ the habit of gathering round the figure of the archbishop may assume an unexpected weight. After all, Ascanio was a man of eclectic culture, although he favored literary studies.⁹⁸ Orphaned at a very young age, he was bound to be influenced greatly by his uncle Alessandro, who was both a poet and philosopher renowned for his studies on Aristotle, and a celebrated mathematician.⁹⁹ After having studied in Perugia for a period of time, Ascanio obtained a degree in jurisprudence from the University of Bologna. He, too, had dabbled in poetic compositions, and derived enjoyment from the creation of historical enterprises – an interest he shared with Bargagli.

Particularly remarkable are his Avvertimenti Civili [Civic notes of warning] – a work to be placed within the fortune enjoyed in the 17th century by Tacitus. This trend, denominated tacitismo, was started by those intellectuals who found an alternative to the ban placed on Machiavelli’s works by embracing the realism of the Latin writer.⁹⁰

Ascanio also remained within the family

90. G. Catoni, *Le palestre dei nobili intelletti...* cit., p. 158.

91. Narciso Mengozzi, *Ascanio Piccolomini quinto Arcivescovo di Siena*, in “Bullettino Senese di Storia Patria”, XIX, 1912, pp. 249-353, p. 324.

92. N. Mengozzi, *Ascanio Piccolomini...* cit., pp. 327-331; *Die Kirchen von Siena*, a cura di / edited by Peter Anselm Riedl e Max Seidel, 1.1, Brukmann, München 1985, pp. 10, 48, 111, 116-117, 165.

93. L’iscrizione, collocata sulla parete retrostante l’ingresso alle scale, recita / *The inscription located at the entrance of the stairs reads as follows*: “ILL. AC R. D. ASCANII PICCOLOMINEI SEN. ARCHIEPISCOV. / NONNULLIS HABITATIONIBUS

zione posta al suo interno⁹³. Ricordate dal suo biografo seicentesco – “il palazzo fondato da Caterina, sorella del Papa, dalla sua antica forma, secondo l’architettura moderna, ridusse tutto di finissimi marmi ornato”⁹⁴ – se ne trova traccia anche nelle pagine manoscritte del Bargagli (nelle quali si fa anche menzione di una decorazione dei soffitti, oggi perduta)⁹⁵: “[...] Mons.^{re} poco appresso mangiare mossesi dalle stanze sue dell’Arcivescovado, andando per quel tratto di via che porta di piazza Manetti al suo mag.^{co} palazzo paterno, comunem. delle Papesse chiamato, per essere dalle Nipoti [sic] della gloriosa e santa memoria di Papa Pio secondo, ond’egli per linea di sangue trae sua origine, stato edificato; si mosse dico per voler vedere là i ristoramenti, e gli adornamenti, che di suo ordine, e spesa erano in

tradition in his activity as a patron of the arts.

*This laudable attitude shines through in Ascanio’s translation of a passage from Tacitus, in his Avvertimenti Civili: “The annalist had written that ‘Erat etiam tum in more publica munificentia, nec Augustus arguerat ornatum ad Urbis, er posterum gloriam conferre’. And the Archbishop Ascanio, in his translation, had thus turned round those words: ‘It was, and always will be, a praise-worthy custom to maintain alive the memory of illustrious families by building loggias, palaces and temples’.”*⁹¹ *Besides the works for the altar of the Piccolomini family in the church of Sant’Agostino, carried out in 1596,*⁹² *Ascanio is also considered responsible for some restoration works inside the Palazzo delle*

ALIQUIBUS(UE) NOBILIBUS ORNAMENTIS ADDITIS / ABSOLUTA EST DOMUS, QUAM OLIM D. D. CATERINA EIUS ATAVA PIQ(UE) SECUNDI / PONT: MAX: SOROR OPTIMIS AUSPICHIS INGHOAVERAT [sic], ET EREXERAT / A. D. MDXCIII D. XVIII APR.”. Un’altra iscrizione relativa ad Ascanio si trova sotto lo stemma in facciata / *Another inscription related to Ascanio is visible under the shield carved on the façade. It reads: “ASCANIUS PICCOLOMINEUS / ARCHIEPISCOPUS SENARUM QUINTUS / A. D. MDLXXXVII”*; più in basso l’impresa di Ascanio, una tartaruga a rilievo accompagnata dal motto / *under the inscription Ascanio’s device is visible, a turtle in relief, with the motto “AD LOCUM TANDEM”*

94. Daniello Eremita, in *A. Piccolomini, Avvertimenti civili...* cit., pp. n. n. / *unnumbered pages*

95. Si parla di una “seconda sala tuttaquanta innovata, e di ricca e ben compartita soffitta adornata”; in essa “così nuovam.[ente] racconcia et abbellita” si trovava inoltre un ritratto del padre di Ascanio che colpisce l’attenzione dei convenuti offrendo l’occasione per il suo elogio, con il quale lo scritto si interrompe improvvisamente. Le scarse notizie che si ricavano da queste pagine inedite costituiscono una precoce attestazione dei restauri; poiché inoltre in esso si afferma che i lavori erano quasi terminati può considerarsi databile intorno al 1595 (BCS, *Scritti inediti...* cit., [1595 ca.], carte n. n) /

*The document describes “a second room – entirely refurbished – with a richly decorated ceiling”; in this “beautifully restored” space there was a portrait of Ascanio’s father that attracted everybody’s attention. The portrait offers the opportunity for a eulogy in his honor, with which the document abruptly interrupts. The basic information deriving from these pages constitutes early evidence of the restorations. Since it is said in the document that the works were nearly finished, it has to be dated around 1595 (BCS, *Scritti inediti...* cit., [1595 ca.], carte n. n)*

quello al lor perfetto fine hormai condotti: per dover forse riducersi ad abitare colla sua persona, e famiglia sospinto a ciò da quella inclinazione, che alle cose de' suoi antenati muove naturalm.[ente] ciascheduno: e per la sua propria affezione particolare essendo pur egli solo stato vera cagione nelli strani tempi andati, che di tal palagio non venne a farsi altro partito”.

La centralità del palazzo nella sua vicenda biografica è anche avvalorata dal fatto che, in occasione della solenne entrata in Siena per la presa di possesso ufficiale dell'arcivescovado, il 21 novembre 1589, le Papesse costituirono un'essenziale tappa del tragitto per le vie cittadine da Porta Romana al Duomo.

Nel resoconto delle celebrazioni, anch'esso di mano del Bargagli⁹⁶, sono descritte le decorazioni effimere realizzate dai più celebri artisti della città; tra di esse figura anche l'apparato che occupava l'atrio del Palazzo delle Papesse, in cui predominava una fontana, cui era possibile attingere, dalla quale sgorgava vino, rosso da una parte, bianco dall'altra: “il palagio [...] detto delle Papesse, paterno palagio d'esso Monsignor Ascanio, non si rimase già quel di appagato delle sue, benché nobilissime muraglie formate di fuore tutte quante di massiccie, e ricche pietre quadrate; che vestendosi di richissimi drappi, e di pregiatissime figure adornandosi, in riconoscimento di sì fatta venuta del suo proprio

*Papesse, completed in 1595 as recorded in an inscription inside the palace.*⁹³ His 17th century biographer also recalls the works – “the palace founded by Caterina, the Pope's sister, was by him adorned with the finest marbles, according to the principles of modern architecture.”⁹⁴ A trace of them is also in Bargagli's manuscript (which also mention a decoration on the ceilings, now lost):⁹⁵ “The bishop a little after his meal moved from his rooms in the Archbishop palace, going via that tract of street that leads from piazza Manetti to his paternal palace, called of the Papesse, for being built by the Nieces [sic] of the glorious and saintly memory of pope Pius II, whence he derives his origin from blood relation; he went there, I was saying, to oversee the restoration, and adornments, that by his will, and expense, were being carried out there, and already led to their perfect completion: perhaps in order to go and live there with his person, and his family, motivated by that inclination that naturally moves everyone towards the things of their ancestors: and for his very own affection he was the only cause thanks to which, in the days long gone, that palace was not sold or used to other purposes.”

From the description it seems possible to believe that Ascanio, temporarily occupying the archbishop's palace, intended to take up residence in the Palazzo delle Papesse

96. [Scipione Bargagli], *Descrizione [sic] dell'Entrata dell'Illustriss., e Reverendiss. Mons. Ascanio Piccolomini alla possessione del suo Arcivescovado in Siena il di xxj di novembre 1589*, Luca Bonetti, Siena 1590.

Signore; dalla porta principale mandò oltre aperti, e dolci segnali della molto grande sua presente letizia e festa. Imperoché composta era in quella, con vagamente strano artificio, una fontana d'assai capace vaso; dentro la quale di bocca d'un fantastico mascarone, per due canali da' canti di quella scorgava continuo in quantità gustevol vino del'uno, e dell'altro colore: con tazze allo 'ntorno per coloro, che non havessero voluto quella adoperar di Diogene; e che pur tuttavia più allegro, e baldanzoso render volessero il lor cuore; ned è da fare altra menzione se ve ne concorressono"⁹⁷. I festeggiamenti si protrassero per l'intera serata con spettacoli di suoni e luci nella piazza del Duomo, mentre "facevansi falò con quantità di panettoli e di lumiere accese al palazzo paterno di esso Monsignore"⁹⁸.

Anche l'omonimo nipote di Ascanio (figlio del fratello Silvio), celebre per aver ospitato a Siena nel 1633 Galileo Galilei, fu uomo aperto e di notevole curiosità intellettuale,

once the works were terminated. The centrality of the palace in Ascanio's life is also confirmed by the fact that, on the occasion of his solemn entrance in the city for his official ceremony of consecration as archbishop – on 21 November 1589 – the palace was an essential stop on his journey through the city streets, from Porta Romana to the Duomo.

Bargagli's description of the celebrations⁹⁶ illustrates the ephemeral decorations made by the foremost artists in the city. Among them is also the installation occupying the foyer of the Papesse palace, dominated by a fountain springing red wine on one side, and white wine on the other.⁹⁷ The festivities went on for the entire duration of the evening, with shows of sounds and lights in the cathedral square, while a large number of torches and other lights illuminated the "paternal palace of the archbishop."⁹⁸

Ascanio's homonymous nephew, the son

97. "Vedevasi" – prosegue Bargagli – "accapo alla fontana un'altra Luna in Impresa nuovamente ridotta, e scrittori intorno: Tenebras et ipsa tollit: per volerne con modestia significare; che s'e' v'ha degli altri Signori, e Prelati, che mandando fuori del loro splendore, ne scacciano dagli occhi altrui l'ombre, e l'oscurzze; da questo Prelato similmente, e Signore col lume delle virtuose qualità, che splendono in lui, nella guisa che dalla Luna far si vede la notte; vedrassi tor via, e discacciare l'ombre, e le tenebre degli errori, e dell'ignoranza ch'oscurino il cielo spirituale del suo stato, e governo"; [S. Bargagli], *Descrizione dell'entrata...* cit. p. 44 /

"There was" – continues the description by Bargagli – "on top of the fountain another Moon with the motto: *Tenebra et ipsa tollit*. The symbol wanted to signify modestly the light that, sparking from the prelate's virtuous qualities, illuminates darkness and shadows. Similarly to the Moon, the Lord's talents shine in the obscurity of the night; his resplendent qualities bring light to the spiritual sky of the state and of its government"; [S. Bargagli], *Descrizione dell'entrata*, p. 44

98. [S. Bargagli], *Descrizione dell'entrata...* cit. p. 58.

rivolta in particolare agli studi di carattere scientifico; arcivescovo della città dal 1628, fu per questo comunemente designato come Ascanio II Piccolomini⁹⁹.

Era nato e cresciuto a Firenze dove il padre¹⁰⁰, precettore dell'erede del Granducato mediceo Cosimo, aveva già stretto rapporti di familiarità e amicizia con Galileo; questi in estate, terminate le lezioni all'ateneo di Padova, faceva ritorno in Toscana e impartiva lezioni di matematica al principe, al giovane Ascanio (pressoché coetaneo) e ai

*of his brother Silvio, was also devoted to scientific studies. This open-minded man, provided with a keen intellectual curiosity, was famous for having hosted Galileo Galilei in Siena in 1633; like his uncle, he was the archbishop of the city at the time. For this reason he was labeled as Ascanio II Piccolomini.*⁹⁹

He was born in Florence, where he was brought up and where his father,¹⁰⁰ as the tutor of Cosimo, the heir of the Medici Grand Duke, was already a close friend

99. Firenze 1597-Roma 1671. Arcivescovo di Siena dal 1628 /
Florence 1597-Rome 1671. Archbishop of Siena from 1628

100. Su di lui si vedano in particolare: Curzio Ugurgieri della Berardenga, *Pio II Piccolomini, con notizie su Pio III e altri membri della famiglia*, Olschki, Firenze 1973, pp. 545-548; Andrea Francioni, *Silvio Piccolomini Gran conestabile dell'Ordine di Santo Stefano e il Sacco di Bona (16 settembre 1607)*, in *Accademia dei Rozzi*, VII, 12, giugno 2000, pp. 17-21 /

For further information on his life, see: Curzio Ugurgieri della Berardenga, Pio II Piccolomini, con notizie su Pio III e altri membri della famiglia, Florence, Olschki, 1973, pp. 545-548; Andrea Francioni, Silvio Piccolomini Gran conestabile dell'Ordine di Santo Stefano e il Sacco di Bona (16 settembre 1607), in Accademia dei Rozzi, VII, 12, June 2000, pp. 17-21

101. C. Ugurgieri della Berardenga, *Pio II Piccolomini...* cit. p. 547; su Ascanio allievo di Galileo si vedano anche: Vincenzo Viviani, *Racconto storico della vita di Galileo*, (1654) in *Le opere di Galileo...* cit., XIX, 1907, pp. 597-632, p. 628 nota 12; Laura Corso, *Relazioni fra Lorenzo Magalotti e Ascanio II Piccolomini Arcivescovo di Siena (da un carteggio inedito)*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", VIII (XLIV), 1937, pp. 335-364, 337.

Dei fratelli di Ascanio il maggiore, Enea, fu come il padre al servizio dei Medici, Ottavio invece fu condottiero dell'esercito imperiale. La sua fama è legata in particolare alla guerra dei trent'anni: firmò, infatti, in rappresentanza dell'imperatore, la pace di Westfalia e Friedrich Schiller ne fece il protagonista de *I Piccolomini*, seconda parte della trilogia *Wallenstein* /

C. Ugurgieri della Berardenga, Pio II Piccolomini, p. 547; for further information on Ascanio as a disciple of Galileo, see: Vincenzo Viviani, Racconto storico della vita di Galileo, (1654) in Le opere di Galileo, XIX, 1907, pp. 597-632, p. 628 note 12; Laura Corso, Relazioni fra Lorenzo Magalotti e Ascanio II Piccolomini Arcivescovo di Siena (da un carteggio inedito), in "Bullettino Senese di Storia Patria", VIII (XLIV) 1937, pp. 335-364, 337.

The oldest of Ascanio's brothers, Enea, worked for the Medici family; Ottavio was a captain of the Empire. He is renowned for having signed (representing the Emperor) the peace treaty of Westphalia. He is also the main character in Friedrich Schiller's I Piccolomini, second part of the Wallenstein trilogy.

suoi due fratelli¹⁰¹. I rapporti dello scienziato con la famiglia Piccolomini si mantennero assidui, come testimoniano gli scambi epistolari intrattenuti prima con Silvio, poi con i figli.

Laureatosi a Bologna in *utroque iure* nel 1622¹⁰², Ascanio intraprese la carriera ecclesiastica, per divenire, dopo qualche anno al servizio dei Barberini a Roma, arcivescovo di Siena, continuando tuttavia grazie a quella sua formazione a coltivare interessi scientifici e letterari.

Alla vigilia della pubblicazione, nel 1632, del *Dialogo dei Massimi Sistemi* che valse poi a Galileo la condanna del Santo Uffizio, il Piccolomini è prodigo di incoraggiamenti e di consigli, mostrando di sostenerlo nella difficoltà e di dividerne le opinioni¹⁰³; l'anno successivo, poco prima che l'amico venisse convocato a Roma dal tribunale, gli scrive con preoccupata lungimiranza a proposito delle "traversie ch'al solito si preparano contro la sua opera": "Strano parmi ch'ad una così fresca e puntual approvazione, cau-

*of Galileo. The latter in the summer, after the end of term at Padua University, would return to Tuscany where he would give mathematics classes to the Medici prince, to Ascanio (more or less the prince's contemporary) and to his two brothers.*¹⁰⁰

The scientist maintained a close relation with the Piccolomini family, as is testified by the exchange of correspondence with Silvio first and with Silvio's sons later. After his degree in utroque iure in 1622,¹⁰² Ascanio embraced the ecclesiastical career. After a few years in service of the Barberini family in Rome, he became the archbishop of Siena in 1628, while continuing the cultivation of his literary and scientific interests.

*Before the publication of the 1632 work Dialogo dei Massimi Sistemi, which led to Galileo's excommunication by the Sant'Uffizio, Piccolomini was profligate with encouragements and advice for the scientist, demonstrating his support for a friend in a difficult time and his intellectual acceptance of Galileo's theories.*¹⁰³ *The*

102. L. Corso, *Relazioni fra Lorenzo Magalotti...* cit., p. 337 nota / note 1.

103. Lettera / Letter del 28 maggio 1631 / in *Le opere di Galileo Galilei, 20 vols., Florence, Tipografia di G. Barbera, 1890-1901, XIV, pp. 267-268*: "Con la curiosità che meritan l'opere sue attenderò alla luce il suo Dialogo, che mi si supponeva finito, quando, vedendo la remissione con ch'ella discorre delle sue fatiche, son caduto in sospetto ch'ella di novo l'habbi abbandonato: e benché sommamente commendi la prudenza con che ne parla, mi ricordo in ogni modo ch'ella ebbe altre volte concetto di far conoscere al mondo che non per mancanza d'osservazione e d'ingegno, ma per humil elezione d'ubbidienza, abbandonava quell'osservazioni ch'ormai ne' paesi oltramontani son generalmente tenute per dimostrate, il che non poteva seguire senza relevante beneficio publico. Io so quel che m'auguro a gloria di cotesta patria e del secolo; ma quand'ella persistesse in voler cedere a i tempi, almeno assicuri nell'habilità de' sua amici quel ch'una volta venne desiderato a voce publica, massime havend'ella sempre desiderato più l'applauso dell'intelligenti che della moltitudine" (*Le opere di Galileo Galilei, 20 voll., Tipografia di G. Barbera, Firenze, 1890-1901, XIV, pp. 267-268*)

telata da lei con tanti protesti, facci difficoltà la passione di qualch'uno, che caverà l'ombra non dall'opera, ma da conseguenze fatte di capriccio, perché il libro per sé medesimo non so che possa se non ampiamente edificar qualche timida e scrupolosa coscienza. Ma d'altro canto V. S. si merita questo e peggio, mentre a poco a poco va disarmando quelli che siedano all'imperio delle scienze, e pur troppo non gl'è altro rimasto che 'l fuggirsene in sagrato. Io non posso dir altro, se non che quelle cose che tendano all'immortalità non hanno da temere la burrasca de' tempi. Séguiti pur ella in metter al chiaro i suoi concetti e fatiche, ch'io mi prometto ch'ella medesima le vedrà superare d'invidia"¹⁰⁴.

Subito dopo il processo, la sentenza, e l'abiura, Ascanio si adoperò con successo affinché Galileo, provato anche nel fisico dalle vicende occorsegli e con prospettive future assai incerte, potesse veder commutata la condanna al "carcere formale" nel soggiorno coatto a Siena, sotto la sua stretta vigilanza.

Il 9 luglio Galileo giunse a Siena, dove risiedette fino al 19 dicembre, in attesa che maturassero condizioni favorevoli per un rientro a Firenze. Numerose lettere del suo carteggio trasmettono il fervido clima di curiosità, e anche di dibattito, subito creatosi attorno all'illustre ospite, a dispetto dei controlli e della sorveglianza esercitata dalla Congre-

*previous year Ascanio, just before Galileo was summoned to Rome to face trial, showed foresight in his concerned words when he wrote to his friend regarding the "troubles that are mounting up against you because of your work." Ascanio continues warning Galileo of the inevitable passionate reactions that his revolutionary work would provoke, while maintaining that he does not share them. He concludes reminding his friend that those whose works will be immortal have to face turmoil during their time; and reiterating his advice for Galileo to proceed in the exposition of his theories, while confirming that Galileo can count on his staunch support.*¹⁰⁴

After the trial, sentence, and condemnation, Galileo was extremely enervated by the events, and his future perspectives did not bode well. For this reason, Ascanio successfully exerted himself to get the sentence changed from "formal incarceration" to exile and home arrest in Siena, under his strict surveillance. On 9 July Galileo arrived in Siena, where he would reside until 19 December, waiting for the situation in Florence to become more favorable to him. Numerous letters from his epistolary convey the climate of keen curiosity, and also of debate, surrounding the famous guest – notwithstanding the checks and

104. Lettera / Letter del 29 settembre / September 1632 (*Le opere di Galileo...*, cit., XIV, 1904, p. 399)

105. Si veda la lettera di Geri Bocchineri del 16 settembre 1633, in cui, a proposito del desiderio manifestato da Galileo di recarsi in campagna con l'arcivescovo scrive: "[...] Non si harebbe a denegare la facultà o dispensa del

gazione del Santo Uffizio¹⁰⁵. Venne accolto in casa dell'arcivescovo ma, dalle lettere pervenute, non si evince se si trattasse dell'arcivescovo o del Palazzo delle Papesse, anche se è assai probabile che abitasse proprio qui per quelle medesime considerazioni esposte a proposito dello zio Ascanio I.

Durante questo periodo, che si rivelò assai gradevole e felice, sempre descritto con parole di apprezzamento da Galileo, egli avviò numerose relazioni con gentiluomini senesi in un proficuo scambio intellettuale¹⁰⁶. In particolare intrattenne – secondo le sue stesse parole – quotidiane conversazioni erudite con l'arcivescovo e con il giovane filosofo Alessandro Marsili¹⁰⁷, ma altri nomi emergono tra i suoi frequentatori abituali o occasionali in quei mesi, come quelli del ret-

*the vigilance by the Congregazione del Sant'Uffizio.*¹⁰⁵ *Galileo was staying in the archbishop's home; however the extant letters do not allow us to ascertain whether this referred to the archbishop's palace or the Palazzo delle Papesse. However, the latter is most probable, as the same considerations expressed in relation to his uncle Ascanio should reasonably apply to Ascanio II, too. During this period, always described by Galileo as very agreeable and happy, the scientist forged valuable intellectual relations with numerous Sienese gentlemen.*¹⁰⁶ *In particular, Galileo entertained – as is testified by his writings – daily erudite conversations with the archbishop and with the young philosopher, Alessandro Marsili.*¹⁰⁷

potere V. S. andare in villa con Mons. Ill.^{mo} Arcivescovo; ma la tempesta non debbe forse esser quietata del tutto contro di V. S., perché il S.^r Can.^{co} Cini mi ha conferito questa mattina che un certo pretino, segretario o cancelliere qui dell'Inquisitore, ha detto che giornalmente vengono di Roma qua et costà commissioni di vedere et d'informarsi se V. S. sia mortificata et se li suoi amici et scolari facciano conventicole. Però V. S., per dar gusto a chi lo desidera, procuri pure di mostrar apparentemente mortificatione” (*Le opere di Galileo...*, cit, XV, 1904, pp. 264-265) / *Letter, 16 September 1633, in Le opere di Galileo, XV, 1904, pp. 264-265*

106. In seguito, Galileo ricorderà le “continue visite della nobiltà di quella città” (Lettera a Elia Diodati del 7 marzo 1634, in *Le opere di Galileo... cit.*, XVI, 1905, p. 59) / *Later on, Galileo would remember the “frequent visits of the nobility of that city” (Letter to Elia Diodati, 7 March 1634, in Le opere di Galileo, XVI, 1905, p. 59)*

107. “Ne i 5 mesi che stetti in Siena in casa Mons. Arcivescovo di quella città, hebbi cotidiana conversazione col S. Alessandri Marsili, lettor di filosofia in quello Studio. Havemmo tempo di discorrer insieme molte centinaia di hore: lo trovai nella scolastica dottrina non inferiore a qualsiasi de i più celebri dell'età nostra, ma ben superiore nella trattabilità, et inferiore a tutti nella petulanza e ostinazione” (Lettera a Fulgenzio Micanzio del 18 ottobre 1636 in *Le opere di Galileo... cit.*, XVI, 1905, p. 506) /

“During the five months I spent in Siena at the archbishop's home, I frequently spoke to Alessandro Marsili, professor of Philosophy at the local university. We had the opportunity to talk for hours. Though he was not inferior to anybody in the scholastic doctrine, he was definitively superior in docility to most others” (Letter to Fulgenzio Micanzio, 18 October 1636, in Le opere di Galileo, XVI, 1905, p. 506)

tore dell'Opera del Duomo Lattanzio Finetti, dell'arcivescovo di Chiusi Giovan Battista Piccolomini, di quello di Grosseto Girolamo Tantucci e del rettore dello Spedale di Santa Maria della Scala Agostino Chigi.

La vicenda di Galileo ebbe risonanza in tutta Europa e le informazioni sul suo soggiorno senese si diffondevano tra i suoi numerosi ammiratori ed amici e negli ambienti intellettuali a lui favorevoli. Anche chi capitava a Siena di passaggio si recava a salutarlo o a conoscerlo, come accadde – secondo il racconto di Nicolas-Claude Fabri de Peirese a Pierre Gassendi – al poeta Marc-Antoine Girard de Saint-Amant: “Nous avons depuis gouverné icy tout dimanche le S.^r de S.^t Aman [...] qui [...] a veu [...] à Sienne le S. Galilei chez L'Archevesque, où il avoit un logement tapissé de soye e fort richement emmeublé [...]. Le Galilei luy monstra quelque nombre de lettres missives fort curieuses sur divers subjects, lesquelles il estoit aprez de faire mettre sous la presse, dont plusieurs estoient adressees a une sienne fille religieuse, lesquelles ne lassoient pas d'estre sur les subjects des matieres traictées en ses livres”¹⁰⁸.

Nella favorevole atmosfera del ritiro senese Galileo attese a nuovi studi di meccanica che portarono alla stesura dell'opera *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, data poi alle stampe in Olanda nel 1638. A tale proposito egli stesso ricorda: “in Siena in casa Monsig. Arcivescovo [...]

However, more names emerge amongst his habitual and occasional visitors during those months: the rector of the Opera del Duomo, Lattanzio Finetti; the archbishop of Chiusi, Giovanni Battista Piccolomini; the archbishop of Grosseto, Girolamo Tantucci; and the rector of the Hospital of Santa Maria della Scala, Agostino Chigi.

Galileo's vicissitude had vast resonance in the whole of Europe, and the information on his stay in Siena was spread amongst his many admirers and friends in the intellectual circles where he was in favor. Those who happened to pass through Siena would visit to bring their regards or meet him, as was the case with the poet Marc-Antoine Girard de Saint-Amant, according to Nicole-Claude Fabri de Pereisc' account to Pierre Gassendi: “Nous avons depuis gouverné icy tout dimanche le S.^r de S.^t Aman [...] qui [...] a veu [...] à Sienne le S. Galilei chez L'Archevesque, où il avoit un logement tapissé de soye e fort richement emmeublé [...]. Le Galilei luy monstra quelque nombre de lettres missives fort curieuses sur divers subjects, lesquelles il estoit aprez de faire mettre sous la presse, dont plusieurs estoient adressees a une sienne fille religieuse, lesquelles ne lassoient pas d'estre sur les subjects des matieres traictées en ses livres.”¹⁰⁸

In the sympathetic atmosphere of his Siennese retreat, Galileo attended to new studies on mechanics, leading to the work

108. Lettera / Letter del 20 dicembre / December 1633 (*Le opere di Galileo...* cit., XV, 1904, p. 363)

► 25- Teofilo Gallaccini, “Figure della luna vedute con l’occhiale di Galileo”, in *Monade Celeste, o vero Trattato di Cosmografia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intro-nati, ms. L.VI.31, c. 97r

►► 26- Teofilo Gallaccini, “Figure della luna vedute con l’occhiale di Galileo”, in *Monade Celeste, o vero Trattato di Cosmografia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intro-nati, ms. L.VI.31, c. 97v

composi un trattato di argomento nuovo, in materia di meccaniche, pieno di molte speco-lazioni curiose et utili”¹⁰⁹.

In questo quadro si inserisce la notizia, rife-rita da Teofilo Gallaccini¹¹⁰ – allora lettore di logica e matematica allo Studio Senese – nel trattato *Monade celeste*¹¹¹, (figg. 25-26) di un’osservazione della luna attraverso il can-nocchiale di Galileo effettuata dalla loggia di Palazzo delle Papesse durante il mese di agosto del 1633, cui egli aveva assistito in compagnia di altri convenuti¹¹². Discettando

*Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, later printed in Holland in 1638. He remembers: “in Siena at the archbishop’s home I composed a treatise on a new subject – related to mechanics – rich with several curious and useful speculations.”*¹⁰⁹

*This is the picture in which to insert the information, related by Teofilo Gallaccini*¹¹⁰ – who was lecturer in logic and mathematics at the Studio Senese – in his treatise *Monade celeste*,¹¹¹ (figg. 25-26) of a lunar

109. Lettera a / Letter to Elia Diodati del 7 marzo / March 1634 in *Le opere di Galileo...* cit., XVI, 1905, p. 59.

110. Teofilo Gallaccini, medico, lettore di logica e matematica, intenditore di antiquaria e di architettura, è noto in particolare per il suo trattato *Degli errori degli architetti*, pubblicato postumo nel XVIII secolo / *Teofilo Gallaccini, doctor, professor of Logic and Mathematics, connoisseur of antiquities and expert of architecture, is renowned for his treatise Degli errori degli architetti, published after his death during the 18th century*

111. Teofilo Gallaccini, *Monade Celeste, o vero Trattato di Cosmografia*, BCS, ms. L.VI.31.

112. Si veda Annalisa Pezzo, *Una rete erudita. La figura di Gallaccini tra rapporti e fortuna*, in *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze. Teofilo Gallaccini e l’eclisse presunta di una cultura architettonica*, catalogo della mostra, a cura di Gabriele Morolli, Protagon editori, Siena 1999, pp. 57-76, pp. 67-69. La notizia, è ripresa per la prima volta in Giovanni Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, I, Firenze 1780, pp. 317-321; recentemente è recuperata anche in Alina A. Payne, *Architectural Criticism, Science, and Visual Eloquence. Teofilo Gallaccini in Seventeenth-Century Siena*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58, 2, giugno 1999, pp. 146-169, p. 166 nota 67, dove però il trattato di Gallaccini viene citato come “*Il mondo celeste*”. In merito all’episodio poi Annalisa Simi asserisce con convinzione, riferendosi a Gallaccini e a Galileo, che “[...] i due conosciutisi in occasione di un’osservazione lunare” si sono “frequentati assiduamente instaurando uno stimolante rapporto basato sulla stima reciproca ed una molteplicità di interessi comuni” e che “dall’incontro scaturì l’opera astronomica [...] *Monade Celeste*”; in assenza di ulteriori

maniera medesima, e proporzionalmente si dice che le parti
 più vicinate della Terra Celeste ne rischiarate dal Sole
 e le contrarie, e le concaue di un ngolo ome. E queste sono
 le sue macchie, e non le parti più ovate, o la figura della
 Terra, de mari, e delle tre parti del mondo. A Luna dunque
 così disposta, è riguardata dal Sole nel modo, che si è detto, e
 che si trova in sua (cielo diverso da quello del Sole; apparso come
 due sfere, e broni ad mostrato) nel firmamento; e però
 non dubitiamo, che la diversità sua sia accidentale rispetto
 al movimento in quale si concede, ma questa non basta; non
 debba la parte più, e densa, non l'aria, nella qualmente
 le, non resti d'una superficie egualmente circondata rispetto
 alle sue parti diverse, si come sensatamente si apprende dal
 lo osservazioni del Galileo eccellenissimo filosofo, e Matematico
 diligentissimo osservatore delle cose celesti. Il quale col mezzo
 del suo Occhiale diottrico osservò, e vedde, e dimostrò ad altri
 di all' Illustrissimo Monsi^{re} Arcivescovo di Palermo, Arcivescovo di Sicca
 nella legge del suo naturalis in Palermo, ed alla stessa occasione
 no, vedde la Luna nel mese di Agosto con sei^{te} macchie, e la sua
 macchie in quattro serie; e che bricche ne erano leu^o otto
 varono in insieme con otto, e un altro, il corpo lunare ad ha
 la superficie eguale ed una forma; ma esse somigliante alle
 forme del mondo con l'opinione degli antichi, che nominano la Terra
 Celeste, e quando esse terminano la sua superficie di forma, ra
 ra, humerosa e concaua, diseguale, e tutta diversa come si
 dimostra dalla figura in matto aluius dalla sua apparenza

20.

Natura della prima
 1676.

Nella seconda sera.



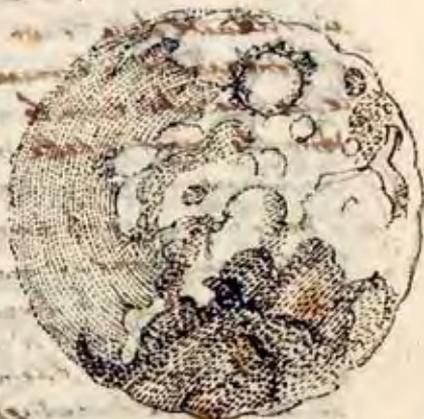
Figura della Luna
 veduta con
 l'occhiale del
 Galileo.



Della terza sera



Della quarta sera



Della quinta sera



Della sesta



Questa parte
della Luna
è di colore
bianco.

Questo il globo della Luna dimostrato dall'occhio del Galileo, benché in altra guisa naturalmente si vede a gli occhi nostri, con uniforme indifferenza, in ciascuna parte aggregata, e lordeggiante. Et che procede dalla contenzione che si fa tra ogni concavità, toglie ogni nitore a tutto ogni angolo, ed ogni scabrezza varia e irregolare, che per l'aggiungimento dell'Ipotesi di Problemi, ed i triangoli veduti da lontano, ogni cosa si vede di colore bianco, e non si ha come si vedeva le parti quadrate lontane dall'occhio

a proposito della luna Gallaccini nota che “non è tutta egualmente ritonda, né è vestita d’una superficie egualmente circondante, rispetto alle sue parti diverse; siccome sensatamente si apprende dalla osservazione del Galileo Eccellentissimo Filosofo, e Matematico, e diligentissimo osservatore delle cose celesti. Il quale col mezzo del suo Occhiale diottrico osservò, e vedde, e dimostrò ad altri, ed all’Illustrissimo Monsig.^{or} Ascanio Piccolomini Aragona Arcivescovo di Siena, essendo nella Loggia del suo palazzo in Siena, ed alla nostra presenza, la luna nel mese di Agosto con sei riguardature successive in altrettante sere; e gli altri che vi erano seco osservarono insieme con esso, e conobbero, il corpo lunare non haver la superficie eguale, ed uniforme; ma esser simigliante alla

observation through Galileo’s telescope, carried out from the loggia of Palazzo delle Papesse during the month of August 1633. Gallaccini had taken part in the observation together with others.¹¹² During his disquisition on the moon, Gallaccini observes that “it is not round all over in the same manner, nor is it covered in an even surface; as is learnt from the observation by Galileo, most excellent philosopher, and mathematician, and most diligent observer of celestial phenomena. This latter through his bifocal glass observed, and saw, and demonstrated to others, and to the most illustrious Archbishop Ascanio Piccolomini Aragona, while in the latter’s terrace in his palace in Siena, and in our presence, the moon in the month of

riscontri, ciò non può però considerarsi affatto scontato, anzi, dal momento che il nome dell’erudito senese non compare mai nel carteggio di Galileo è prudente supporre proprio il contrario (Annalisa Simi, *Teofilo Gallaccini. Matematico e Teorico dell’Architettura nella Siena di fine ’500*, Max-Plank-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 207, 2002, p. 5; lo scritto è consultabile sul sito <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/>)

See Annalisa Pezzo, Una rete erudita. La figura di Gallaccini tra rapporti e fortuna, in *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze. Teofilo Gallaccini e l’eclisse presunta di una cultura architettonica, exhibition catalogue, Siena 1999*, pp. 57-76, pp. 67-69. *The information – first reported by Giovanni Targioni Tozzetti (Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII, vol. I, Florence 1780, pp. 317-321) – is also recorded in Alina A. Payne, Architectural Criticism, Science, and Visual Eloquence. Teofilo Gallaccini in Seventeenth-Century Siena, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 58, 2, June 1999, pp. 146-169, p. 166 note 67, where the treatise by Gallaccini is cited as “Il mondo celeste.” Annalisa Simi asserts, referring to the relationship between Gallaccini and Galileo, that “the two first met during an observation of the Moon” and that “soon after, they became good acquaintances, establishing a solid relation based upon reciprocal respect and esteem.” Simi also states that “from this encounter originated the astronomical work [...] *Monade Celeste*”; since this information is not otherwise proved and the Siennese scholar is never mentioned in Galileo’s correspondence, we cannot so easily accept Simi’s position (Annalisa Simi, *Teofilo Gallaccini. Matematico e Teorico dell’Architettura nella Siena di fine ’500*, Max-Plank-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 207, 2002, p. 5; the text is available on the Web at <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/>)*

Terra, che però con l'opinione degli antichi, la nominammo la terra celeste; e pertanto esser terminato da una superficie difforme, varia, humorosa, e concava, diseguale, e tutta diversa, come si dimostrerà dalle figure ritratte al vivo dalla sua apparenza¹¹³. Una delle più stringenti osservazioni galileiane, espressa nel Sidereus Nuncius già nel 1610, riguardava la “natura terrestre” della luna, dimostrata attraverso l'impiego del cannocchiale che rendeva visibile una conformazione simile a quella della terra; venivano così smentite diverse obiezioni rivolte all'ipotesi copernicana, compresa quella che la natura terrestre di un pianeta ne impedirebbe il movimento. In considerazione di ciò, se aggiungiamo che Galileo aveva giurato di non “tenere, difendere né insegnare in qualsivoglia modo, né in voce né in scritto” la “falsa opinione” del moto della terra e della stabilità del sole¹¹⁴, è facile cogliere la portata di questo episodio.

In qualità di pubblico lettore dello Studio la partecipazione di Gallaccini – nelle cui parole si intravede una timida adesione alle nuove teorie – assume rilevanza alla luce del fatto che, in seguito al processo di Galileo, notifiche della sentenza e della sua abiura

*August in six subsequent observations in as many nights. And the others that were there also observed, and knew, that the lunar body does not have an even surface, although it is similar to the Earth [...].*¹¹³ *One of Galileo's most cogent observations, already expressed in the Sidereus Nuncius in 1610, regarded the “terrestrial nature” of the moon, proved through the use of the telescope which made visible a surface conformation similar to that of the earth. This disavowed various objections raised against Copernicus' theories, including that which stated that the terrestrial nature of a planet would prevent its movement. In light of this consideration, and also adding that Galileo had sworn not to “keep, defend nor teach in any manner, neither by voice or by writings” the “false opinion” of the movement of the earth and the stability of the sun¹¹⁴ – it is easy to grasp the importance of this episode.*

In his position as public lecturer, Gallaccini's participation, and his words expressing a tentative adherence to the new theories, gains relevance. This is even clearer when considering that all the teachers in every university, including Siena,

113. T. Gallaccini, *Monade Celeste...* cit., c. 97r. Il testo è accompagnato da sei disegni che riproducono le “figure della luna vedute con l'occhiale del Galileo” (c. 97r e v) / *The text is illustrated by six drawings representing “images of the moon as seen through Galileo's telescope”* (c. 97r e v)

114. *Abiura di Galileo*, in *Le opere di Galileo...* cit., XVIII, 1906, p. 406.

115. *Galileo e l'inquisizione. Documenti del processo galileiano esistenti nell'Archivio del S. Uffizio e nell'Archivio Segreto Vaticano per la prima volta integralmente pubblicati da Antonio Favaro Direttore dell'Edizione Nazionale delle Opere di Galileo Galilei*, Tipografia di G. Barbera, Firenze 1907, p. 115

erano state inviate a tutti i docenti di fisica e di matematica delle varie università, compresa quella senese¹¹⁵. E non è forse una singolare coincidenza che proprio in quell'anno accademico 1633-1634, egli non abbia potuto ricoprire il suo ruolo di lettore “per non aver scolari”¹¹⁶. Nei mesi successivi alla partenza dell'amico scienziato, del resto, Ascanio Piccolomini ricevè una denuncia anonima, che non ebbe esito, inviata da Siena al tribunale del Sant'Uffizio, nella quale l'arcivescovo era accusato di aver fomentato Galileo nella diffusione in città di “opinioni poco cattoliche”¹¹⁷.

All'episodio descritto da Gallaccini non si accenna esplicitamente nel carteggio, ma sembra riferirvisi un gruppo di lettere tra Galileo e Geri Bocchineri risalenti a quella

*had been issued notifications of Galileo's sentence.*¹¹⁵ *Another, peculiar coincidence is that in that very same academic year, 1633-1634, he could not perform his duty as a lecturer “for not having students.”*¹¹⁶ *Then again, in the months following the departure of his scientist friend, Ascanio Piccolomini received an anonymous report, with no consequence, sent from Siena to the Tribunal of the Sacred Office. The denunciation accused Ascanio of spurring Galileo on, in the spreading of “not very catholic”*¹¹⁷ *opinions in the city of Siena. The manuscript does not explicitly refer to the episode Gallaccini describes. However, a group of letters between Galileo and Geri Bocchineri dating back to that same summer of 1633, seem to make a reference*

116. Archivio Storico dell'Università degli Studi di Siena, *Ruoli de' Lettori dello Studio Pubblico di Siena*, 1633. Il possibile collegamento fra la mancanza di studenti di Gallaccini e il suo incontro con Galileo è stato avanzato per la prima volta, con qualche cautela, in A. Pezzo, *Una rete erudita...* cit., p. 69 e recentemente riproposto da Annalisa Simi (*Teofilo Gallaccini...* cit.) che tralascia di menzionare la precedente letteratura /

Archivio Storico dell'Università degli Studi di Siena, Ruoli de' Lettori dello Studio Pubblico di Siena, 1633. The possible link between the lack of students at Gallaccini's classes and his meeting with Galileo was initially proposed by Annalisa Pezzo in Una rete erudita, p. 69. This hypothesis is also proposed by Annalisa Simi (Teofilo Gallaccini), who forgets to mention the pre-existing literature

117. “Il Galileo ha seminato in questa città opinioni poco cattoliche, fumentato da questo Arcivescovo suo hospite, quale ha sugerito a molti che costui sia stato ingiustamente agravato da cotesta Sacra Congragatione, e che non poteva né doveva reprobar le opinioni filosofiche, da lui con ragioni invincibili mattematiche e vere sostenute, e che è il prim'homo del mondo, e viverà sempre ne' suoi scritti, ancor prohibiti, e che da tutti moderni e migliori vien sequitato. E perché questi semi da bocca d'un prelato potriano produrre frutti perniciosi, se ne dà conto etc”; la lettera anonima, datata 1 febbraio 1634 è riportata in *Galileo e l'inquisizione...* cit., p. 133 /

“Galileo is spreading in this city not-exactly catholic ideas, supported by his host – the archbishop –, who is suggesting to many people that the scientist is unjustly persecuted by that Blessed Congregation, and that he has no reason to retreat his philosophical position, since he has already and largely substantiated his theories with invincible mathematic proofs. Due to the fact that this misleading information is proceeding from a prelate etc.”; this anonymous letter, dated 1 February 1634, is transcribed in Galileo e l'inquisizione, p. 133

medesima estate del 1633. Galileo attende che gli vengano inviate da Firenze alcune lenti da cannocchiale appartenenti al Granduca che, egli scrive, “Mons. Arcivescovo sta con ansietà aspettando [...] per far alcune osservazioni mentre l’opportunità del cielo ce lo permette”¹¹⁸. Le lettere in questione datano dal 16 luglio al 4 agosto 1633, quando i vetri sono già giunti a destinazione. È assai probabile, quindi, che si tratti delle lenti del cannocchiale utilizzato per l’osservazione della luna che ebbe luogo, appunto, nel mese di agosto, per sei serate successive.

Le esperienze astronomiche di Galileo dovettero lasciare un’eco in città se qualche tempo dopo Alessandro Marsili, la cui affettuosa consuetudine con l’amico si manterrà nel tempo, gli scrive da Siena: “Stando ora in villa, la sera ci tratteniamo alcuni Signori ed io in guardare col canochiale la luna, godendo poter così onorarmi di quello che la mia debolezza apprese sotto l’auspiti di V. S. Ecc.^{ma}, ché, come ho detto a quei signori, confesso haver più imparato in pochi mesi dal mio Sig.^r Galileo, che non ho fatto poi in tutte le mie fatiche da altri [...]”¹¹⁹.

Ascanio poi, al quale Galileo aveva fatto dono di un “occhiale eccellentissimo”¹²⁰, molti anni più tardi, all’epoca della sua amicizia con Lorenzo Magalotti, in un’elegia a lui dedicata in cui lo invita a godere insieme

*to it. Galileo is waiting to receive from Florence some lenses belonging to the Grand Duke, which, he writes. “the archbishop is anxious to receive [...] in order to make some observation while the condition of the sky allows us.”*¹¹⁸ *The letters in question date from 16 July to 4 August 1633, when the glasses have finally arrived. It is extremely likely, therefore, that these were the lenses used for the observation of the moon that took place in the month of August, during six subsequent evenings.*

*Galileo’s astronomical experience must have left an echo in the city. Some time later Alessandro Marsili, who remained an affectionate friend of the scientist, wrote to him from Siena: “As we are now in town, some gentlemen and I entertain ourselves in watching the moon [...] I have confessed to those gentlemen that I learnt more from Galileo in just a few months, than in the rest of my life [...]”*¹¹⁹

*Galileo had also donated to Ascanio a “most excellent telescope.”*¹²⁰ *Many years later, at the time of Ascanio’s friendship with Lorenzo Magalotti, Ascanio wrote an elegy dedicated to the latter, in which he invites him to enjoy the quiet of the countryside together, and also declares himself certain that he won’t miss that telescope: “Neve Tubus deerit Galilei munus Amici / Qui tibi*

118. Lettera / Letter del 28 luglio / July 1633 (*Le opere di Galileo... cit.*, XV, 1904, p. 198)

119. Lettera / Letter dell’11 ottobre / October 1636 (*Le opere di Galileo... cit.*, XVI, 1905, p. 502)

120. Lettera di Ascanio Piccolomini a Galileo / Letter by Ascanio Piccolomini to Galileo del 21 febbraio / February 1634 (*Le opere di Galileo... cit.*, XVI, 1905, p. 48)

della quiete della campagna, si dice certo che non gli mancherà quel cannocchiale: “Neve Tubus deerit Galilei munus Amici / Qui tibi sidereas devocet Axe faces”¹²¹.

Ascanio morì a Roma nel 1670 qualche mese dopo aver rinunciato alla carica arcivescovile per dedicarsi ai suoi studi.

Delle successive vicende del Palazzo delle Papesse e dei suoi proprietari poco ci è dato sapere; con la morte, nel 1757, di Ottavio, signore di Náchod, ultimo discendente dei Piccolomini Pieri detti delle Papesse, il ramo si estinse e il palazzo passò per fidecommesso alla famiglia Tolomei¹²².

sidereas devocet Axe faces.”¹²¹

*Ascanio died in Rome in 1670, a few months after having resigned from his position as archbishop in order to devote himself to his studies. Not much is known of later events regarding the Palazzo delle Papesse and its proprietors. The branch of the Piccolomini Pieri called of the Papesse was extinguished in 1757, with the death of Ottavio, lord of Náchod. The palace was handed over to the Tolomei family by fidecommesso.*¹²²

121. L. Corso, *Relazioni fra Lorenzo Magalotti...* cit., pp. 343-344

122. Giovanni Antonio Pecci, *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena*, Siena 1761, p. 47. La breve descrizione del palazzo fornita dal Pecci è corredata da un'incisione di Gaspare Pecchioni (su disegno dello stesso erudito senese) sotto la quale si legge: “Facciata del Palazzo del g. Sig. Principe D. Ottavio Piccolomini di Nacoth [sic], ereditato da Nobili SSri Conti Tolomei di Siena a medesimi Dedicato” /

Giovanni Antonio Pecci, Ristretto delle cose più notabili della città di Siena, Siena 1761, p. 47. Pecci's brief description of the palace is illustrated by an engraving made by Gaspare Pecchioni (based upon a sketch by Pecci himself). Under the image an inscription reads: “Facciata del Palazzo del g. Sig. Principe D. Ottavio Piccolomini di Nacoth [sic], ereditato da Nobili SSri Conti Tolomei di Siena a medesimi Dedicato”

Il Centro Arte Contemporanea al Palazzo delle Papesse

Marco Pierini

Dopo aver assolto per più di quattro secoli alla funzione di residenza signorile e per un altro ancora a quella di sede provinciale della Banca d'Italia, il Palazzo delle Papesse è stato per la prima volta aperto con regolarità al pubblico nel novembre del 1998, quando venne presentata la prima iniziativa dell'omonimo Centro per l'arte contemporanea istituito in quel medesimo anno dal Comune di Siena.

Fin da subito l'attività espositiva ha dovuto misurarsi con le specifiche e singolarissime proprietà architettoniche del palazzo: stanze irregolari, tutte diverse per dimensioni (comunque abbastanza modeste) e per quantità e pregio delle decorazioni: stucchi, intagli lignei, marmi e, soprattutto, pitture murali nei soffitti e, in alcuni casi, addirittura alle pareti. Spazio difficile, dunque, che impedisce e vincola,

*Uno spazio difficile
che impedisce e
vincola, ma insieme
suggerisce, stimola
e indirizza l'atto
creativo*

*The Center for Contemporary
Art in Palazzo delle Papesse*
A difficult space that binds and
hinders but in effects suggests,
stimulates and addresses the act
of creativity

*After serving for more than
four centuries as a patrician
residence and then another century as the
provincial headquarters of the Bank of
Italy, Palazzo delle Papesse was opened
regularly to the public for the first time
in November 1998, with the presentation
of the first initiative of the Center for
Contemporary Art, founded in that same
year by the City of Siena.*

*From the very beginning, its use as exhibition
space has had to deal with the singular and
very specific architectural characteristics of
the palace: irregularly shaped rooms, each
one different in size (but all relatively small),
and the quantity and artistic quality of the*

► 27- Carlos Garaicoa,
Nuevas arquitecturas, 2003.
Veduta dell'allestimento in
occasione della mostra perso-
nale

ma allo stesso tempo suggerisce, stimola e indirizza l'atto creativo qualora l'artista scelga di instaurare con esso una relazione consapevole. Il coinvolgimento diretto da parte degli artisti è infatti condizione necessaria per sfruttare appieno le qualità del Palazzo delle Papesse, cercando al contempo di aggirarne gli ostacoli e limitarne le difficoltà. Il percorso di visita risulta pertanto 'doppio', poiché consente sempre non soltanto di vedere le mostre che a rotazione vi vengono allestite, ma anche il bel palazzo rinascimentale con i suoi decori di fine Ottocento e la straordinaria vista della città che si gode dall'altana. Il saldo rapporto dell'opera con lo spazio è all'origine anche del ciclo Caveau, che sfrutta la sala blindata ricevuta in eredità dalla Banca d'Italia. Al suo interno ciascuno degli artisti invitati (da Studio Azzurro a Vittorio Corsini, da Vedovamazzei a Jason Middelbrook, da Richard Wilson a Petulia Mattioli e Russell Mills) ha realizzato un'opera nuova che riuscisse a far divenire parte di sé le fredde pareti d'acciaio, gli armadi metallici, il buio e il silenzio del caveau. Un'intenzione analoga, ma con implicazioni assai diverse e cadenza più rarefatta, data la natura

decorations: stucco, carved wood, marble, and above all, paintings on the ceilings and sometimes even on the walls. This is a difficult kind of space, which impedes and restricts, but at the same time it suggests, stimulates, and even directs the creative act whenever the artist chooses to enter into an aware relationship with it. Direct involvement with the space on the part of the artists is in effect a necessary condition for taking fullest advantage of the special qualities of the Palazzo delle Papesse, while attempting at the same time to get around the obstacles and limit the difficulties. The visitor's experience of the palace is thus a dual one: not only of the exhibitions that are periodically installed in the space, but also the beautiful Renaissance palace, with its late nineteenth-century decorations and the breathtaking view of the city from its roof terrace. The solid relationship of the art work with the space around it has originated the Caveau cycle, which takes advantage of the unique opportunity offered by the underground vault inherited from the Bank of Italy. Here each of the artists invited to exhibit there (Studio Azzurro, Vittorio Corsini, Vedovamazzei, Jason



► 28- Anya Gallaccio, *Out of the Blue*, 2005. Veduta dell'allestimento in occasione della mostra personale

e la funzione dello spazio, sta alla base dell'allestimento del bookshop o, per meglio dire, della trasformazione della stessa libreria del Centro in opera, della quale si sono incaricati, dal 2002 al 2005, Leni Hoffmann, Luca Pancrazzi e infine Niamh O'Malley.

Dal 1998 al 2005 l'attività espositiva si è dispiegata alternando collettive a carattere storico (Contrappunti. Burri, Bacon, Beuys; Zero. 1958-1968 tra Germania e Italia) o tematico (Il Dono; De Gustibus. Collezione privata Italia; Identità&Nomadismo) e mostre personali di Barbara Kruger, Annette Messager, Christian Boltanski, Jaume Plensa, Carlos Garaicoa (fig. 27), Anya Gallaccio (fig. 28) ed Elisa Sighicelli. Fra le numerose opere commissionate e prodotte dal Palazzo delle Papesse, alcune sono rimaste per volontà dei loro artefici nella collezione permanente del Centro. Sebbene la mancanza di spazio consenta di mostrarli solo in numero esiguo, i lavori acquisiti assommano ormai a più di trenta: Botto e Bruno, Perino e Vele, Mimmo Paladino, Elger Esser, Olivo Barbieri, Elisa Sighicelli, Carlos Garaicoa, Laura Vinci e

Middlebrook, Richard Wilson, Petulia Mattioli, Russell Mills, to name just a few) has created a new work that succeeded in making the cold steel walls, metal cabinets, darkness and silence of the vault an integral part of the work. A similar intent, but with very different implications and a slower cadence, given the nature and function of the space, underlies the arrangement of the bookshop, or to be more precise, the transformation of the bookshop into a work of art, an assignment that since 2002 has been given to Leni Hoffmann, Luca Pancrazzi, and now Niamh O'Malley. From 1998 to 2005, the exhibitions have alternated collectives with an historical (Counterpoints. Burri, Bacon, Beuys; Zero. 1958-1968 between Germany and Italy) or thematic (The Gift; De Gustibus. Private collection, Italy; Identity & Nomadism) thrust with personal shows by Barbara Kruger, Annette Messager, Christian Boltanski, Jaume Plensa, Carlo Garaicoa, Anya Gallaccio, and Elisa Sighicelli. Among the many works commissioned and produced for Palazzo delle Papesse, some have been donated by the artists to the



Dan Steinhilber sono fra gli artisti che hanno contribuito al costituirsi della raccolta.

Cantiere aperto alla sperimentazione e alla multidisciplinarietà, oltre che spazio deputato per l'esposizione, il Centro ha ospitato nel corso degli anni conferenze, letture di scrittori italiani, spettacoli di compagnie teatrali e di danza, performance e concerti.

Center. Even though space limitations mean that only a few of them can be displayed, more than thirty works have entered the Center's permanent collection, by artists such as Botto and Bruno, Perino and Vele, Mimmi Paladino, Elger Esser, Olivo Barbieri, Elisa Sighicelli, Carlos Garaicoa, Laura Vinci, and Dan Steinhilber.

An open site for experimentation and multidisciplinary initiatives as well as exhibition space, the Center has been the venue over the years for lectures, readings by Italian writers, theatrical shows, dance recitals, performances, and concerts.

Didascalie

Captions

p. 12

Fig. 1 - Palazzo delle Papesse, la facciata /
Palazzo delle Papesse, façade

p. 22

Fig. 2 – Palazzo delle Papesse, marchio di
scalpellino su una bugna della facciata /
*Palazzo delle Papesse, stonemason's mark
on an ashlar of the façade*

p. 23

Fig. 3 - Palazzo delle Papesse, marchio di
scalpellino su una bugna della facciata /
*Palazzo delle Papesse, stonemason's mark
on an ashlar of the façade*

p. 26

Fig. 4 - Francesco Vanni, Pianta di Siena,
fine secolo XVI. Siena, Biblioteca Comunale
degli Intronati. Particolare con il Palazzo
delle Papesse /

*Francesco Vanni, Map of Siena, late
sixteenth century. Siena, Biblioteca*

*Comunale degli Intronati. Detail showing
Palazzo delle Papesse*

p. 28

Fig. 5 – Palazzo delle Papesse, bifora su via
del Poggio /
*Palazzo delle Papesse, two-light window on
Via del Poggio*

p. 31

Fig. 6 – Gaspare Picchioni su disegno
di Giovanni Antonio Pecci, Facciata del
palazzo..., in G.A. Pecci, *Ristretto delle
cose più notabili della città di Siena*, Siena
1761, c. 46 /

*Gaspare Picchioni, after a drawing
by Giovanni Antonio Pecci, Façade of
Palazzo..., in G.A. Pecci, Ristretto delle
cose più nobili della città di Siena, Siena
1761, fol. 46*

p. 33

Fig. 7 – Particolare del Palazzo del

Papesse prima dei restauri del secondo piano (fine secolo XIX), in Albrecht Haupt, *Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana dal secolo XIII al secolo XVII*, 1, nuova ediz., Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1930, p. 106 / *Detail of Palazzo delle Papesse before the restoration of the second floor (late nineteenth century)*, in Albrecht Haupt, *Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana dal secolo XIII al secolo XVII*, 1, new edition, Milan-Rome, Bestetti e Tumminelli, 1930, p. 106

p. 34

Fig. 8 – Il Palazzo delle Papesse dopo i restauri in un disegno di Augusto Corbi. Tratto da Mengozzi..., in “*Bullettino Senese di Storia Patria*”, XIX, 1912 / *Palazzo delle Papesse after restoration in a drawing by Augusto Corbi. Taken from Mengozzi, in “Bullettino Senese di Storia Patria”, XIX, 1912*

p. 44

Fig. 9 - Gaetano Brunacci, loggia del cortile, dipinto su muro / *Gaetano Brunacci, courtyard loggia, wall painting*

p. 46

Fig. 10 - Gaetano Brunacci, decorazione della Galleria Peruzziana, particolare della volta, dipinto su muro, Siena, Monte dei Paschi / *Gaetano Brunacci, decoration of the*

Galleria Peruzziana, detail of the ceiling, wall painting, Siena, Monte dei Paschi

p. 53

Fig. 11 - Alessandro Franchi, Gaetano Marinelli, Giorgio Bandini, *Carro della Luna*, dipinto su muro / *Alessandro Franchi, Gaetano Marinelli, and Giorgio Bandini, Chariot of the Moon, wall painting*

p. 54

Fig. 12 - Gaetano Marinelli, ‘studio’ del Collegio del Cambio a Perugia, acquerello su carta, Siena, collezione privata / *Gaetano Marinelli, “Study” of the Collegio del Cambio in Perugia, watercolor on paper, Siena, private collection*

p. 57

Fig. 13 - Alessandro Franchi, *Carro della Luna*, spolvero quadrettato, matita su carta, Siena, Collezione Pacenti presso Monte dei Paschi (inv. n. 10142) / *Alessandro Franchi, Chariot of the Moon, squared cartoon, pencil on paper, Siena, Pacenti Collection in Monte dei Paschi Bank (inv. no. 10142)*

p. 60

Fig. 14 - Gaetano Brunacci, Gaetano Marinelli (?), Salone con volta ad ombrello, particolare della decorazione, dipinto su muro / *Gaetano Brunacci and Gaetano Marinelli (?), Umbrella-vaulted room, detail of the*

decoration, wall painting

p. 61

Fig. 15 - Gaetano Brunacci, *Arpia e grottesche*, particolare della decorazione, dipinto su muro / Gaetano Brunacci, *Harpy and Grotesques*, detail of the decoration, wall painting

p. 62

Fig. 16 - Cesare e Alessandro Maffei (?); Gaetano Brunacci, *Paesaggi all'antica*, particolare della decorazione, dipinto su muro / Cesare and Alessandro Maffei (?) and Gaetano Brunacci, *Landscapes in the ancient style*, detail of the decoration, wall painting

p. 63

Fig. 17 - Cesare e Alessandro Maffei (?); Gaetano Brunacci, Gaetano Marinelli, volta decorata, dipinto su muro / Cesare and Alessandro Maffei (?), Gaetano Brunacci and Gaetano Marinelli, *decorated ceiling*, wall painting

p. 64

Fig. 18 - Gaetano Brunacci, Giorgio Bandini, *Sirena e putto alato*, spolvero per la decorazione della volta, inchiostro su carta, Siena, Collezione Pacenti presso Monte dei Paschi, inv. n. 10052 / Gaetano Brunacci and Giorgio Bandini, *Siren and winged putto*, cartoon for the decoration of the ceiling, pen and ink on

paper, Siena, Pacenti Collection in Monte dei Paschi Bank, inv. no. 10052

p. 65

Fig. 19 - Gaetano Marinelli (?), *Mazzo di fiori*, particolare della volta decorata, dipinto su muro / Gaetano Marinelli (?), *Bouquet of Flowers*, detail of the ceiling decoration, wall painting

p. 67

Fig. 20 - Cesare e Alessandro Maffei (?), *La dea Giunone*, particolare della volta decorata, dipinto su muro / Cesare and Alessandro Maffei (?), *The Goddess Juno*, detail of the ceiling decoration, wall painting.

p. 68

Fig. 21 - Cesare e Alessandro Maffei (?), Gaetano Brunacci (?), *Paesaggi e grottesche*, particolare della volta decorata, dipinto su muro / Cesare and Alessandro Maffei (?) and Gaetano Brunacci (?), *Landscapes and Grotesques*, detail of the ceiling decoration, wall painting

p. 69

Fig. 22 - Gaetano Brunacci (?); pittore della prima metà del XX secolo, *Ghirlanda con putti*, particolare della volta decorata, dipinto su muro / Gaetano Brunacci (?) and early twentieth-century painter, *Garland with Putti*,

detail of the ceiling decoration, wall painting

p. 73

Fig. 23 - Stemma di Ascanio Piccolomini I, facciata /
Arms of Ascanio Piccolomini I, façade

p. 76

Fig. 24 – Teofilo Gallaccini, “Figure della luna vedute con l’occhiale di Galileo”, in *Monade Celeste, o vero Trattato di Cosmografia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. L.VI.31, c. 97r /
Teofilo Gallaccini, “Pictures of the moon seen through Galileo’s eyeglass,” in Monade Celeste, o vero Trattato di Cosmografia, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS L.VI.31, fol. 97r

p. 90

Fig. 25 - Teofilo Gallaccini, “Figure della luna vedute con l’occhiale di Galileo”, in *Monade Celeste, o vero Trattato di Cosmografia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. L.VI.31, c. 97v /
Teofilo Gallaccini, “Pictures of the moon seen through Galileo’s eyeglass,” in Monade Celeste, o vero Trattato di Cosmografia, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS L.VI.31, fol. 97v

p. 91

Fig. 26 - Ritratto di Ascanio Piccolomini /
Portrait of Ascanio Piccolomini

p. 99

Fig. 27 - Carlos Garaicoa, *Nuevas arquitecturas*, 2003. Veduta dell’allestimento in occasione della mostra personale /
Carlos Garaicoa, Nuevas arquitecturas, 2003. View of the installation as part of his personal exhibition

p. 101

Fig. 28 - Anya Gallaccio, *Out of the Blue*, 2005. Veduta dell’allestimento in occasione della mostra personale /
Anya Gallaccio, Out of the Blue, 2005. View of the installation as part of her personal exhibition

Indice dei nomi

Index of names

A

Agresti, Rossella · 56
Alberti, Giovan Francesco · 79
Alberti, Leon Battista · 5; 6
Alessi, Cecilia · 8
Allegretti, Allegretto · 20
Andrea da Terni · 20
Avetta, Carlo · 50
Ascheri, Mario · 77

B

Bacon, Francis · 100
Banchi, Luciano · 18
Bandini, Francesco · 79
Bandini, Germanico · 79
Bandini, Giorgio · 42; 43; 48; 55; 57; 58;
59; 62; 65
Barberini, famiglia / *The Barberini* · 85
Barbieri, Olivo · 100
Bargagli Petrucci, Fabio · 51; 55
Bargagli, Scipione · 75; 77; 79; 81; 82; 83
Barni, Ruggero · 50

Barzanti, Roberto · 42
Bellosi, Luciano · 48
Benedetto da Maiano · 6
Beuys, Joseph · 100
Bianchi, Giovanna · 23
Bichi Borghesi, famiglia / *The Bichi
Borghesi* · 61
Bichi Ruspoli, famiglia / *The Bichi Ruspoli*
· 43; 56; (58)
Bisogni, Fabio · 62, 77
Bocchieri, Geri · 86; 94
Boltanski, Christian · 100
Bonelli, Franco · 32; 40
Bonelli Conenna, Lucia · 49
Borghesi, Scipione · 18
Botto e Bruno · 100
Brancadori, famiglia / *The Brancadori* · 65
Brigidi, Egisto Assunto · 39; 49
Brunacci, Gaetano · 48; 49; 50; 60; 61; 64;
65; 66; 69; 70
Bruschetti, Paolo · 48
Bruttini, Elisa · 36
Burri, Alberto · 100

Busan, Giovan Battista · 41
Buscioni, Maria Cristina · 42

C

Cantelli, Giuseppe · 39
Carli, Enzo · 42
Carocci, Guido · 36; 37; 44
Ceccherini, Francesca · 39; 48; 50; 55; 57;
58; 61; 64
Chigi, Agostino · 88
Coccoli, Donatella · 42
Corbi, Augusto · 32; 34; 38; 41; 42; 48; 50;
51; 79; 80
Corsini, Vittorio · 98
Corso, Laura · 84; 85; 96

D

Daniello Eremita · 75; 78; 79; 81
Danti, Cristina · 42
Del Bravo, Carlo · 58
De Vecchi, famiglia / *The Vecchi* · 15
Dezzi Bardeschi, Marco · 51
Diodati, Elisa · 87; 89
Diogene di Sinope · 83

E

Ercole d'Este · 6
Esser, Elger · 100

F

Fabri de Pei rese, Nicolas-Claude · 88
Fagnoli, Narcisa · 43; 44

Fagnoli Simonicca, Narcisa · 50
Favaro, Antonio · 93
Federighi, Antonio · 20; 21
Figliucci, famiglia / *The Figliucci* · 74
Fineschi, Filippo · 56; 58
Finetti, Lattanzio · 88
Fiore, Francesco Paolo · 15; 21
Flandrin, Hyppolite · 56
Franchi, Alessandro · 42; 43; 48
Franchi Mussini, Luisina · 56
Franci, Pasquale · 36; 42; 50; 51; 55; 56;
57; 58; 59
Forteguerra, Vittoria · 16

G

Gabbrielli, Fabio · 29; 39; 41; 72
Galilei, Galileo · 37; 83; 84; 85; 86; 87; 88;
89; 92; 93; 94; 95; 96
Gallaccini, Teofilo · 89; 92; 93
Gallaccio, Anya · 100
Garaicoa, Carlos · 100
Garbero Zorzi, Elvira · 50
Garibaldi, Vittoria · 52
Gassendi, Pierre · 88
Giamello, Marco · 23
Giolitti, Giuseppe · 39
Giorgio di Giovanni · 43
Girard de Saint-Amant, Marc-Antoine · 88
Giusti, Pietro · 50
Gori Savellini Mugetti, Laura · 50
Giuliano da Maiano, Giuliano di Leonardo
detto · 21
Guglielmi, Bartolomeo · 16; 73

H

Hoffman, Leni · 100

I

Impelluso, Lucia · 46

Ingres, Jean-Auguste-Dominique · 56

Isabella d'Este · 16

J

Jenkins, Alton Lawrence · 16, 17, 18, 19,
20, 21, 25, 74

K

Kruger, Barbara · 100

L

Lombardi, Laura · 42

M

Macchiavelli, Niccolò · 70

Maffei, Alessandro · 62, 64, 66

Magalotti, Lorenzo · 84, 95, 96

Maccari, Cesare · 48

Maramai, Gianni · 34,51

Magliaro, Rosario · 19, 21

Mariani, Vittorio · 36

Markham Schulz, Anne · 20, 21

Marinelli, Gaetano · 55, 56, 57, 58, 59, 60,
64, 65

Marini, Massimo · 36

Marsili, Alessandro · 87, 95

Mattioli, Petunia · 96

Mazzoni, Gianni · 63, 64, 66

Mazzuoli, Pietro · 61

Medici, Cosimo de' il Vecchio · 15

Medici, Cosimo · 84

Medici, famiglia · 6

Medici Riccardi, famiglia / *The Medici
Ricciardi* · 5

Mengozi, Narciso · 25, 48, 56, 58, 80

Messeger, Annette · 100

Michelucci, officine · 51

Micanzio, Fulgenzio · 87

Middelbrook, Jason · 96

Milanesi, Gaetano · 20, 50

Mills, Russel · 96

Morolli, Gabriele · 19

Murat, Eugenio · 19

Muratori, Ludovico · 20

Mussini, Luigi · 41, 48

N

Nevola, Fabrizio · 15

Nerucci, famiglia / *The Nerucci* · 30, 32,
38, 39, 42, 62

Nericci, Giovanni · 39

Nericci, Niccolò di Mario · 39

Nunziata, Massimo · 32, 40

O

O' Malley, Niamh · 100

P

Pacenti, Mario · 15, 30, 38, 50, 55, 57, 58,

61, 65
 Pacenti, Oreste · 50
 Pacini, Ettore · 49
 Paladino, Mimmo · 100
 Palmicci, Tommaso di Girolamo · 75
 Pancrazzi, Luca · 100
 Pannocchieschi D'Elci, Arturo · 79
 Partini, Giuseppe · 42
 Payne, Alina · 89
 Pecci, Giovanni Antonio · 30, 96
 Pecchioni, Gaspare · 96
 Peduzzo, Emilia · 50
 Pellegrini, Ettore · 27, 65
 Perino e Vele · 100
 Perugino, Pietro Vannucci detto il · 52
 Pertici, Petra · 15
 Pezzo, Annalisa · 89, 94
 Pietro dell'Abbaco · 20
 Piccolomini, Alessandro · 78
 Piccolomini, Antonia · 73
 Piccolomini, Ascanio · 24, 25, 26, 27, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 92, 94, 95, 96
 Piccolomini, Ascanio II · 84
 Piccolomini, Bartolomeo · 73
 Piccolomini, Caterina · 7, 8, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 37, 72, 74, 81
 Piccolomini, famiglia / *The Piccolomini* · 15, 30, 38, 80, 85
 Piccolomini, Enea · 84
 Piccolomini, Enea Silvio, Pio II · 6, 7, 17, 19, 21, 72, 74, 75, 77, 81, 84
 Piccolomini, Giovan Battista · 88
 Piccolomini, Laudomia · 73
 Piccolomini, Ottaviano · 84
 Piccolomini, Ottavio · 96
 Piccolomini, Silvio · 16
 Piccolomini, Silvio (Gran Conestabile dell'Ordine di Santo Stefano) · 84, 85
 Piccolomini Clementini, famiglia / *The Piccolomini Clementini* · 66
 Piccolomini Pieri, Enea · 75, 77
 Piccolomini Pieri, famiglia / *The Piccolomini Pieri* · 96
 Piccolomini Tedeschini, Andrea · 74
 Piccolomini Tedeschini, famiglia / *The Piccolomini Tedeschini* · 73
 Piccolomini Tedeschini, Nanni · 74
 Piccolomini Tedeschini, Jacopo · 74
 Piccolomini Tedeschini di Pastiglia e d'Aragona, Vittoria · 75
 Pinturicchio, Bernardino di Betto detto il · 43
 Pitti, Luca · 6
 Plensa, Jaume · 100

Q
 Quinterno, Francesco · 21

R
 Raffo, famiglia / *The Raffo* · 57
 Raffaello Sanzio · 42
 Restucci, Amerigo · 29
 Riedl, Peter Anselm · 80
 Rocchi, Giuseppe · 24
 Rossellino, Gambarelli Bernardo detto il · 6, 7, 19, 20, 21, 37
 Rossetti, Biagio · 6
 Rucellai, Giovanni · 5

S

Sandrelli, Eleonora · 48
Santucci, Paolo · 48
Sarrocchi, Tito · 37
Sbaragli, Luigi · 57
Schiller, Friedrich · 100
Seidel, Max · 80
Serafini, Egidio · 39
Sighicelli, Elisa · 100
Signorelli, Luca · 43
Simi, Annalisa · 89
Sisi, Carlo · 39
Spalletti, Ettore · 42, 50
Spannocchi, famiglia / *The Spannocchi* ·
15, 56
Stefanac, Samo · 24
Steinhilber, Dan · 100
Strozzi, famiglia / *The Strozzi* · 6
Studio Azzurro · 100

T

Tacito, Publio Cornelio · 78, 80
Tamaro, Plinio · 42
Tantucci, Girolamo · 88
Targioni Tozzetti, Giovanni · 89
Terziani, Riccardo · 32, 35
Tizio, Sigismondo · 24
Tolomei, famiglia / *The Tolomei* · 30, 38, 96
Tolomei, Lelio · 79
Torriti, Piero · 42
Turrini, Patrizia · 15

U

Ugurgeri della Berardenga, Curzio · 84

Umberto I di Savoia · 53
Urbano di Pietro da Cortona · 20

V

Vanni, Francesco · 26
Vannini Ester · 43, 55, 56, 64, 65, 70
Vedovamazzei · 100
Vescovi, Francesco · 74
Vinci, Laura · 100
Vittorio Emanuele II di Savoia · 59
Viviani, Vincenzo · 84

J

Jenkins, Alton Lawrence · 16, 17, 18, 19,
20, 21, 25, 74

Z

Zani, Vittorio · 48
Zero · 100

NELLA STESSA COLLANA
IN THE SAME SERIES

1

Cecilia Alessi

La Confraternita ritrovata: Benvenuto di Giovanni
e Girolamo di Benvenuto nello Spedale Vecchio di Siena
*The Rediscovered Confraternity: Benvenuto di Giovanni
and Girolamo di Benvenuto in the Siena's Spedale Vecchio*

2

Fabio Torchio

Memorie in bianco e nero

Testimonianze di tutela e dispersioni del patrimonio artistico di Siena
e Pitigliano attraverso il fondo storico dell'archivio fotografico
della Soprintendenza di Siena e Grosseto

Memories in black and white

*Evidence of the protection and dispersion of the artistic heritage of Siena
and Pitigliano in the historical section of the photo archives
of the Soprintendenza of Siena and Grosseto*

3

Narcisa Fagnoli

L'Assunta del Vecchietta a Montemerano

Restauro e nuove proposte di lettura

*Vecchietta's Assumption of the Virgin at Montemerano
Restoration and New Keys for Interpretation*

4

Laura Martini

Cristoforo di Bindoccio e Francesco di Giorgio:

due botteghe di pittori senesi

del Trecento e Quattrocento a Campagnatico

Cristoforo di Bindoccio and Francesco di Giorgio:

two fourteenth- and fifteenth- century

Sieneese painters' workshops in Campagnatico