



Federico Celesti

Il Convento del Carmine

I luoghi dell'Ateneo di Siena • 1


FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS


USiena
PRESS

Intrecci

ISSN 3035-5648 (PRINT) | ISSN 3035-5826 (ONLINE)

- 4 -



Direttrici di collana

Chiara Mocenni, Università degli Studi di Siena, Italia
Roberta Mucciarelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato scientifico

Andrea Colamedici, Università degli Studi di Foggia, Italia
Monica Fedeli, Università degli Studi di Padova, Italia
Valter Fraccaro, Fondazione SAIHUB, Italia
Maura Gancitano, Tlon IED Roma, Italia
Alessandra Giannotti, Università per Stranieri di Siena, Italia
Mariano Martini, Università degli Studi di Genova, Italia
Des McNulty, Università di Glasgow, Regno Unito
Paolo Miccichè, Conservatorio di Siena "Franci" Istituto di Alta Formazione Musicale, Italia
Davide Orsini, Università degli Studi Link di Roma, Italia
Michele Pellegrini, Università degli Studi di Siena, Italia
Marco Pierini, Università degli Studi di Firenze, Italia
Riccardo Pietrabissa, Scuola Universitaria Superiore IUSS Pavia, Italia
Giacomo Romano, Università degli Studi di Siena, Italia
Federico Rossi, Università degli Studi di Siena, Italia

I luoghi dell'Ateneo.

Il patrimonio architettonico e artistico dell'Università di Siena

Coordinatore della serie

Luca Quattrocchi, Università degli Studi di Siena, Italia

La collana intende presentare, attraverso volumi a carattere monografico, il vasto e diversificato patrimonio dell'Università di Siena: edifici e complessi architettonici che vanno dall'epoca medievale al Rinascimento, dall'età barocca a quella contemporanea. Oggi adibiti a ospitare le attività didattiche, di ricerca e amministrative dell'Ateneo, sono edifici che, nonostante il loro rilevante interesse storico-artistico, in molti casi non sono stati oggetto di studi specifici e approfonditi. Ciascun volume, di taglio rigorosamente scientifico, è concluso da una sintetica *Guida alla visita*, che accompagna alla scoperta di un patrimonio culturale da conoscere e valorizzare.

Titoli pubblicati

Federico Celesti, *Il Convento del Carmine*, 2026
Silvia Colucci, Martina Dei, Luca Quattrocchi, *Il Palazzo San Niccolò*, 2026

Federico Celesti

IL CONVENTO DEL CARMINE

I luoghi dell'Ateneo di Siena

– 1 –

Il Convento del Carmine : i luoghi dell'Ateneo di Siena - 1 / Federico Celesti. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena Press, 2026.
(Intrecci ; 4)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221509328>

ISSN 3035-5648 (print)
ISSN 3035-5826 (online)
ISBN 979-12-215-0931-1 (Print)
ISBN 979-12-215-0932-8 (PDF)
ISBN 979-12-215-0933-5 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0934-2 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0932-8

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs
Front cover image: Giuseppe Nicola Nasini, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve il manto della purezza dalla Vergine (particolare)*, 1730. Parete nord-est, chiostro maggiore. Foto di Bruno Bruchi.

La pubblicazione è stata possibile grazie al contributo specifico dell'Università di Siena per il supporto all'Open Access e a fondi del Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali.

Le fotografie, dove non espressamente indicato, sono di Bruno Bruchi.

È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo di tutte le immagini fornite dalla Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena (1.2, 2.3, 2.14, 2.17, 2.24, 2.26, 2.32, 2.43) e dalle Gallerie degli Uffizi (fig. 2.4).

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Guido Badalamenti, Federico Barnabè, Paola Bernardini, Massimiliano Guderzo, Federico Rossi, Simona Saponara, Marta Bellucci (Managing Editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2026 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

Presentazioni	7
Roberto Di Pietra, Luca Quattrocchi	
Premessa	11
Alessandro Angelini	
Introduzione	15
Capitolo 1	
Il Convento del Carmine dalla sua fondazione ai giorni nostri	19
1.1 I Carmelitani a Siena	19
1.2 Il convento tra XIII e XVIII secolo	21
1.3 Le soppressioni, il casermaggio delle truppe e l'Università	31
Capitolo 2	
Il chiostro maggiore e la sua decorazione	39
2.1 Il ciclo di affreschi di Giuseppe Nicola Nasini	44
2.2 Alcune considerazioni	113
Guida alla visita	119
Riferimenti bibliografici	123
Indice dei nomi	127

Presentazioni

Le Università sono luoghi plurali e multivocali. Vi si insegnano numerose discipline, vi si svolgono diverse tipologie di ricerche sia per tipologia che per varietà e per metodi. Nelle Università si svolge la vita e l'incontro di tante generazioni, dagli studenti e studentesse ai docenti e al personale tecnico, amministrativo, bibliotecario e degli esperti linguistici. Questa pluralità si incontra giornalmente e da tanti anni in una molteplicità di luoghi nelle città universitarie, nelle loro varie sedi, nella differente articolazione di numerosi edifici che caratterizzano il patrimonio immobiliare delle Università.

A tutto questo non fa eccezione l'Università di Siena, che oggi nella sua sede e città campus di Siena e nelle sue sedi di Arezzo e San Giovanni Valdarno dispone di oltre 40 edifici. La varietà di questi edifici è di per sé la chiara manifestazione di una ricchezza patrimoniale riflessa nel valore che ciascun edificio mostra all'interno del bilancio dell'Università di Siena. Questo valore espresso in unità di euro tuttavia non riflette, né può riflettere, il valore culturale che ciascun edificio è in grado di raccontare attraverso la sua storia, le sue storie nel corso degli anni di attività dell'Università di Siena.

Per tutte queste ragioni assume un valore rilevante l'idea e il progetto di dedicare una collana di studi denominata "I luoghi dell'Ateneo" nella quale esaminare e ricostruire il patrimonio architettonico e artistico dell'Università di Siena. Grazie alla graduale costruzione di questa collana il nostro Ateneo potrà conoscere il senso e il significato che assumono i suoi luoghi, ovvero gli edifici nei quali si sviluppa l'attività delle persone che nell'Università di Siena perseguono la missione della didattica, della ricerca, del trasferimento tecnologico, dell'impatto sociale, dell'assistenza sanitaria. Questa storia è certamente connessa alle

vicende e alle attività che caratterizzano la storia e la contemporaneità dell'Università di Siena, ma è anche una storia che la precede e che quindi racconta gli edifici per quello che erano prima di entrare a far parte del patrimonio immobiliare dell'Università di Siena.

In precedenti vite questi edifici sono stati altro. Essi sono stati conventi, chiese, ospedali psichiatrici, fabbriche. In epoche pregresse questi edifici sono stati progettati e realizzati con una specifica loro visione architettonica che, nel corso del tempo, ha subito successive stratificazioni. In questi edifici hanno trovato collazione opere artistiche che ancora li adornano o che da essi sono state portate altrove.

Tutte queste storie meritano di essere conosciute proprio per dare loro un valore e attribuire un valore che, attraverso la conoscenza, vada oltre il dato contabile e amministrativo. Una conoscenza che possiamo ricostruire con gli studi che intendiamo realizzare attraverso le pubblicazioni che costituiranno la collana "I luoghi dell'Ateneo", per l'ideazione e costruzione della quale desidero ringraziare Luca Quattrocchi, delegato del Rettore al Patrimonio culturale e ai rapporti con le istituzioni culturali. Il primo volume con il quale prende avvio la nostra collana è dedicato al Convento del Carmine ed è stato realizzato da Federico Celesti. Per la sua presentazione rinvio alla sapiente introduzione di Alessandro Angelini. Questo primo volume sarà a breve seguito da un secondo lavoro che illustrerà la storia e le caratteristiche del Palazzo San Niccolò per una collana che, al momento, prevede ulteriori undici studi.

Il percorso che gradualmente compiremo e svilupperemo consentirà di completare un percorso di conoscenza storica di quella che è una delle possibili prospettive sulla complessità e la ricchezza dell'Università di Siena. Una prospettiva grazie alla quale possiamo avere un ulteriore elemento di consapevolezza rispetto alla sua lunga vicenda che ormai si avvicina agli otto secoli di storia e di vita.

Ciascun componente della nostra comunità universitaria deve sentirsi orgoglioso e parte della nostra lunga storia, e i lavori che costituiscono questa collana sono certamente un mezzo attraverso cui alimentare questi sentimenti.

Roberto Di Pietra
Rettore dell'Università di Siena

Risale all'ormai lontano 1991 la pubblicazione, promossa dal Monte dei Paschi, del corposo volume *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, in cui una folta schiera di studiosi ripercorreva le secolari vicende storiche dell'Ateneo e presentava, in accurate ma necessariamente sintetiche schede, le molte prestigiose sedi in cui si svolgeva l'attività didattica, di ricerca e amministrativa dell'Università. Da allora diverse cose sono cambiate: alcuni edifici (in locazione o in comodato d'uso) non ospitano più le attività dell'Ateneo, mentre altri se ne sono aggiunti. Si conferma in ogni caso lo straordinario rilievo storico, architettonico e artistico delle diverse attuali sedi, disseminate in tutto il tessuto cittadino, ma anche nei suoi dintorni, come la Certosa di Pontignano, e fuori provincia, come le sedi di Arezzo e di San Giovanni Valdarno.

Questa nuova collana che prende avvio con il presente volume sul Convento del Carmine e con quello dedicato a Palazzo San Niccolò nell'ex complesso manicomiale cittadino, intende appunto indagare il patrimonio architettonico e artistico dell'Ateneo attraverso studi monografici, condotti con rigore scientifico, frutto di nuove e approfondite ricerche storico-archivistiche e della connessa lettura critica. Si tratta difatti di un patrimonio, nonostante la sua visibilità e frequentazione da parte della comunità universitaria e della cittadinanza, in larga parte non ancora adeguatamente noto e studiato, la cui conoscenza e conseguente valorizzazione appare quanto mai opportuna.

Caratterizzano gli edifici che oggi ospitano le molteplici attività dell'Ateneo la loro diversificata destinazione d'uso originaria e la loro collocazione cronologica, che copre molti secoli: palazzi, chiese, conventi, ospedali e fabbriche che vanno dall'epoca medievale (Convento di San Francesco) a quella rinascimentale (Palazzo San Galgano, Palazzo Bandini Piccolomini, Certosa di Pontignano, Convento del Carmine, Convento dei Servi), dall'età barocca (Chiese di Santa Mustiola e della Maddalena, Cappella di Palazzo San Galgano) all'Otto e Novecento (Palazzo del Rettorato; Palazzo San Niccolò e Complesso del Pionta ad Arezzo, già ospedali psichiatrici; Complesso del Late-

rino; ex fabbrica e villaggio operaio di San Giovanni Valdarno, oggi sede del Centro di Geotecnologie), fino ad arrivare alle realizzazioni *ex novo* degli ultimi decenni che portano la firma di insigni architetti contemporanei (Palazzina di Fisica, Dipartimento di Giurisprudenza, Polo scientifico di San Miniato). Molti di questi storici complessi, dall'indubbia rilevanza architettonica, conservano inoltre pregevoli apparati decorativi, scultorei e pittorici, che in alcuni casi si configurano in estesi e scenografici cicli di affreschi, come nel caso della Certosa di Pontignano e del Convento del Carmine, di cui tratta ampiamente il presente volume.

Tra le missioni delle università vi è quella di restituire alla società civile i prodotti della didattica e della ricerca: con questa nuova collana l'Università di Siena intende appunto far partecipe la città non solo, come già avviene, delle sue sedi storiche, ma condividerne la conoscenza inserendole a pieno titolo nel circuito artistico cittadino, come viventi e attive testimonianze di storia e cultura.

Luca Quattrocchi
*Delegato del Rettore al Patrimonio culturale
e ai rapporti con le istituzioni culturali*

Premessa

Il libro di Federico Celesti, che trae spunto da una tesi magistrale discussa nel Dipartimento di Scienze storiche e dei Beni culturali nell'a.a. 2022-23, ha il merito di colmare una vistosa lacuna degli studi dedicati al patrimonio artistico di Siena, tanto più evidente in quanto il ciclo pittorico al quale il suo saggio è dedicato è proprietà dell'Università, sede di ricerca per antonomasia. Si tratta di una vasta serie di affreschi dislocati nei locali del convento annesso alla chiesa di San Niccolò al Carmine, disposto in posizione dominante sul Piano dei Mantellini, uno dei siti del centro storico di Siena più nobili per la magnificenza dei suoi palazzi e il rilievo dei luoghi di culto che si affacciano sulla piazza. Comprensibilmente finora gli studi hanno evitato di incentrarsi direttamente sugli affreschi, per vari motivi che ne rendono arduo l'approfondimento: innanzi tutto, lo stato di conservazione assai lacunoso di una parte di essi, mal leggibili per le vaste cadute dell'intonaco, o perché dislocati in luoghi da tempo adibiti a funzioni didattiche o di ricerca, in passato non sempre necessariamente rispettose della conservazione di questo assai delicato patrimonio. Un altro degli ostacoli che lo studioso incontra nell'accostarsi al ciclo del convento carmelitano è dovuto alla difficoltà di identificare i soggetti di queste numerose storie murali, legate sul piano agiografico certamente al culto del Carmelo, ma oggi per noi non sempre di semplice riconoscimento. Uno dei meriti principali dello studio di Celesti è stato quello di aver identificato la maggior parte, se non tutti (alcune composizioni restano in condizioni davvero miserevoli), i soggetti proposti dal ciclo, effettuando una complessa e intrecciata ricerca iconografica, dedicata proprio all'agiografia non sempre di facile accesso di questi santi, ricercati e soprattutto raffigurati in modo molto raro. Accanto alle storie del profeta Elia, mitico fondatore dei carme-

litani, sono presenti le vicende di altri santi appartenenti all'ordine, o legati in modo più o meno diretto allo stesso, e tutto questo rende difficile indubbiamente l'approccio ad un ciclo ad affresco che comporta molte conoscenze di erudizione ecclesiastica, a cui non sempre la cultura odierna appare così sensibile.

La scarsa fortuna rilevata da Celesti, in ordine al ciclo carmelitano di San Niccolò, è dovuta anche al fatto che gli affreschi furono realizzati da Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736), peraltro il maggiore tra i pittori attivi a Siena nella prima metà del Settecento, in una fase pienamente matura della sua attività, quando la presenza di più collaboratori nella sua bottega tende talvolta a indebolire nell'esecuzione pittorica il risultato qualitativo d'insieme. Il merito del giovane studioso è stato quindi anche quello di non essersi fatto scoraggiare dai giudizi un po' limitativi sul ciclo che sono stati espressi nel tempo dalla storiografia, e di essersi armato degli strumenti essenziali della filologia storico-artistica per spiegare la genesi di ognuna delle storie, a partire dall'invenzione e, quando possibile, dal disegno preparatorio di Nasini (non di rado conservato nella collezione della Biblioteca Comunale degli Intronati). Ne emerge un quadro nel quale creatività e industria, slanci inventivi e replica di idee già più volte collaudate si uniscono di continuo e sta al conoscitore individuarne le radici, le motivazioni, i debiti nei confronti di altri artisti, la ripetizione seriale di un repertorio già ampiamente sfruttato. Tutto questo ha provato a fare l'autore, con risultati più che convincenti. Nella descrizione di ogni storia carmelitana – se ne contano ben ventotto – effettuata nel volume si intrecciano quindi le vicende agiografiche, spesso imbevute di un fascino davvero romanzesco, e riferimenti alla grande pittura dell'età barocca a Roma, da Pietro da Cortona a Ciro Ferri, a Luca Giordano il filone culturale nel quale si inserisce a pieno titolo lo stesso Nasini. Agiografia e storia dell'arte restano così sempre i rigorosi binari che segnano felicemente il percorso intrapreso da Celesti.

È interessante anche capire come il pittore, in molti casi non avendo un valido precedente iconografico al quale richiamarsi – vista l'eccezionalità della scena raffigurata, inerente a qualche rara personalità di beato o venerabile legato al Carmelo – abbia adattato gli schemi iconografici e compositivi della propria cultura all'invenzione di una scena tutta di fantasia e con scarso riscontro nella realtà storica, spesso lontanissima o perfino vagamente mitica, del soggetto richiamato. In altri casi invece i precedenti iconografici erano per Nasini ben più a portata di mano, come quando si trattava di affrontare le storie di Santa Teresa d'Avila, o di San Giovanni della Croce, due figure prime della santità post-tridentina nonché del grande misticismo ispanico, le cui vicende

biografiche in parte testimoniate direttamente dai loro scritti, erano state fonte di raffigurazioni frequenti da parte dei pittori e degli scultori dell'età barocca, a partire dal celebre gruppo scultoreo di Gian Lorenzo Bernini con la Trasverberazione della Santa nella chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma.

Così i miracoli straordinari delle sante e dei santi del Carmelo raffigurati da Nasini su queste pareti si svolgono per lo più, nell'ambientazione grandiosa della campagna romana disseminata di ruderi di età imperiale e spesso dominata da simulacri di vetuste divinità pagane, decisamente da ripudiare a costo di rischiare il martirio. Le composizioni in diagonale, la mimica suadente delle figure in dialogo diretto con la divinità, il levitare verso il cielo di queste creature venerabili, rendono l'atmosfera del ciclo insieme familiare e straordinario, come in una antologia di repertorio della grande pittura romana dei decenni precedenti, dalla quale Nasini attinge spunti e invenzioni.

Alessandro Angelini

Introduzione

Nel prestigioso novero delle acquisizioni di edifici storici avviate negli anni Sessanta dall'Ateneo senese per far fronte alle improrogabili esigenze di ampliamento degli ambienti accademici, quella di maggior rilievo è indubbiamente costituita da un'ampia porzione dell'ex convento dei frati Carmelitani, nel Pian dei Mantellini. Rilevato nel 1967 per farne sede degli Istituti Chimici afferenti a tre diverse facoltà – quelle di Medicina, di Farmacia e di Scienze – il fabbricato è oggi presidio del dipartimento di Scienze fisiche, della Terra e dell'Ambiente e comprende una serie di locali che si affacciano sul chiostro maggiore della struttura conventuale, nei decenni precedenti adibiti a caserma militare.

Il vasto complesso del Carmine si articola, essenzialmente, in tre grandi corpi di fabbrica: la chiesa e due diversi blocchi ortogonali ad essa, che costituirono le strutture conventuali vere e proprie. La chiesa, dedicata a San Niccolò, è un imponente edificio in laterizi di semplice costruzione e presenta una pianta rettangolare ad abside quadrata che si prolunga, oltre il bel campanile, con il cinquecentesco oratorio di San Sigismondo, poi adibito a sacrestia. Da qui, parallelamente a via della Diana, una serie di edifici minori eretti nel corso dei secoli si sviluppa attorno al chiostro piccolo, il nucleo più antico del convento, ancora – o, meglio, nuovamente, come vedremo in seguito – di proprietà dell'Ordine carmelitano ma oggi adattato a struttura alberghiera. L'ingresso al presidio universitario, che cela parzialmente la sobria facciata a capanna della chiesa, dà invece accesso al secondo blocco dell'ex struttura conventuale e si apre sul grande chiostro, edificato nel Cinquecento, dove sono localizzate una sala studio lungo il lato nord-est e a seguire, sul lato contiguo, una sezione della Biblioteca di Area Scientifico Tecnologica dell'Ateneo. Attraversando l'ampio quadriportico sotto gli occhi attenti di una platea di santi dell'or-

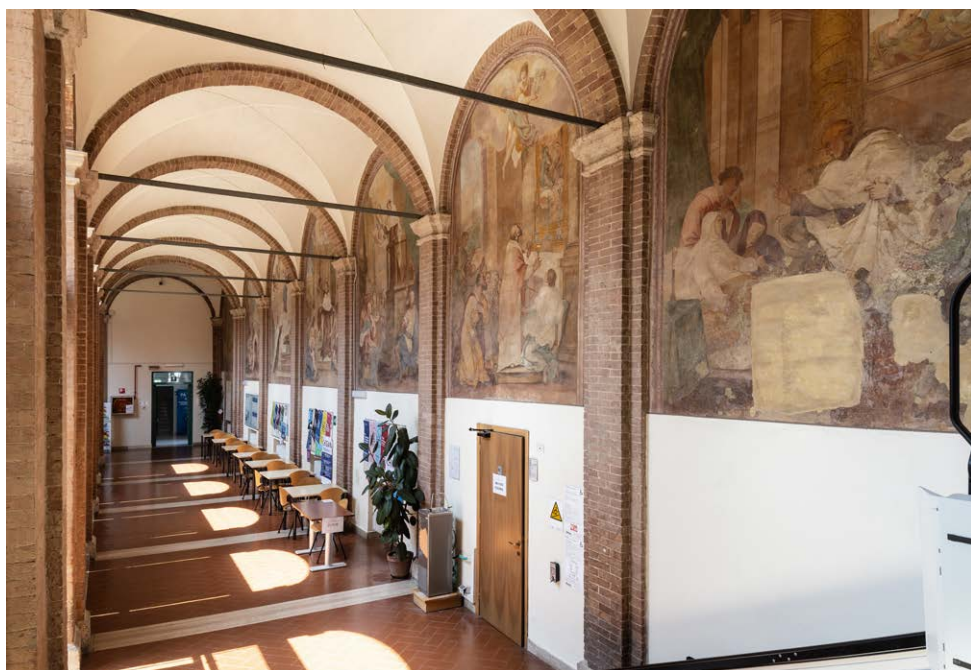


Figura 1 •
Il portico
del chiostro
maggiore, parete
nord-ovest.

dine carmelitano che, da quasi tre secoli, ne decorano le pareti (Fig. 1), ci si immette in un vasto edificio a pianta rettangolare, edificato nel XVII secolo, che ospita aule di lezione e uffici che si affacciano da un lato sul chiostro e, dall'altro, sulla retrostante via Ettore Bastianini.

Come è naturale che sia, il complesso non nasce da una visione unitaria, ma si configura come una stratificazione di strutture che portano, con orgoglio, i segni del tempo e dell'adattamento, come una pergamena riscritta nel corso dei secoli ancora capace di conservare le tracce di ciò che è venuto prima; un palinsesto architettonico e artistico, dunque, che racconta storie di occupazione umana, di cambiamenti culturali e di trasformazioni funzionali, sopravvissuto a momenti di abbandono ed incuria e a quella dolorosa stagione di cieco fervore puristico che ha eliminato ciò che era considerato fastidiosa superfetazione barocca. Chi è chiamato a 'leggere', quasi come un testo, questo complesso, non si trova dinnanzi ad un mero contenitore di memoria, ma ad un organismo ancora vivo e reattivo che mostra, nell'epidermide dei suoi muri, le cicatrici fisiche del tempo e del mutamento – dagli archi tamponati alle finestre murate, dagli affreschi lacunosi ai graffiti dei soldati che, una volta congedati, vollero lasciare traccia del proprio passaggio sui mattoni di quella chiesa che, per quasi un secolo, aveva vegliato sulla loro caserma.

Questo archivio ‘materiale’, tuttavia, può sopperire solo parzialmente alla perdita pressoché totale dell’antico archivio del convento e alla strinigata bibliografia riguardante il complesso del Carmine. Al 1907 risale, difatti, la sola monografia ad esso dedicata, redatta da Vittorio Lusini in occasione degli invasivi lavori di restauro diretti dall’architetto Vittorio Mariani che portarono ad un radicale mutamento dell’interno dell’edificio chiesastico nel tentativo di riportarlo «al suo primiero stato»¹. Del 1940 è, invece, il breve contributo di Alfredo Liberati in “Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi” nel *Bullettino senese di storia patria*, che l’autore arricchì di ulteriori documenti conservati all’archivio di Stato di Siena²; segnaliamo, inoltre, le pagine che pochi anni prima, nel 1934, Adalberto Giusti dedicò alla presenza carmelitana a Siena nel periodico locale degli Scalzi, *La stella del Carmelo*³, cui si aggiungono, nel medesimo numero, quelle riservate alle opere artistiche della chiesa e del convento⁴.

Più recenti sono i contributi presenti nel volume dedicato alle sedi universitarie per celebrare i 750 anni dell’Ateneo⁵ e le preziose ricerche di Sara Recupero⁶, cui va dato il merito di una ricostruzione più ampia e dettagliata rispetto a quella contenuta nella scarna, precedente bibliografia grazie ad una approfondita analisi di inedite fonti documentarie, regesti e brevi trattazioni degli eruditi senesi. Non si possono non menzionare, infine, i lavori di scavo realizzati nel 2001 nel complesso del Carmine dall’Area di Archeologia Medievale dell’Università di Siena che, oltre ad aver permesso il rinvenimento, nel riempimento di una volta, di più di quattrocento reperti in maiolica – poi esposti in mostra al Santa Maria della Scala – si sono configurati come un’irripetibile occasione di indagine sull’architettura del complesso e sulla vita all’interno del convento⁷.

¹ Vittorio Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena* (Siena: Tip. pontificia S. Bernardino, 1907), 162.

² Alfredo Liberati, “Chiesa di San Niccolò al Carmine,” *Bullettino senese di storia patria* 47 (1940).

³ Adalberto Giusti, “I Carmelitani a Siena,” *Stella del Carmelo, Periodico mensile dei Padri Carmelitani scalzi* 10 (1934).

⁴ A.M.C., “L’arte al Carmine,” *Stella del Carmelo, Periodico mensile dei Padri Carmelitani scalzi* 10 (1934).

⁵ Mario Ascheri et al., *L’Università di Siena. 750 anni di storia* (Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1991).

⁶ Sara Recupero, “I Carmelitani a Siena: note storiche,” in *Annuario 2002-2003* (Siena: Il Leccio, 2004).

⁷ Riccardo Francovich e Marco Valenti, a cura di, *C’era una Volta. La ceramica medievale nel convento del Carmine* (Siena: Santa Maria della Scala, 2002); Marco Valenti, “Lo scavo e la ceramica dal complesso del Carmine,” in *Archeologia dei paesaggi medievali. Avanzamento di progetto anni 2000-2004*, a cura di Riccardo Francovich, e Marco Valenti (Siena: All’insegna del Giglio, 2005).

Nonostante la rilevanza storica e architettonica del complesso, la bibliografia sull'argomento si presenta, dunque, sorprendentemente esigua e frammentaria. Ciò che ci proponiamo di fare nel seguente capitolo è riepilogare brevemente, in maniera organica, le informazioni di cui siamo in possesso nel tentativo di restituire una visione d'insieme, integrando poi quanto già noto con un doveroso approfondimento su quegli ambienti, oggi universitari, sui quali la critica non ha mai indugiato. In particolar modo, si intende far luce sul monumentale ciclo di affreschi che corre lungo le pareti del chiostro maggiore, trentuno storie di beati e santi carmelitani dipinte da Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736), figura di assoluto rilievo dell'arte tardobarocca senese. Sebbene queste pitture murali – ignorate dagli studi, martorate dal tempo, dagli agenti atmosferici e dalla passata incuria – non possano essere annoverate fra le opere qualitativamente più riuscite dell'artista, non sono per questo motivo meno meritevoli di attenzione: ecco che la Giustizia, una delle figure allegoriche che siede elegantemente in questa platea di santi, fa capolino da dietro gli scaffali della biblioteca come a richiedere la dovuta considerazione e a reclamare, per sé e per la sua antica 'dimora', il posto che le spetta fra le pagine della storia senese.

L'autore desidera esprimere il proprio ringraziamento a: Gianluca Amato; Alessandro Angelini; Alessandro Bagnoli; Gabriele Celesti; Bruno Bruchi; Marco Fagianani; Barbara Graziosi; Michele Pellegrini; Elisabetta Pepi; Filippo Pozzi; Luca Quattrocchi.

Il Convento del Carmine dalla sua fondazione ai giorni nostri

1.1 I Carmelitani a Siena

La presenza carmelitana a Siena è molto antica e risale, con grande probabilità, alla metà del XIII secolo, inserendosi nell'ampio fenomeno di trasmigrazione dell'Ordine in Occidente. A partire dal 1238 si assistette ad un consistente esodo verso l'Europa dalla Terra Santa, dove le prime comunità eremitiche sorte sul Monte Carmelo intorno alla grotta e alla fonte del loro mitico fondatore, il patriarca Elia, si erano progressivamente organizzate in una più complessa struttura. Dopo la canonica istituzione dell'Ordine, avvenuta nel 1226 con la conferma da parte di papa Onorio III della Regola redatta dal patriarca gerosolimitano Alberto, i Carmelitani furono costretti a fuggire a causa delle incursioni saracene e si trasferirono, dunque, in Occidente, fondando nuovi conventi dapprima a Messina, in Inghilterra e in Provenza e via via per tutto il continente¹.

Al 1249 si data la prima fondazione documentata in territorio toscano, a Pisa, validando così l'ipotesi di ricondurre alla metà del secolo anche quella senese. La prima attestazione della presenza dei frati in città è rappresentata dalla Bolla, indirizzata «fratribus extra portam Senen-

¹ Per approfondire la trasmigrazione in Europa si veda Ludovico Saggi, *Storia dell'Ordine Carmelitano*, vol. I (Roma: Edizioni Carmelitane, 1962-1963), 36-42.

sem Ordinis Sanctae Mariae de Monte Carmelo»², emanata nel 1261 da Urbano IV, con la quale il pontefice autorizzava alla sepoltura di persone estranee all'Ordine all'interno della loro chiesa, nel tratto finale del Pian dei Mantellini. Il Pian dei Mantellini, che si estende a sud di Castelvecchio descrivendo un'ampia linea curva tra l'arco di Santa Lucia – l'antica Porta di San Quirico – e l'arco delle Due Porte – già Porta di Stalloreggi – si configurava allora come una «scoscesa balza»³ esterna alla cinta muraria, digradante nei *suburbi* di San Marco e del Laterino tra abitazioni con orti, fossati e carbonaie, in seguito interrati con la costruzione delle mura trecentesche. Lo stesso toponimo di questa parte della città sembra incontrovertibilmente avere origine proprio dalla presenza dei Carmelitani, altrimenti detti *frati mantellini* per via del loro caratteristico scapolare o dell'antica cappa striata in lana grezza che erano soliti indossare, al tempo, sopra alla tonaca⁴.

Cronache antiche, in realtà, danno notizia della presenza di religiosi in questi luoghi a date antecedenti alla canonica istituzione dell'Ordine. Se eruditi come Agnolo di Tura del Grasso e l'autore della cosiddetta 'cronaca del Bisdomini' collocano fra il 1157 e il 1175 i lavori di scavo del pozzo della Diana – del quale accenneremo – nell'orto del convento dei Carmelitani, suggerendo l'anacronistica presenza dei frati in città già nel XII secolo, fu convinzione diffusa il nascere, quattro secoli prima, di una primitiva comunità eremitica. La tradizione vuole, difatti, che a partire dal 770 «v'avevano preso dimora in umile ricovero certi romiti, dei quali non si sa più né il nome né la ragione di vita, se non forse un qualche sentore di quella degli eremiti del Monte Carmelo»⁵. Una presenza,

² Giovanni Antonio Pecci, "Compendio di contratti sciolti esistenti presso i molto reverendi Padri di S. Maria del Carmine di Siena," in *Miscellaneae. Ms. A.III.11* (Siena: Biblioteca Comunale, 1748), n. 171, f. 78r.

³ Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, 5.

⁴ Lo scapolare, allora formante un tutt'uno con il cappuccio, era composto da due pezzi di stoffa marrone legati da cordicelle o nastri che poggiavano sulle spalle: a partire dal capitolo generale di Montpellier del 1278, esso doveva essere chiaramente mostrato sotto alla cappa, in questa occasione sostituita da una bianca dal momento che quella barrata, a tre bande grigie e quattro bianche intercalate tra loro, era ritenuta motivo di scherno anziché oggetto di devozione popolare. Il primo, ritenuto l'abito proprio dell'Ordine – *habitus nostrae religionis* – e per questo chiamato anche 'abitino', doveva essere obbligatoriamente indossato giorno e notte dai frati, contrariamente alla cappa il cui impiego era necessario solo in occasioni specifiche, «in capitulo et ante portam et in summa missa», e che costituiva il loro abbigliamento distintivo al di fuori delle mura del convento. Per un approfondimento sull'abito carmelitano si veda Emanuele Boaga, "Scheda 101," in *La sostanza dell'Effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, a cura di Giancarlo Rocca (Roma: Edizioni Paoline, 2000).

⁵ Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, 5.

questa, che sembra essere confermata da Pietro Landucci e Orlando Malavolti che, nelle loro cronache locali, riportano la notizia – poi ripresa nei propri *Annales* da Giovanni Battista Lezana, insigne storico e annalista carmelitano – dell'arrivo a Siena di un messo di Carlo Magno nell'802, accolto «nella chiesa di S. Nicolò, hora del Carmine [...] che prima l'habitavano Eremiti»⁶. L'episodio in questione – che dovette godere di una certa notorietà, come testimonia la sua raffigurazione in una delle lunette del chiostro carmelitano di Firenze ad opera di Cosimo Ulivelli nel 1641 – sembra dunque dare conferma dell'esistenza di una comunità di religiosi, nell'attuale Pian dei Mantellini, antecedente alla nascita vera e propria dell'Ordine carmelitano, ipotesi suffragata dall'intitolazione della chiesa a San Niccolò anziché quella usuale alla Madonna del Carmine, per la quale si sarebbe optato nel caso in cui fosse stata costruita *ex novo* dai Carmelitani⁷. Questo induce a pensare alla preesistenza di una chiesa, probabilmente di dimensioni ridotte, nello stesso luogo in cui, nel XIII secolo, venne avviata la costruzione dell'edificio al momento dell'effettivo insediamento dell'Ordine in città, che dovette dunque assorbire questa primitiva comunità entro i ranghi della Chiesa ufficiale.

1.2 Il convento tra XIII e XVIII secolo

Secondo le notizie contenute nel *Costituto del Comune di Siena* del 1262, per la costruzione della chiesa e del convento vennero stanziati diecimila mattoni – «X miliaris mattonum pro eorum opere ad eorum locum»⁸ – cui si sommarono le elargizioni provenienti dai fedeli che desideravano essere sepolti nell'edificio dopo l'autorizzazione concessa l'anno precedente dalla Bolla papale, che aveva, naturalmente, simili implicazioni di carattere economico. Come già chiarito in precedenza, in questa fase la sede dei frati non era ancora inclusa entro il circuito murario cittadino, ampliato nel Trecento, ma vi stava a ridosso, rispondendo alle prescrizioni impartite dal pontefice Innocenzo IV – fra il 1244 e il 1257 revisore della Regola carmelitana – che, mosso dalla volontà di inserire l'Ordine nel tessuto culturale e sociale urbano, stabilì che per

⁶ Orlando Malavolti, *Historia di Siena*, vol. II (Venezia: Salvestro Marchetti Libraro, 1599), 48.

⁷ Nonostante l'intitolazione a San Niccolò, la denominazione di Santa Maria del Carmine ricorre assai di frequente fra i documenti senesi e si deve alla consuetudine dei frati carmelitani di dedicare le loro chiese alla Vergine, cui era destinato un profondo culto – essendo ritenuta madre e patrona dell'ordine stesso – e alla quale era intitolato il primo santuario degli eremiti sorto sul Monte Carmelo.

⁸ Lodovico Zdekauer, *Il Costituto del Comune di Siena dell'anno 1262* (Milano: Hoepli, 1897), 46.

la fondazione dei conventi venissero favoriti luoghi prossimi alle città, marginali, laddove la presenza e la vocazione pauperistica dei religiosi potessero assolvere al controllo e all'assistenza della popolazione e delle categorie meno agiate, per questo ben vista dalle autorità civili. Non sorprende, dunque, l'attestazione di «diversi ordini della Repubblica a favore del Convento»⁹ fra il 1290 e il 1295 e di donazioni in perpetuo da parte di privati¹⁰, cui si aggiunge un'altra Bolla papale, emanata nel 1290 da Niccolò IV ad esclusivo beneficio del Carmine senese, con la quale venivano concessi quaranta giorni di indulgenza a coloro che in occasione delle festività mariane o del santo titolare avessero visitato la chiesa, la cui edificazione doveva essere ad uno stadio piuttosto avanzato¹¹. Sin dagli ultimi anni del XIII secolo, difatti, vi si registra la presenza di due compagnie laicali autonome, quella di San Niccolò – presto distaccatasi con l'introduzione in città dello spedaletto di Santa Lucia – e quella delle Laudi di Maria Vergine, che dopo pochi decenni assunse il nome di Compagnia della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo. A queste date, l'impianto conventuale aveva presumibilmente una forma a P ed era composto dalla chiesa, dal chiostro e da un fabbricato in mattoni disposto su due piani collocato a sud-est di quest'ultimo.

Già nell'ultimo scorcio del XIII secolo, pare quindi che i Carmelitani avessero messo salde radici nel tessuto della città, rinsaldatesi nel primo decennio del secolo successivo grazie a diverse donazioni da parte del Comune per la dotazione del necessario per il funzionamento della chiesa e per la costruzione del dormitorio. A tale scopo, grazie all'elargizione di mille fiorini, nel 1301 si procedette all'innalzamento di volte e muri sopra al vano della prima struttura conventuale, indagato all'inizio del 2001 dall'Area di Archeologia Medievale dell'Università e dubitativamente identificato con il fondaco degli Incontrati – o Incontri – menzionato negli statuti duecenteschi. Al termine degli ampliamenti di inizio secolo, il complesso doveva occupare una superficie di circa 1450 metri quadrati ed era inoltre dotato di un grande orto nel lato meridionale del convento, prossimo al chiostro, menzionato in alcune confinazioni delle tavole delle possessioni¹², redatte su richiesta del governo popolare nei Nove, e nelle cronache relative ai lavori di scavo del cosiddetto 'pozzo della Diana', che

⁹ Giovanni Battista Masini, "Spoglio e Repertorio di scritture in carta pecora nel Convento del Carmine di Siena," in *Miscellanea. Ms. A.III.5.* (Siena: Biblioteca Comunale, 1748), n. 52, f. 81v.

¹⁰ Sara Recupero segnala la donazione da parte di Bernardino di Alamanno Piccolomini dal 1297, si veda Masini, "Spoglio e Repertorio di scritture...", n. 139, f. 79v.

¹¹ Pecci, "Compendio di contratti sciolti...", n. 120, ff. 62r-62v; n. 201, ff. 72r-72v.

¹² Archivio di Stato di Siena, *Estimo* 107, f. CCXVII; f. DXIII; f. DLXXXX; f. DLXXXXI.

avrebbe condotto al mitico fiume sotterraneo. Si trattava, in realtà, di una modesta vena d'acqua – capace di garantire, tuttavia, il fabbisogno idrico della comunità carmelitana – fatta convogliare sotto al centro del chiostro in una profonda cisterna, la cui realizzazione fu portata a compimento entro il terzo decennio del secolo, rendendo dunque meno attendibili le date di escavazione riportate nelle cronache del Bisdomini e di Agnolo di Tura del Grasso menzionate in precedenza. All'orto si aggiungeva, inoltre, un ampio spazio aperto a lato della chiesa – in seguito destinato a ospitare la costruzione del chiostro maggiore – probabilmente la «platea fratrum Sancte Marie del Carmino» citata nel 1318¹³.

I finanziamenti da parte dell'autorità comunale proseguirono per tutto il Trecento, sia per l'edificazione e la manutenzione del complesso, che necessitava di riparazioni, sia per le questioni direttamente legate al culto e alle celebrazioni. Oggetto di grande devozione era già, al tempo, una tavola dugentesca con l'immagine della Vergine col Bambino nota come 'Madonna dei Mantellini', riferita al Maestro dei Santi Cosma e Damiano. La tavola originale è ora custodita nella seconda sala della Pinacoteca Nazionale di Siena e, oltre che come veneratissima immagine, si configura come la prima delle numerose opere artistiche realizzate per la chiesa di San Niccolò nel corso dei secoli. L'accresciuto prestigio dell'ordine in città nel XIV secolo è tuttavia attestato dalle commissioni a due dei più grandi maestri della scuola senese, i fratelli Pietro e Ambrogio Lorenzetti. Il primo venne incaricato di dipingere, per l'altar maggiore, la celebre *Pala del Carmine*, una grande macchina d'altare a più scomparti portata a termine nel 1329 e oggi conservata in larga parte alla Pinacoteca Nazionale di Siena. Pietro era, a queste date, al culmine della propria carriera e il prestigio di cui questi godeva al tempo viene testimoniato dall'elevata cifra richiesta per la realizzazione dell'opera di ben 150 fiorini d'oro, una somma fuori portata per i poveri frati che dovettero dunque richiedere l'aiuto dell'autorità comunale affinché il dipinto, che il pittore tratteneva presso di sé in attesa del saldo del pagamento, venisse riscattato. Nelle sale della Pinacoteca è inoltre esposta la monumentale croce sagomata del fratello minore Ambrogio, il cosiddetto *Crocifisso del Carmine*, che un recente restauro ha valorizzato colmandone rispettosamente le ampie lacune. Sebbene, in questo caso, non si ravvisino testimonianze documentarie riguardanti la commissione dell'opera, considerazioni di tipo stilistico fanno optare gli studiosi per il coinvolgimento del giovane pittore negli stessi anni in cui aveva operato presso i Carmelitani l'allora più accreditato Pietro.

¹³ ASS, *Estimo* 107, f. DLXVII.

La volontà di approntare un apparato decorativo per la propria chiesa, funzionale alla liturgia e alla definizione dell'identità dell'Ordine, mostra una viva compartecipazione alla religiosità civica – già iniziata a registrare, in questo secolo, anche per le altre famiglie mendicanti senesi – che, a distanza di qualche decennio dall'operato dei Lorenzetti, porterà la comunità carmelitana ad acquisire la titolarità di un culto cittadino dalla grande rilevanza nel variopinto quadro devozionale senese del tempo, la festa del *Corpus Domini*. Istituita nel 1264 da papa Urbano IV come festa di precetto della Chiesa universale, la solennità del *Corpus Domini* prevede una processione eucaristica nella quale viene esposto alla pubblica adorazione il Santissimo Sacramento, cuore stesso della vita carmelitana sin dai suoi primordi. Al fine di infiammare il popolo al culto dell'Eucaristia e di solennizzarne festosamente la commemorazione – celebrata dai Carmelitani senesi fin dal 1357 – l'11 giugno 1365 i frati si rivolsero nuovamente al Comune perché contribuisse con un sussidio alla realizzazione di un preziosissimo tabernacolo eucaristico, purtroppo distrutto nel 1765, che superasse in bellezza il Reliquiario del Santo Corporale plasmato per il duomo di Orvieto da Ugolino di Vieri, possibile artefice anche del perduto tabernacolo senese. La supplica venne accolta e furono elargiti, a tale scopo, 50 fiorini d'oro. A distanza di cinque anni, nel 1370, i frati concedettero all'Arte della Lana, da diversi decenni corporazione influente e prestigiosa, di celebrare nella propria chiesa la festa del *Corpus Domini*, che continuò nel tempo ad essere ardentemente promossa contribuendo così al mantenimento del culto, sostenuto di anno in anno anche dal Comune e dalle perpetue di privati cittadini. La stessa Arte della Lana, nel 1432, si legò definitivamente al Carmine promuovendo il rinnovamento dell'abside e edificandovi la cappella maggiore, affidata al maestro Antonio di Paolo: da questo momento in poi, la corporazione si impegnerà a più riprese ad abbellire e a rinnovare la chiesa sino al 1777, anno di soppressione delle Arti. Nel 1425 anche l'Università dei Cuoiai vi fece erigere la propria cappella, che fu dedicata al suo santo protettore, San Bartolomeo, in seguito raffigurato in una pala d'altare – oggi ignota – qui collocata nel 1448. Già nel secondo decennio del secolo, Benedetto di Bindo aveva infine dipinto a fresco, a decorazione di un altare sulla parete destra, un'Assunzione della Vergine, la cui figura è andata irrimediabilmente perduta in seguito alla perforazione del muro durante lavori di consolidamento del chiostro maggiore, realizzati al fine di rendere sicuro il sostegno del soprastante dormitorio quando il convento fu adibito a caserma militare nella seconda metà dell'Ottocento¹⁴.

¹⁴ Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, 14 nota 9.

Accanto agli stanziamenti pubblici, notevoli furono i lasciti da parte di privati sui quali i frati fecero affidamento, fra i quali le elemosine erogate dallo Spedale di Santa Maria della Scala o le donazioni, più o meno consistenti, che i cittadini più in vista effettuavano come lasciti testamentari o in cambio di uffici in suffragio della loro anima. Le elargizioni, pubbliche e private, recepite dai Carmelitani furono accompagnate da attività di compravendita di terreni e immobili, talvolta piuttosto articolate, con le quali gestivano il loro patrimonio: sebbene, dalla metà del XV secolo, i frati lamentassero difficoltà economiche, non emerge l'inesorabile declino che, secondo il Liberati¹⁵, interessò la chiesa e il convento del Carmine proprio a partire dal Quattrocento, tanto che nel secolo successivo si accentuò l'attività di vendita di case e appezzamenti e si registrarono numerosi interventi favorevoli da parte dell'autorità pontificia¹⁶.

Il Cinquecento si configura, in effetti, come un secolo di grande fermento dal punto di vista artistico. Nel primo decennio fu eretto, su volontà della nobile famiglia Vescovi, l'oratorio di San Sigismondo che ampliò l'edificio chiesastico oltre il campanile, in questa fase ancora a vela. La cappella, a doppia campata, è coperta da volte a crociera divise da due semplici paraste in muratura, sormontate da capitelli decorati con singolari elementi vegetali, testine di putti, cornucopie e lo stemma familiare dei Vescovi, dipinto con due leoni affrontati di colore oro su fondo rosso. Lungo le pareti, a separarle dalla copertura voltata, corre un ampio fregio lavorato a stucco, briosamente e delicatamente decorato con fogliami e vasi colmi di frutta e incorniciato da lesene dentellate e con il motivo a ovuli. Sull'altare sul fondo dell'oratorio è posta la scultura in terracotta di San Sigismondo plasmata dal Cozzarelli – in anni piuttosto recenti liberata dalla pesante policromia successiva e riportata al suo originale aspetto – capace di catturare l'attenzione per il suo dialogo serrato con la contemporanea statuaria in marmo di Michelangelo e del Sansovino. In questo notevole ambiente, architettura e scultura sembrano dipendere direttamente dalla grande lezione di Francesco di Giorgio, deceduto nel 1501 ma personalmente legato tanto alla figura del Cozzarelli quanto a quella di Vannoccio Biringucci, cui è tradizionalmente attribuito, dalle fonti, l'allestimento della cappella, concluso nel 1507¹⁷.

¹⁵ Liberati, "Chiesa di San Niccolò al Carmine," 161.

¹⁶ Recupero, "I Carmelitani a Siena: note storiche," 358.

¹⁷ Vannoccio Biringucci poté godere, sin da giovane, della protezione di Pandolfo Petrucci e dei suoi familiari. È da segnalare che fra il 1509 e il 1512, proprio per il palazzo del Magnifico, Giacomo Cozzarelli modellerà e fonderà in bronzo una serie di sette bracciali reggitorce e vessilli, oggi al Museo Civico di Siena.

Nei decenni successivi, i lavori sul complesso coinvolsero anche le strutture conventuali. Nel 1517 venne avviata la costruzione del nuovo refettorio grazie a Bernardino Landucci, frate e cittadino senese, che quello stesso anno era stato eletto priore generale dell'Ordine, la massima carica carmelitana. Scaduto il proprio mandato sessennale gli succedette brevemente, nel 1522, il concittadino Eliodoro Tolomei, che rimase tuttavia in carica per poco più di tre mesi a causa della sua prematura scomparsa. In questo secolo, il succedersi di frati senesi al generalato è importante indice del prestigio del quale godeva, al tempo, il convento della città, che dal 1578 al 1592 espresse nuovamente come priore generale dell'Ordine un proprio esponente, Giovanni Battista Faleri Caffardi¹⁸. Al Caffardi spetterebbe, con buona probabilità, la volontà di erigere il chiostro maggiore, come sembra testimoniare lo stemma di questo generale, posto nel lato sud-ovest del quadriportico sopra al portale che immetteva nella sala capitolare dei frati, accompagnato dall'iscrizione «F. IO. BAPTISTA FALERIUS CAFFARDUS MAGISTER GENERALIS CARMELITARUM. ·M·D·LXXXVIII»¹⁹. Tradizionalmente riferito a Baldassarre Peruzzi, il chiostro sarebbe dunque opera più tarda e, come suggerito dal Lusini²⁰, il frutto del lavoro di un continuatore della tradizione peruzziana così come il nuovo campanile della chiesa, anch'esso attribuito dagli eruditi locali all'ingegno del grandissimo architetto (Fig. 1.1): di questi aspetti tratteremo più approfonditamente nel seguente capitolo.

Il XVI secolo portò, dunque, a rilevanti trasformazioni del complesso – che venne ampliato anche sul lato meridionale del convento con la costruzione di due grandi e alti edifici in mattoni – e ad un ulteriore arricchimento della chiesa con nuove opere destinate agli altari minori della navata. Attorno al 1512 si collocano l'*Ascensione* di Girolamo del Pacchia e l'*Assunzione di Maria* di Bernardino Fungai – quest'ultima oggi alla Pinacoteca di Siena – e, di lì a poco, un pittore a questi vicino

¹⁸ Nel 1654 fu eletto priore generale un altro senese, Mario Venturini, poi ritiratosi nel convento di Siena sino alla sua morte, avvenuta nel 1676. I quattro priori generali, sepolti nella chiesa di San Niccolò, sono ritratti in altrettanti busti secenteschi modellati in gesso e corredati di cornice e iscrizione. Segnaliamo un errore del Lusini che, anticipando di un secolo la morte del Venturini per via di una scorretta lettura dell'iscrizione, parla del succedersi di quattro priori generali senesi nel corso del Cinquecento.

¹⁹ Lo stemma, partito verticalmente, presenta sulla destra un fiore sormontato da un'aquila coronata, ovvero l'arme familiare del Caffardi, mentre sulla sinistra lo scudo dell'Ordine Carmelitano, che ha origine dalla forma della cappa che lascia vedere la tonaca sul davanti. Uno stemma analogo, riferibile all'ambito del Cafaggi, è collocato sopra le arcate del lato sud-est del chiostro.

²⁰ Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, 36-7.



dipinse a fresco un *San Girolamo penitente* e un *San Lorenzo* sull'intradosso dell'arco del primo altare a destra. A distanza di quasi due decenni, Domenico Beccafumi realizzò il *San Michele arcangelo*, capolavoro che qui ancora si conserva. Commissionato, forse, dalla famiglia de' Micheli per il proprio altare²¹, il dipinto raffigura San Michele che scaccia gli angeli ribelli e sostituisce una prima, 'capricciosa' versione, rimasta incompiuta, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena. Verso la metà del quinto decennio del secolo, all'interno della cappella del Santissimo Sacramento che si apre alla destra dell'altar maggiore, l'altro fuoriclasse della pittura senese del Cinquecento, il Sodoma, eseguì una *Natività di Maria*. La tavola, firmata dall'autore nell'ombra della veste gialla dell'anziana levatrice sulla destra²² – sebbene realizzata, probabilmente, con l'ampio contributo dei suoi collaboratori – è collocata su un altare fine-

Figura 1.1 • Il chiostro maggiore e il campanile della chiesa visti da una delle aule universitarie.

²¹ Recupero, "I Carmelitani a Siena: note storiche," 371.

²² La 'criptofirma' è stata individuata in seguito ai lavori di restauro portati avanti fra il 2016 e il 2017 dal Laboratorio del Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo. Si veda la scheda di Laura Martini, "Dal Sodoma al Riccio: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica," in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco: Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza* (Ospedaletto, Pisa: Pacini Editore, 2017), 201-3.

mente ornato da Lorenzo di Mariano detto il Marrina, nella cui lunetta si conserva ancora una mezza figura del Padre Eterno affrescata nello stile del Sodoma. In seguito, Bartolomeo Neroni detto il Riccio iniziò a dipingere l'*Adorazione dei pastori*, ultimata da Arcangelo Salimbeni dopo la morte di questi avvenuta nel 1571, mentre nel 1598 Francesco Vanni realizzò una tela nella quale è raffigurato un congresso di santi in adorazione della veneratissima Madonna dei Mantellini – ora sostituita da una copia fotografica – materialmente inserita nel dipinto all'interno di un tabernacolo²³.

Il Cinquecento si chiuse, dunque, con l'introduzione di un'antica icona in un nuovo contesto figurativo, tipico delle pale di età riformata di fine secolo: i santi Stefano, Alberto degli Abati, Caterina d'Alessandria e Marta sono raffigurati mentre la contemplano e la offrono alla venerazione del popolo, cercando di stabilire un rapporto con il fedele. Proprio nel segno della devozione popolare e del culto cittadino si apre, come naturale prosecuzione di questa stagione, il nuovo secolo. Durante tutto il Seicento, la presenza carmelitana in città fu caratterizzata da una certa vivacità grazie anche ad un consolidato culto per le reliquie ospitate nella chiesa e per più anni esposte a pubblica venerazione in occasione della domenica in Albis, la seconda domenica di Pasqua²⁴. Fra queste, particolare rilievo ebbero i resti e alcuni strumenti di penitenza del beato Franco Lippi – altrimenti noto come Franco da Grotti dal nome del villaggio, compreso della giurisdizione della pieve di Corsano, che gli aveva dato i natali – che da un'esistenza peccaminosa sarebbe passato a vita eremitica per poi prendere l'abito presso il convento carmelitano senese, dove fu sepolto dopo la sua morte avvenuta nel 1291. Parleremo in seguito e in maniera più approfondita di questa figura, ma risulta interessante sottolineare l'intensa devozione nei suoi confronti che aveva travalicato anche i confini cittadini, rendendo presto necessaria la salvaguardia delle sue reliquie, particolarmente richieste, da parte dell'au-

²³ La datazione dell'opera è resa possibile dall'iscrizione «FRANZ VANNES 1598» posta sopra al frammento della ruota di Santa Caterina.

²⁴ La cerimonia, fissata definitivamente negli anni Cinquanta del XVI secolo, divenne una vera e propria consuetudine cittadina che attesta il gradimento culturale presso il popolo senese riscosso da questa e altre figure di santi e beati locali. Si vedano Alessandra Gianni, "Agiografia senese nei secoli XVI-XX," in *Santi e Beati senesi. Testi e immagini a stampa*, a cura di Fabio Bisogni, e Mario De Gregorio (Siena: Maschietto & Musolino, 2000) e Pierantonio Piatti, "Eremitani, Servi di Maria e Carmelitani nella Siena del Trecento," in *Beata Civitas. Pubblica pietà e devozioni private nella Siena del '300*, a cura di Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti. (Firenze: SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2016), 525.

torità comunale²⁵. A Franco da Grotti, all'inizio del secolo, era stato dedicato un nuovo, degno altare e questi venne effigiato in due diverse tele realizzate da Rutilio Manetti. La prima, dipinta nel 1616 e donata alla chiesa nel 1634 dal cognato del pittore, l'orefice Giovanni Battista Corazzini, raffigurava il beato a mezzo busto e fu collocata sopra l'urna che ne conservava le spoglie; spostata, in un secondo tempo, nella cappella del Sacramento, l'opera fu trafugata nel 1987. Il secondo dipinto è una pala con l'*Apparizione della Vergine a Franco Lippi* realizzata fra il 1638 e il 1639 con la probabile collaborazione del figlio Domenico, verosimilmente destinata all'altare dedicato al beato e, dopo vari spostamenti registrati nel corso dei secoli, oggi collocata all'interno dell'attuale struttura alberghiera in quella che fu la sala del coro del convento.

Erroneamente attribuita dal Lusini al Manetti, ma da riferirsi a Stefano Volpi, era la tela con *Le Marie e San Giovanni sotto la croce* – dalla quale pendeva un crocifisso ligneo tardocinquecentesco, poi donato alla chiesa di Santa Petronilla – opera che arricchisce un'intensa produzione artistica che, nel Seicento, coinvolse tanto la chiesa quanto i locali del convento, entrambi oggetto di rinnovamento e di una generale trasformazione, in particolar modo degli altari. Nel 1604, Alessandro Casolani realizzò la bella pala, firmata e datata, raffigurante il *Martirio di San Bartolomeo*, destinata a sostituire un trittico sull'altare patrocinato dall'Arte dei Cuoi dedicati al loro santo protettore, in passato provvisto di una lunetta dipinta a fresco con il medesimo soggetto, poi staccata e oggi ricollocata nell'attuale sala colazioni dell'hotel. Le fonti segnalano un'altra opera del Casolani, oggi perduta, che raffigurava *Il beato Giovanni Colombini*. Attorno al 1625 Stefano Volpi dipinse la *Trasverberazione di Santa Teresa d'Avila*, posta a lato dell'altar maggiore e successivamente spostata in sagrestia, e, cinque anni dopo, l'Arte della Lana rinnovò la zona absidale. Dopo un momento di crisi causato dalle guerre che avevano sconvolto la città di Siena alla metà del Cinquecento, portando alla caduta della Repubblica e all'impovertimento dell'industria manifatturiera, la potente corporazione tornò dunque a versare elemosine ai frati e ad occuparsi della propria cappella. Ne vennero ampliate le proporzioni e venne fatta rialzare la volta, le antiche finestre vennero chiuse per aprirne di nuove e l'intera zona subì una generale trasformazione con decorazioni lignee e in stucco e, soprattutto, la realizzazione del nuovo altar maggiore, di

²⁵ A tale scopo, nel 1685 i frati si rivolsero al collegio di Balia, che accolse la richiesta. Ciononostante, alcune di queste reliquie verranno cedute, in seguito a supplica, alla Compagnia dei Vaccinari di Roma (1697) e ai Carmelitani di Bari (1710), entrambi particolarmente devoti al beato senese. Si veda Recupero, "I Carmelitani a Siena: note storiche," 360-61.

gusto ancora tardocinquecentesco, su imitazione del fortunato modello del Duomo. L'opera fu commissionata a Tommaso Redi che, inserendosi nel solco della tradizione scultorea tracciato dalla bottega di Flaminio del Turco, nello stile di quest'ultimo ne realizzò al vertice il bel ciborio marmoreo, a forma di tempietto circolare.

All'interno dell'oratorio di San Sigismondo – oltre ad una *Annunciazione* di Raffaello Vanni, proveniente dall'altare Lucarini di Sant'Agostino – nel corso del tempo furono collocate altre opere seicentesche provenienti dai locali del convento. La cappella, che nel frattempo era stata adibita a sacrestia, ospita ancora oggi una *San Gerolamo scrivente* e un *San Carlo Borromeo*, attribuiti rispettivamente a Sebastiano Folli e Vincenzo Rustici, dipinti per il refettorio e in seguito ingranditi da Niccolò Franchini perché fossero trasferiti nel coro della chiesa²⁶. La stessa sorte toccò ad altre due tele raffiguranti *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Maria Maddalena* realizzate, probabilmente, da Deifobo Burbarini, un tempo anch'esse nel refettorio che, nel corso del secolo, sarebbe stato affrescato su un'intera parete da Francesco Nasini con la *Cena in casa di Marta*, l'*Ultima cena* e la *Cena in casa del fariseo*, pitture oggi scomparse e già in cattivo stato ad inizio Ottocento²⁷. Nell'oratorio possiamo ancora vedere due dipinti con *Santa Teresa in estasi davanti alla croce* e la *Trasverberazione di Santa Teresa* variamente attribuiti ad Antonio Nasini o Giovanni Domenico Manenti, mentre sconosciute alla letteratura artistica sono le due tele con l'*Angelo annunciante* e l'*Annunciata* presenti nel corridoio di collegamento fra la chiesa e la residenza dei frati attribuibili a Ilario Casolani. Per finire, un altro dipinto seicentesco proveniente dal convento si conserva oggi alla Pinacoteca di Siena, una tela dipinta nel 1604 da Francesco Bartalini che ritrae un santo carmelitano. Ritenuto dalla critica un santo cardinale per via del galero poggiato sul leggio, le tre nappe per lato e il colore nero indicano in realtà che il copricapo fosse destinato ad un canonico. Questo dettaglio, unito alla presenza della croce processionale patriarcale in secondo piano, ci induce a ritenere che possa trattarsi di Sant'Alberto di Gerusalemme, patriarca gerosolimitano che fu canonico di Mortara.

La produzione artistica di questo secolo e di quello successivo è quella che, più di tutte, ha risentito dei radicali stravolgimenti cui la chiesa è andata incontro nel corso del tempo, in particolar modo dopo le soppressioni e gli invasivi lavori di restauro di inizio Novecento che, abbattendo

²⁶ Nel 1988, un restauro ha riportate le tele alla loro forma originale.

²⁷ Ettore Romagnoli, *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle Belle Arti* (Siena: Stamperia Mucci, 1822), 54 e Francesco Brogi, *Inventario degli oggetti d'arte del convento e chiesa del Carmine*, vol. VII/39 (Siena: 1862).

gli altari, distruggendo alcuni degli stucchi e spostando arbitrariamente i dipinti – frutto di un'epoca ritenuta di 'decadimento' delle arti – hanno snaturato l'edificio rendendo particolarmente difficoltoso ricostruirne le modificazioni interne, attentamente studiate e delineate da Sara Recupero. Per quanto riguarda, invece, le trasformazioni architettoniche del complesso dopo il XVI secolo, l'analisi stratigrafica dei corpi di fabbrica aggiuntisi nel tempo alla struttura originaria permette di individuare, in un confronto con la pianta della città realizzata nel 1595 da Francesco Vanni, i nuovi edifici che ridefinirono gli spazi delle attuali vie della Diana e Ettore Bastianini²⁸.

Nel Settecento, nuove opere vennero realizzate per la chiesa ed il convento. Ne sono esempio la bella pala con *Santa Maria Maddalena dei Pazzi che riceve la corona di spine da Cristo* di Dionisio Montorselli, ancor oggi nella controfacciata della chiesa a destra dell'ingresso, le mediocri tele di Niccolò Franchini raffiguranti *San Nicola di Bari* ed *Elia sul carro di fuoco*, ora in sacrestia, e la serie di sei tele – di cui una, raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*, risulta dispersa – con la *Presentazione di Maria al tempio*, la *Strage degli innocenti* – copia da Palma il Giovane, oggi in Pinacoteca – l'*Annunciazione e profeti*, l'*Adorazione dei magi* e la *Natività della Vergine* realizzate da Dionisio Burbarini²⁹. L'ultima grande impresa pittorica può essere considerata la decorazione del chiostro maggiore per mano di Giuseppe Nicola Nasini, nel 1730. Sono gli anni in cui ebbe probabilmente inizio il progressivo declino economico della fondazione³⁰: i soli introiti registrati nella documentazione d'archivio riguardano le entrate provenienti da lasciti testamentari e celebrazioni di messe in suffragio dei defunti, e a gravare ulteriormente sulle casse del convento furono i debiti da estinguere e la necessità di rifare la campana e di intervenire sul mediocre stato delle murature. Fu così che si assistette ad un calo numerico dei frati del convento che, dai trentasette che poteva contenere, passarono a ventisette, quanto bastò perché il complesso non fosse toccato dalle soppressioni leopoldine degli ultimi due decenni del Settecento, indirizzate ai 'conventini'.

1.3 Le soppressioni, il casermaggio delle truppe e l'Università

Il lento e inesorabile declino della comunità carmelitana culminò, durante il periodo napoleonico che aprì il nuovo secolo, con un esito

²⁸ Valenti, "Lo scavo e la ceramica dal complesso del Carmine," 38.

²⁹ Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. I (Siena: Nuova immagine, 2010), 62.

³⁰ Recupero, "I Carmelitani a Siena: note storiche," 362.

tristemente noto – condiviso, nella maggioranza dei casi, con le altre famiglie ecclesiastiche. Il 24 marzo 1808 venne disposta, con decreto imperiale, la soppressione di quasi tutte le corporazioni religiose – abbazie, conventi e monasteri maschili e femminili, salvo sporadiche e circoscritte eccezioni – previa ricognizione di beni mobili e immobili, che venivano registrati nei cosiddetti ‘stati di consistenza’. Così, dopo l’accurata redazione di un inventario da parte dell’autorità competente³¹, nell’aprile dello stesso anno anche al convento del Pian dei Mantellini vennero apposti i sigilli: i venticinque frati che allora vi risiedevano dovettero abbandonare la sede che avevano ininterrottamente abitato per secoli e trovare rifugio presso i locali del pur soppresso convento di Santo Spirito assieme ai padri Carmelitani scalzi, il ramo sorto dopo la riforma di Santa Teresa d’Avila e Giovanni della Croce che, nel 1682, si era insediato in città nel complesso di San Donato in San Michele Arcangelo, già monastero vallombrosano.

A quest’epoca di abbandono, da parte della famiglia di religiosi, del complesso di San Niccolò – nel quale si era stanziata per un periodo la gendarmeria francese – risale la dispersione di larga parte del materiale archivistico del convento, individuata in un fondo della Königlichen Bibliothek di Berlino, poi Staatsbibliothek, congiuntamente ad altra documentazione senese proveniente da San Leonardo al Lago, San Salvatore a Lecceto e dalla famiglia Piccolomini. Del *corpus* del Carmine – forse donato alla biblioteca berlinese dallo storico dell’arte Karl Friedrich von Rumohr, che lo avrebbe acquistato durante un suo viaggio in Italia da un imprenditore edile entrato in possesso e intenzionato a fabbricarci della colla³² – già nel secolo precedente alla sottrazione erano stati redatti alcuni registi dal frate carmelitano della fondazione romana Andrea Sabatini (1712), dall’allora cancelliere del convento senese Giovan Battista Masini (1748) e da Giovanni Antonio Pecci (1748), che integrano la ristretta quantità di notizie sulle epoche più antiche pervenuteci dagli archivi cittadini e dagli eruditi locali³³.

³¹ ASS, *Conventi, Stati di consistenza e carta della Soppressione*, 2561.

³² Lodovico Zdekauer, “Archivio Notarile Provinciale di Siena. I,” *Bullettino senese di storia patria* 1 (1894): 291.

³³ Per un approfondimento sui registi e sulle vicende relative all’archivio del convento si veda Recupero “I Carmelitani a Siena: note storiche,” 381 e sgg. Sui documenti conservati a Berlino si segnalano Samuel Löwenfeld, “Kleinere Beiträge,” *Neues Archiv* 11 (1886) e Brigitte Szabó-Bechstein, “Die Sienser Urkunden der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (12.-18.Jh.). Die Fonds S. Leonardo al Lago, S. Salvatore di Lecceto, S. del Carmine und Piccolomini,” *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 55-56 (1976).

Nel 1821, in seguito alla Restaurazione, i carmelitani fecero ritorno – forse assieme agli Scalzi – nella propria storica sede, dove ripresero la loro attività. Da qui furono nuovamente allontanati nel dicembre del 1862 quando, per dare esecuzione al Reale Decreto del 27 settembre e con il consenso del Ministero della Pubblica Istruzione – chiamato ad esprimersi sulla destinazione d’uso nei complessi monumentali – i locali del convento furono ceduti al Ministero della Guerra. A causa dell’allontanamento dei frati e della conseguente impossibilità di mantenere le attività di culto, dopo un lungo braccio di ferro fra le autorità interessate alla questione vennero nominati un cappellano e un suo coadiutore e il Comune si fece carico delle spese per il servizio liturgico e per il mantenimento della chiesa, prima che quest’ultima venisse affidata, nel 1873, alla Congregazione del Suffragio. Con la soppressione delle corporazioni religiose e la liquidazione dell’asse ecclesiastico da parte del neonato Regno d’Italia, i conventi cittadini che ancora non avevano mutato destinazione d’uso nei primi due decenni del secolo furono convertiti a nuovi usi civili: alcuni divennero strutture adibite all’istruzione e alla pubblica assistenza, altre ospitarono invece tribunali, carceri e – come nel caso del Carmine – caserme militari³⁴. Nei locali del Pian dei Mantellini venne installata la caserma Principe Umberto I (Fig. 1.2), che rimase attiva per lunghi decenni nei quali l’assetto dell’antico complesso subì importanti stravolgimenti, tanto per i drastici lavori di restauro sull’edificio chiesastico quanto per l’atteggiamento, indubbiamente poco attento e talvolta irrispettoso, allora tenuto dai militari nei confronti della struttura conventuale. Nel primo caso, il vasto intervento ebbe inizio nei primi anni del Novecento grazie ai contributi del Monte dei Paschi e di alcuni benefattori, giunti in soccorso della Congregazione del Suffragio per far fronte al «pericolo imminente del sacro edificio»³⁵, gravemente danneggiato e in un pessimo stato conservativo. I lavori furono condotti dall’architetto Vittorio Mariani e celebrati come «uno dei più fedeli e coscenziosi restauri, che siansi veduti» dal

³⁴ Molti dei maggiori conventi senesi dismessi negli anni Sessanta dell’Ottocento o precedentemente furono impiegati come quartieri per l’accasermamento delle truppe. Oltre al Carmine, si ricordano i locali di Santa Chiara, Vita Eterna, San Domenico, della Madonna, della Fortezza, di una casamatta della Polveriera, della Caserma dei Reali Carabinieri da tempo stabilitasi in un’ala di San Francesco e dei conventi dei Serviti e di Santo Spirito. Per approfondire l’edilizia religiosa senese dopo l’Unità d’Italia si veda Margherita Eichberg, “L’edilizia religiosa senese all’indomani dell’Unità tra progetti di riutilizzo e restauri stilistici,” in *Architettura e disegno urbano a Siena nell’Ottocento tra passato e modernità*, a cura di Margherita Anselmi Zondadari (Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2006).

³⁵ Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, 64.



Figura 1.2 •
Fotografia della caserma Principe Umberto nel Pian dei Mantellini, anni Venti. Archivio Storico del Comune di Siena. © Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

canonico Vittorio Lusini³⁶, che scrisse la propria monografia al momento della riapertura al culto della rinnovata chiesa, nel 1907; il giudizio, oggi, sarebbe indubbiamente di tutt'altro tenore.

³⁶ Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, 65.

Per quanto riguarda, invece, i locali conventuali, a seguito dell'insediamento dei militari si dispose un intervento per garantire la stabilità del loggiato che circonda il chiostro maggiore, dal momento che i pilastri risultavano sensibilmente fuori piombo. Il progetto, redatto dalla Direzione del Genio di Firenze, prevede la sottomurazione delle arcate mediante l'allargamento dei pilastri con addizioni laterali, abbandonando la precedente ipotesi di demolizione e ricostruzione dei sostegni compromessi giudicata troppo onerosa. La Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti approvò la soluzione di sottomurazione, formulando tuttavia una riserva sull'esito formale dei pilastri, ritenuti visivamente troppo pesanti; la Commissione prescrisse quindi di ricalibrare il profilo riproponendo, con lieve aggetto, le proporzioni del portico, intervento attuato sagomando appositi capitelli d'imposta. Come vedremo, è da riferirsi presumibilmente a questa lunga stagione il danneggiamento degli affreschi che decorano le pareti del chiostro, un caso purtroppo non isolato se si considera il deturpamento dell'*Assunzione della Vergine* di Benedetto di Bindo in uno degli altari della chiesa, indicativo della considerazione, da parte delle forze armate, dei complessi che le ospitavano. Emblematica è, in questo senso, una serie di richieste avanzate nel 1878 al Comune di Siena dal comandante della Divisione Militare di Perugia dopo un sopralluogo. Fra queste, si proponeva di aggregare alla caserma del Carmine la chiesa perché se ne riducesse la parte superiore a camerata e quella inferiore a palestra per i soldati, necessaria per la ginnastica delle truppe: indipendentemente dai giudizi sulla conformità di questi usi ad uno spazio sacro, il diniego da parte dell'autorità comunale impedì che si verificasse ciò che invece accadde alla navata di San Francesco, che per alloggiarvi i militari subì violenze di ogni genere – da scriteriati lavori murari alla costruzione di latrine. Occorre tuttavia sottolineare come, fra le carte conservate all'Archivio Storico del Comune di Siena e all'archivio di quella che fu, in passato, la Soprintendenza dell'arte medievale e moderna per la Toscana, figurino anche le segnalazioni effettuate dai militari sulla necessità di intervenire a tutela delle strutture o sul rinvenimento di antichi manufatti nei propri locali.

Emersero, in alcuni casi, ulteriori controversie sulla spettanza della manutenzione degli edifici, di proprietà comunale ma tenuti in affitto dall'amministrazione militare – a carico di quest'ultima erano gli interventi ordinari, del Comune e del suo Ufficio Tecnico quelli straordinari – ma, soprattutto, sulla titolarità della chiesa. Dopo diversi decenni di affidamento alla congregazione del Suffragio, tale assetto venne messo in discussione quando la legge del 27 maggio 1929, che rese esecutive le misure sancite con i Patti Lateranensi, ne revocò la concessione,

aprendo una fase di incertezza che nemmeno l'iniziativa dell'Ordinario diocesano – il quale, nel 1931, avviò le pratiche per la retrocessione all'autorità ecclesiastica – riuscì a risolvere: solo a seguito dei ripetuti solleciti da parte della Soprintendenza di Siena e grazie all'intervento congiunto della Direzione generale del Fondo per il Culto – dal 1932 organo del Ministero dell'Interno – e dell'Intendenza di Finanza si giunse, nel 1956, a un definitivo chiarimento di competenze. La chiesa fu quindi riconosciuta come rientrante nella sfera del Fondo per il Culto, poi Fondo Edifici di Culto, che ancor oggi la tiene in gestione assieme ad un'altra importante chiesa senese, la Basilica di San Domenico.

Per quanto riguarda, invece, le strutture conventuali, parte di esse fu acquisita dalla Provincia Toscana dell'Ordine dei Carmelitani Scalzi che, dopo l'approvazione della consulta chiamata ad esprimersi in merito all'alienazione di questi locali il 26 agosto 1937, versò all'Amministrazione comunale 65.000 lire. Nella primavera dell'anno seguente, il Genio Militare aveva provveduto alle chiusure necessarie per separare la parte di Caserma che rimase in uso all'Autorità Militare da quella ceduta ai Carmelitani, i quali continuarono ad abitare nella propria sede fino a quando l'ultimo frate, Padre Egidio Geni, abbandonò il complesso all'inizio del nuovo millennio, trasferendosi nel convento fiorentino di San Paolino assieme ad alcuni beni artistici dell'Ordine. Da quel momento in poi i locali, rimasti di proprietà dei Carmelitani Scalzi, furono concessi in locazione a differenti enti per differenti utilizzi e rimangono, ad oggi, adibiti a struttura alberghiera.

La porzione adattata a caserma mantenne la propria funzione anche dopo la costruzione di un nuovo complesso militare, intitolato ad Alfonso Lamarmora, in piazza Vittorio Emanuele II, già piazza d'Armi e poi divenuta piazza Amendola. Ultimato nel 1937, il progetto fu proposto già dieci anni prima per ovviare all'annoso problema dell'accasermamento delle truppe, dislocate negli spazi di ex conventi che, come quello carmelitano, risultavano angusti e poco consoni ad alloggiarvi i reggimenti: ciononostante, la caserma del Pian dei Mantellini continuò a fungere da presidio militare anche dopo il secondo conflitto mondiale, quando venne reintitolata a Giuseppe Mazzini. Nel 1966 il complesso passò al Demanio pubblico e fu rilevato, l'anno seguente, dall'Università di Siena, alla quale nel 1978 venne infine concessa un'ulteriore piccola porzione del convento, con accesso da via della Diana, destinata a laboratorio della Facoltà di Farmacia, oggi dismesso (Fig. 1.3).

I lavori di assestamento e riadattamento della nuova 'sede del sapere', resi difficoltosi dalle condizioni precarie dovute ai lunghi periodi di abbandono e dalle più recenti riutilizzazioni, vennero effettuati fra il 1969 e il 1971 dall'Impresa fiorentina Gaetano Berni sotto la dire-

zione dell'ingegner Guido Dringoli e si possono ritenere «il primo dei grandi impegni architettonici dell'Ateneo senese»³⁷ dei decenni in questione, a fronte di una considerevole spesa di 338 milioni di lire³⁸. Il massiccio progetto di ristrutturazione portò, oltre ad impegnativi interventi di consolidamento, alla rimozione delle sovrapposizioni murarie che celavano gli originali prospetti che si affacciavano sul chiostro e alla totale ridefinizione della facciata e delle finestre dell'edificio rivolto verso via Bastianini.

In applicazione della Legge 237 del 1960, che imponeva che ogni progetto di edificio pubblico prevedesse un budget specifico per le opere d'arte pari ad almeno il 2% dei costi totali – budget che risultava, tuttavia, piuttosto modesto – venne bandito un concorso per la realizzazione di una recinzione metallica su via Bastianini. Vincitore risultò Osvaldo Calò, detto Aldo (1910-1983), scultore di calibro assoluto che disegnò e realizzò un'opera che incarna la sua ricerca artistica di quegli anni, riscattando i nuovi materiali – le leghe metalliche – dalla banalità del quotidiano e dalla loro mera funzionalità pratica per esaltarne l'intrinseca bellezza, elevandoli a pura espressione di forma, spazio e luce (Fig. 1.4).

Sebbene, secondo quanto riferisce Alberto Bruno, l'opera non incontrò vasti consensi – «tanto da indurre certa arguzia popolare senese a ribattezzare affettuosamente la Via Bastianini come “via del ferraccio”»³⁹



Figura 1.3 • Veduta aerea del chiostro maggiore, cuore dell'attuale presidio universitario.

³⁷ Italo Moretti, "L'architettura delle sedi universitarie," in *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, testi di Mario Ascheri et al. (Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1991), 292.

³⁸ Alberto Bruno, "La politica edilizia dell'Università di Siena dal 1965 ad oggi," in Ascheri et al., *L'Università di Siena*, 305. Per ulteriori notizie su Guido Dringoli si veda Federico Caldari, s.v. *Guido Dringoli*, in *Architettura nelle Terre di Siena. La prima metà del Novecento*, a cura di Luca Quattrocchi (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2010).

³⁹ Bruno, "La politica edilizia dell'Università di Siena dal 1965 ad oggi," 398.



Figura 1.4 •
L'opera di Aldo
Calò lungo via
Ettore Bastianini.

– riteniamo vadano riconosciuti i giusti meriti all'artista, ormai giunti tempi maturi per meglio apprezzare il suo operato.

Parimenti, intendiamo dare spazio al monumentale ma trascurato ciclo di affreschi che decora le pareti del chiostro grande, fulcro del complesso didattico e delle nostre ricerche, sulle cui vicende faremo luce nel seguente capitolo.

Il chiostro maggiore e la sua decorazione

Dalla piazzetta antistante la facciata della chiesa, nel 2022 intitolata ad Enzo Tiezzi, si accede al presidio universitario passando attraverso l'ingresso che, dall'esterno, conduceva al chiostro maggiore della struttura conventuale (Fig. 2.1).

L'ampio quadriportico che si affaccia sul cortile – che ancora conserva, nel mezzo, un pozzo cinquecentesco¹ – fu oggetto, come riferito in precedenza, di importanti lavori di consolidamento nel settimo decennio dell'Ottocento. Nonostante le misure richieste dalla Commissione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, non si riuscì ad evitare l'alterazione delle eleganti e snelle forme peruzziane, ancora percepibili con un modesto sforzo immaginativo liberando le arcate dalla loro sottomuratura (Fig. 2.2).

A restituirci visivamente l'aspetto originale del chiostro è un disegno conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca Comunale di Siena (GDS, E.I.19, 76r) (Fig. 2.3) che riporta la sezione longitudinale del portico.

¹ Il pozzo è costituito da una vasca circolare con profilo modanato, arricchita da un motivo a strigliature verticali, alla quale si giunge tramite tre gradini concentrici in pietra. In origine aveva probabilmente una copertura con pilastri e architrave sul modello del pozzo dei Cani di Pienza realizzato da Bernardo Rossellino nel 1462. In una nota del 1761 si riferisce di alcuni lavori effettuati attorno ad esso: «Adì d. Lire centocinque per avere rifatto il nuovo architrave al pozzo del chiostro grande con la lapide all'intorno per il purgatorio e altro sopra la gola di detto pozzo». ASS, *Bilancio del Convento del Carmine*, n. 2557, f. 307.



Figura 2.1 •
Ingresso
al presidio
universitario da
piazzetta Enzo
Tiezzi.

Si tratta di uno studio architettonico che, sebbene privo di firma e di data – si colloca, comunque, dopo il 1825, anno presente in filigrana sul foglio – è verosimilmente riferibile ad Agostino Fantastici, presunto autore di altri studi presenti nella stessa cartella con la pianta del chiostro e la pianta, la sezione e il prospetto del campanile della chiesa del Carmine. Indipenden-



Figura 2.2 •
Il cortile del
chiostro
maggiore.

temente dallo scopo degli studi, non ancora chiarito, il disegno non riporta significativi cambiamenti nella struttura del quadriportico rispetto alla più antica testimonianza visiva del chiostro maggiore, tratta dalla celebre pianta di Siena rilevata da Francesco Vanni nel 1595. In questa dettagliata veduta 'a volo d'uccello', tradotta a stampa a più riprese sin dalla fine del secolo, vengo-

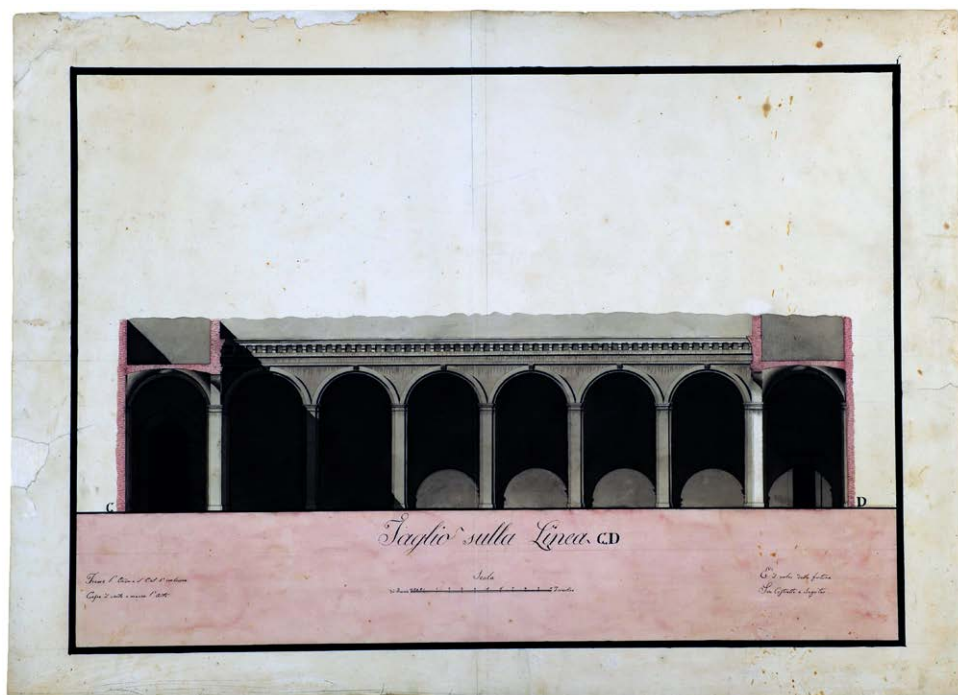


Figura 2.3 •
 Agostino Fantastici,
*Studio architettonico
 con sezione
 longitudinale
 del chiostro
 del Carmine.*
 Siena, Biblioteca
 Comunale, E.I.19,
 76 r. © Biblioteca
 comunale degli
 Intronati, Istituzione
 del Comune di
 Siena.

no rilevate con precisione la configurazione urbanistica dell'area e la struttura conventuale con l'annessa chiesa, dal campanile in semplice muro a vela.

Il confronto con la grande copia a tempera realizzata nel 1610 da Rutilio Manetti su commissione della magistratura dei Quattro Conservatori registra, tuttavia, una rilevante novità. Come osservato da Leoncini, il Manetti «non mancò di raffigurarvi il nuovissimo campanile»², la cui realizzazione sarebbe dunque da ricondurre all'ultimo lustro del Cinquecento o al primo decennio del secolo successivo, poco dopo la costruzione del chiostro maggiore che la già menzionata iscrizione dedicata al generale Caffardi colloca al 1588³. In entrambi i casi la tradizionale attribuzione al Peruzzi, morto a Roma nel 1536, è dunque da rigettare ma,

² Alessandro Leoncini, "Il campanile e le campane della chiesa di San Niccolò al Carmine nel Piano dei Mantellini," *Bullettino senese di storia patria* 128 (2021), 346.

³ È curioso notare come il Lusini (1907), benché metta a confronto anch'egli le piante del Vanni e del Manetti, riferisca che in entrambi i casi «il campanile del Carmine è in semplice muro a vela» (p. 37), nonostante appaia indubitabile l'identificazione del campanile odierno con quello dipinto da Rutilio. Quella del Carmine sarebbe la prima torre campanaria eretta a Siena dopo le guerre di metà Cinquecento e diverrà un diffuso modello replicato con alcune varianti per altre chiese senesi e del territorio. Si veda Leoncini, "Il campanile e le campane".

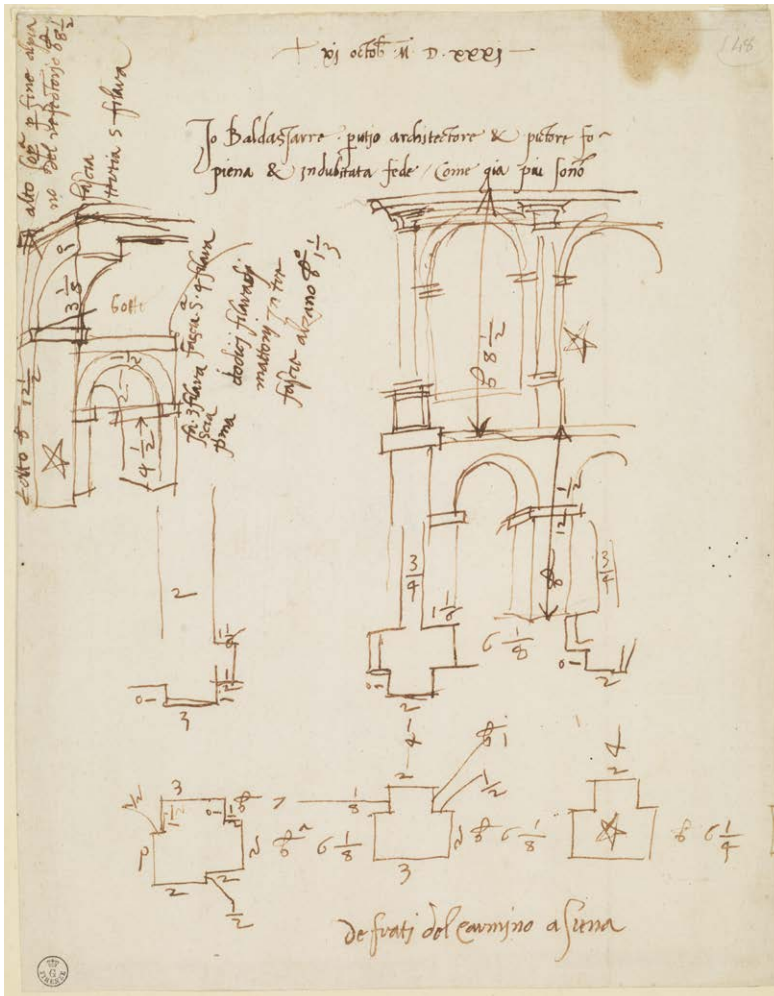


Figura 2.4 •
Baldassarre Peruzzi, *Schizzi relativi alla costruzione del chiostro maggiore del Carmine*. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 485 A. Su concessione del Ministero della Cultura – © Le Gallerie degli Uffizi.

in particolare modo per il chiostro, pare alquanto verosimile che esso sia stato fabbricato rielaborando precedenti progetti del geniale architetto – come sottolineato, del resto, già da buona parte degli autori delle cronache settecentesche⁴. Un disegno datato 11 ottobre 1531 che si conserva nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Inv. 485 A) (Fig. 2.4) – for-

⁴ Sebbene in molti vogliono che il chiostro sia stato costruito nello stesso periodo del nuovo refettorio voluto dal generale Bernardino Landucci (1517), già alla metà del Settecento lo si considera opera più tarda eseguita su disegno del Peruzzi. Si veda *Baldassarre Peruzzi architetto: V centenario della nascita di Baldassarre Peruzzi* (Sovicille: Comune di Sovicille, 1981), 113-14.

se lo stesso menzionato da Gaetano Milanese nel proprio commento alla vita vasariana del Peruzzi – presenta schizzi in pianta e in alzato con le misure del quadriportico riportando note autografe dell'autore ma mostra, al contempo, sensibili differenze con l'effettiva struttura del chiostro.

L'ideazione da parte della mente geniale e feconda del Peruzzi non sembra dunque essere una mera ipotesi da ridursi e ricondursi a quel fenomeno di inflazionismo attributivo che in passato vide accrescere enormemente il catalogo delle opere architettoniche riferite al maestro, ma dimostrerebbe il suo concreto coinvolgimento in una iniziale fase progettuale negli stessi anni in cui lavorò alla costruzione del palazzo Vescovi-Pollini, dirimpetto al convento.

Il Lusini, oltre ad attribuire al Caffardi la volontà di erigere il chiostro maggiore, sostiene che la sua costruzione si debba «a Lorenzo Pomarelli o ad Andrea Sandrini, che sul cadere del secolo seguivano le tradizioni della scuola del Peruzzi, ereditate per l'insegnamento di Anton Maria Lari e di Giovan Battista Pelori»⁵. Nonostante l'assenza di documenti che possano inequivocabilmente identificare l'effettivo esecutore dei progetti, risulta chiara la dipendenza dalla grande lezione del Peruzzi, il cui stile fu apprezzatissimo dai senesi e rimase radicato in tutto il Seicento e parte del secolo successivo: chiostro e campanile, con i loro sobri volumi in mattoni a facciavista, si inserirono armonicamente nel tessuto urbano del Pian dei Mantellini, dominato dalle semplici facciate in laterizio dei palazzi cinquecenteschi che vi si affacciavano.

Essenziali e disadornate furono anche, per lungo tempo, le pareti del quadriportico, prima che Giuseppe Nicola Nasini venisse incaricato, oltre un secolo dopo la costruzione del chiostro, di decorarne le ampie superfici murarie con storie di santi carmelitani che costituiscono un monumentale ciclo pittorico, sino ad ora rimasto ai margini del dibattito artistico tanto nella scarsa bibliografia dedicata al Carmine quanto nei più recenti studi sul pittore.

2.1 Il ciclo di affreschi di Giuseppe Nicola Nasini

La paternità delle pitture è sempre stata concordemente e incontrovertibilmente attribuita, dalle fonti locali, a Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736), «uno dei più insigni uomini che l'età sua abbia prodotti» secondo Ettore Romagnoli⁶, che dedica al nostro artista una vita consistente e dettagliata nelle *Biografie cronologiche de' bellartisti senesi*.

⁵ Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, 36.

⁶ Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi. Opera manoscritta in tredici volumi*, vol. XI (Firenze: SPES, (ante 1835) 1976), 367.

Giuseppe Nicola, certo l'esponente di maggior talento e fama di una nota famiglia di pittori amiatini operosi sul territorio senese fra XVI e XVIII secolo, dovette apprendere il mestiere nella bottega paterna. Le qualità espresse lavorando a fianco del padre Francesco catturarono l'attenzione della famiglia Chigi, al tempo i più importanti mecenati senesi, capaci di dettare il gusto cittadino grazie agli stretti legami con l'Urbe, il centro propulsore delle arti del tempo. Questo legame potrebbe aver consentito al giovane di entrare in contatto con i Medici e il granduca Cosimo III, del quale Giuseppe Nicola divenne pensionante assieme al cugino Tommaso per seguire i corsi tenuti da Ciro Ferri all'accademia toscana del disegno a Roma, con sede a Palazzo Madama, a partire dal 1681.

Chiusa l'accademia romana nell'autunno del 1686, Giuseppe Nicola venne inviato a Venezia – nuovamente stipendiato dal granduca – per ultimare il proprio tirocinio, studiando i grandi testi della pittura veneta per apprenderne il 'colorito': rientrato a Firenze nel 1690, il Nasini ricevette numerose commissioni presso la corte medicea e le più importanti famiglie fiorentine del tempo, dimostrazione delle riconosciute qualità del pittore che si dimostrò essere fra i più aggiornati fra i propri correlazionali. Qui poté approfondire lo studio della pittura di Luca Giordano, altro artista che costituirà un punto di riferimento determinante per la maturazione della sua definitiva cifra stilistica che, da quel momento in poi, non avrà più decisivi sviluppi.

Nel 1699, la morte del segretario granduca Apollonio Bassetti, suo protettore e sostenitore in questi primi decenni di attività, segnò il definitivo rientro a Siena del Nasini, dove già aveva lavorato ad importanti cantieri. Fra le mura senesi, l'assenza di concorrenza – rappresentata da modesti artisti – consentì al pittore, ormai maturo, di accaparrarsi le più prestigiose commissioni e di dominare la scena artistica locale: un'ascesa inarrestabile, costellata di commissioni, che non subirà battute d'arresto nemmeno nella fase conclusiva della sua carriera quando l'artista, assieme al figlio Apollonio e alla propria bottega, seguirà a decorare chiese, cappelle, conventi e palazzi di Siena e del suo circondario, manifestando tuttavia una certa stanchezza inventiva e una percezione di arretratezza nella sua pittura che preannunciano il tramonto «di un centro ormai chiuso in se stesso, dal quale non uscirà nessun nuovo pittore di interesse che superi lo spazio delle mura cittadine»⁷.

Nonostante alcuni pareri discordanti, possiamo ritenere con certezza che gli affreschi del Carmine si debbano far risalire alla tarda attività

⁷ Alessandro Bagnoli, "La pittura del Seicento a Siena," in *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. I, a cura di Mina Gregori, e Erich Schleier (Milano: Electa, 1989), 350.

dell'artista. Per essi, Giovacchino Faluschi⁸ indica l'anno 1730, data su cui concorda anche il Romagnoli⁹ e, di conseguenza, anche un omonimo pronipote dell'artista nella vita – dichiaratamente derivata da quella del Romagnoli – dedicata all'illustre avo¹⁰. La diretta osservazione delle pitture ci suggerisce di accogliere una datazione a queste altezze cronologiche: i caratteri formali e compositivi ben si confrontano con cicli coevi meglio documentati e si osserva la riproposizione di modelli ormai ampiamente collaudati, messi a punto dal Nasini nel corso della sua lunga carriera. Si riscontra, anche in questo caso, il massiccio intervento della bottega, un *modus operandi* tipico dell'ultima produzione dell'anziano pittore che, d'età ormai troppo avanzata per operare agilmente sui ponteggi, era solito ricoprire per lo più un ruolo progettuale, con la realizzazione di bozze e studi preparatori, per poi demandare al meno dotato Apollonio e ai suoi collaboratori l'esecuzione vera e propria. Ciononostante – e, anzi, forse proprio in virtù di questa efficienza operativa, che portò il Romagnoli ad accostarlo per industriosità al ben noto «Luca fa presto»¹¹ – negli anni trenta il nostro artista era ancora assai richiesto come frescante: lo testimoniano i lavori per la cappella Bichi Borghesi a Scorgiano presso Casole, gli affreschi per l'Oratorio di San Gaetano da Thiene e l'importante commissione per la Certosa di San Niccolò a Maggiano, ultimo ed «insospettabile colpo di coda»¹² della lunga carriera del Nasini prima della sua dipartita, avvenuta nel 1736.

Il tentativo di individuare, nell'esiguo materiale superstite dell'antico archivio del convento, documenti che si sarebbero potuti rivelare utili per far luce sulla commissione di questo vasto ciclo di affreschi è risultato vano, ma la ricerca fra le carte oggi conservate nell'Archivio di Stato di Siena ci ha permesso di aggiungere un ulteriore tassello a sostegno dell'ipotesi di riferire il ciclo al 1730. Fra i registri e i contratti di amministrazione agricola del fondo, meritevole di attenzione è un accordo stipulato presso il Carmine di Siena il 10 novembre del 1731 (ASS, 2557 Conventi c. 196), una scrittura privata sull'estinzione dei debiti

⁸ Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta dal sacerdote Giovacchino Faluschi senese al nobil signore Guido Savini provveditore dell'Università e rettore della Pia casa di Sapienza* (Siena: per Francesco Rossi stamp. del Pubblico, 1784), 67.

⁹ Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, vol. XI, 404.

¹⁰ Giuseppe Nasini, *Della vita e delle opere del Cav. Giuseppe Nasini, pittore del secolo XVII. Notizie raccolte ed ordinate dal Cav. Giuseppe Nasini, con brevi biografie degli altri pittori della medesima famiglia* (Prato: nella tipografia Bruzzi condotta da Alessandro Vannucchi, 1872), 74.

¹¹ Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, vol. XI, 369.

¹² Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. II, 474.

contratti da «Carlo Ciani mezzaiole» – contadino presso il convento di Sant’Agostino a Montalcino – con i padri carmelitani, che vogliono così certificare tali pendenze e definirne le modalità di rientro. Si tratta di un documento all’apparenza irrilevante per le nostre ricerche se non fosse che, oltre al nome dell’allora priore del convento, Girolamo Luti, compaia con una certa sorpresa anche quello del maestro amiatino, che si firma di proprio pugno quale testimone dell’accordo: «Io Cav: Giuseppe Nasini fui presente a quanto sopra, e in fede de uscita mano propria». Sebbene il documento non possa certamente avere un valore paragonabile a quello di un contratto di commissione o di una ricevuta di pagamento, appare significativa, a queste date, la presenza dell’artista nel convento, forse impegnato a ultimare la propria impresa pittorica.

Nelle poche righe che Ettore Romagnoli dedica al ciclo carmelitano all’interno della vita del pittore – nella quale, per la prima volta, vengono sistematicamente affrontate l’attività del maestro e il suo percorso artistico – l’autore non si limita, tuttavia, a offrirci le stringate informazioni già forniteci dai cronisti precedenti, ma ci dà un proprio giudizio che, seppur estremamente sintetico, ci dice molto della considerazione, generalmente poco benevola, che aveva nei confronti dell’artista, ma anche dell’acutezza critica che contraddistingue la sua analisi:

Nel 1730 condusse un’altra voluminosa opera dipingendo tutto il vasto claustro del Carmine, ma in uno stile che annunzia l’artefice di 76 anni. Ivi colori trivialmente varj miracoli di Beati e Santi dell’ordine Carmelitano e soltanto nel fresco ove espresse il Salvatore colla croce si fece conoscere il franco pittore frescante che egli era stato¹³.

Nonostante il rinnovato interesse verso l’artista fiorito nel secolo scorso, la critica non ha prodotto sino ad ora alcun contributo approfondito sulle pitture carmelitane, rimaste relegate ai margini degli studi, complici indubbiamente le scarse notizie pervenuteci e il cattivo stato conservativo degli affreschi¹⁴. Il solo tentativo di restituire un’analisi del ciclo che andasse al di là della semplice menzione all’interno della produzione del pittore è rappresentato dalla scheda di Elisabetta Avanzati nel volume dedicato alle sedi universitarie per celebrare i 750 anni del nostro

¹³ Romagnoli, *Biografia cronologica de’ bellartisti senesi*, vol. XI, 404.

¹⁴ Dopo ricerche di Stella Rudolph (1974) e Gerardo Casale (1982), Marco Ciampolini ha abbozzato per primo un percorso stilistico dell’artista nel volume su Bernardino Mei (1987). Altri singoli cantieri e opere di Giuseppe Nicola sono stati oggetto di ricerche nel corso degli ultimi decenni. Un completo profilo biografico è stato tracciato da Annalisa Pezzo, “Nasini, Giuseppe Nicola,” in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVII (Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2012), 844-48.

Ateneo¹⁵, nella quale la studiosa passa rapidamente in rassegna le brevi notizie riportate dalle fonti sette e ottocentesche e abbozza un'analisi proponendo alcuni confronti e richiamando alcune scene con i relativi schizzi e disegni preparatori. In anni più recenti, nella monumentale opera in tre volumi dei *Pittori senesi del Seicento*, Marco Ciampolini dedica all'artista un'approfondita biografia accompagnata da una rassegna, dettagliata e ben documentata, di notizie d'archivio e di opere dell'autore¹⁶. Sebbene, nel suo complesso, si configuri come un imprescindibile repertorio per chi si approccia allo studio dell'artista, il lavoro di Ciampolini non aggiunge nulla di nuovo nello specifico caso delle storie carmelitane, limitandosi – conformemente alla natura meramente eleniativa delle schede di questi volumi – ad un'enumerazione degli episodi che corrono lungo le pareti del quadriportico e segnalando, fra la vasta produzione grafica del Nasini, i fogli riconducibili ad essi, in particolare dal cospicuo fondo della Biblioteca Comunale di Siena¹⁷.

La bibliografia relativa agli affreschi del chiostro del Carmine si esaurisce con un'ultima, indispensabile fonte. Si tratta dell'*Inventario degli oggetti d'arte del convento e chiesa del Carmine*, compilato nel 1862 da Francesco Brogi in qualità di Ispettore dell'Istituto di Belle Arti, nel quale viene dedicato spazio anche all'impresa del Nasini¹⁸. Benché dati al 1710 le pitture – bollate, peraltro, come «di pochissimo merito artistico» – il Brogi ci restituisce una testimonianza estremamente preziosa: per la prima volta vengono indicati i trentuno episodi rappresentati, aspetto che ci consente di colmare il vuoto lasciato dalla perdita, pressoché totale, delle scene del lato sud-ovest del chiostro e di avere una lettura preliminare dei soggetti, talvolta di non semplice identificazione, dalla quale partire per la nostra analisi. La presenza, nel 1862, delle pitture della parete in questione – oggi ridotte per lo più alla porzione superiore centinata – permette di ricondurre il loro deperimento a quei lunghi e sciagurati decenni nei quali il convento era stato adibito a caserma militare. Trentacinque fotografie in bianco e nero, custodite negli archivi della soppressa Soprintendenza per i beni artistici di Siena, registrano il drammatico stato conservativo delle superfici pittoriche, particolarmente compromesse, prima dei re-

¹⁵ Elisabetta Avanzati, scheda “Storie di vita carmelitana,” in *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, testi di Mario Ascheri et al. (Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1991), 399.

¹⁶ Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. II, 472-549.

¹⁷ I taccuini del pittore furono ereditati, dopo la sua morte, dal figlio Apollonio e in seguito raccolti dall'abate Giuseppe Ciaccheri nella collezione che costituirà il nucleo portante del fondo di disegni della biblioteca senese.

¹⁸ Una copia dattiloscritta della catalogazione di Francesco Brogi (VII/39) si conserva nella biblioteca della Pinacoteca Nazionale di Siena.



Figura 2.5 •
 Fotografia della Fortezza prima del restauro. SPSAE Siena, inv. 23502. Su concessione del Ministero della cultura. Musei Nazionali di Siena.

stauri del 1976 (Fig. 2.5): seguiti direttamente dal soprintendente Piero Torriti e condotti con grande perizia, i lavori hanno permesso di risanare le profonde ferite che interessavano la figurazione, ma non hanno potuto restituire l'integrità originaria a un ciclo ormai mutilo in alcune sue parti.

Nonostante le ampie lacune, l'impoverimento della superficie pittorica e la generale alterazione dei valori cromatici, nelle trenta scene superstiti possiamo ben individuare le coordinate stilistiche entro cui si muove il nostro autore: una forte ascendenza cortonesca – che caratterizza lo stile del Nasini sin dai suoi esordi – mediata da Ciro Ferri quando questi fu suo maestro a Roma; le influenze della grande pittura veneta, trasferite sui binari della tradizione barocca, assimilate con il tirocinio condotto a Venezia; suggestioni mediate dal già menzionato Luca Giordano, operoso sui palchi di palazzo Riccardi e in altri cantieri fiorentini al momento del rientro in

Toscana. Tutti aspetti, questi, che – lo ribadiamo – Giuseppe Nicola aveva conciliato codificando il suo stile personale, dimostrandosi un artista assai recettivo: sebbene in questi anni della sua tarda attività non sia stato in grado di mantenere quella elasticità che lo aveva caratterizzato nel pieno della sua carriera, non possiamo certo concordare con il giudizio, tutt'altro che lusinghiero, che il Brogi espresse su queste pitture in un'epoca così distante dalla nostra, tanto cronologicamente quanto a livello di coscienza critica.

Ciò che, tuttavia, merita particolare considerazione nell'*Inventario* stilato dall'ispettore è l'elencazione delle «31 storie rappresentanti diversi episodi della vita di alcuni santi». Si tratta di storie di Elia e di santi carmelitani la cui identificazione viene recepita e trasmessa, certo un poco passivamente, dalla critica successiva: se, per la maggior parte dei casi, possiamo senza ombra di dubbio concordare sul soggetto rappresentato, si è invece resa necessaria la rettifica di alcuni di essi, dovendo tuttavia constatare l'impossibilità di verificare la correttezza per quelle scene – in tutto sei, concentrate sulla parete sud del chiostro – andate perdute o pervenuteci in una condizione tanto lacunosa da presentare unicamente la fascia superiore dell'affresco.

Segue dunque, procedendo in senso orario a partire dall'ingresso al chiostro, un'analisi iconografica di ognuna di queste *storie* e dei personaggi ivi rappresentati (Fig. 2.6), al termine della quale faremo le dovute considerazioni. Fondamentale punto di riferimento per la nostra ricerca è stato l'*Anno memorabile* di padre Giuseppe Maria Fornari, ex provinciale dei Carmelitani di Lombardia e per trent'anni *primarius* di filosofia razionale all'Università di Pavia che, nel 1688 e nel 1690, pubblicò i due tomi della sua preziosa raccolta agiografica a stampa sui santi del Carmelo¹⁹. Si farà inoltre riferimento alle voci, redatte da vari autori, raccolte nel volume *Santi del Carmelo* (1972) da padre Ludovico Saggi²⁰, la cui competenza unica nel campo della

¹⁹ Giuseppe Maria Fornari, *Anno memorabile de Carmelitani, nel quale à giorno per giorno si rappresentano le vite, l'opere, & i miracoli di s. Elia profeta loro patriarca, e di tutti li santi, e sante, beati, e venerabili eroi del suo sacro ordine della beatissima madre di Dio Maria vergine del Monte Carmelo*, Tomo I. (Milano: per Carlo Federico Gagliardi, 1688) e *Anno memorabile de Carmelitani, nel quale à giorno per giorno si rappresentano le vite, l'opere, & i miracoli di s. Elia profeta loro patriarca, e di tutti li santi, e sante, beati, e venerabili eroi del suo sacro ordine della beatissima madre di Dio Maria vergine del Monte Carmelo*, Tomo II (Milano: per Carlo Federico Gagliardi, 1690). Il repertorio, pur avendo il pregio di essere scritto in lingua italiana, non propone nulla di nuovo, dal punto di vista dei contenuti, rispetto agli *Annales* del Lezana (1645-1656) e allo *Speculum carmelitanum* di Daniele della Vergine Maria (1680), entrambi in lingua latina e di larga diffusione nei conventi europei.

²⁰ Ludovico Saggi, *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1972).



storia dell'Ordine ha contribuito alla puntuale ricostruzione dell'itinerario di sviluppo dell'agiografia carmelitana facendo luce su zone oscure e suggerendo nuove direzioni di ricerca.

Figura 2.6 • Schema ricostruttivo del ciclo pittorico.

Elia è svegliato dall'angelo

Cinque dei sei episodi raffigurati sulla parete nord-est hanno come protagonista Elia, uno dei più importanti profeti dell'Antico Testamento – nonostante non abbia lasciato alcuna profezia scritta – considerato dai Carmelitani loro fondatore materiale, oltre che spirituale. Tradizionalmente ritenuto esempio di virtù e zelo e strenuo difensore della vera dottrina, Elia è figura centrale nei Libri dei Re, nei quali si può distinguere un vero e proprio ciclo elianico (1Re 17; 2Re 1, 18) cui appartiene il racconto della sua vita. L'importanza del profeta – ribadita dai numerosi riferimenti in altri libri veterotestamentari e nei Vangeli, che lo accostano alla figura di Cristo e di San Giovanni Battista – è testimoniata da una forte devozione in Oriente dove, a partire dal Monte Carmelo, sin da tempi molti antichi fiorì un intenso culto che verrà poi diffuso in Occidente dai Carmelitani, i quali si attribuivano una diretta discendenza da Elia. La devozione nei suoi confronti è senza ombra di dubbio forte internamente all'Ordine, come testimonia la commissione di numerose opere che lo ritraggono come protagonista di episodi della sua vita, spesso inseriti entro veri e propri cicli pittorici a lui dedicati.

Uno degli episodi maggiormente rappresentati è proprio quello con cui esordisce il nostro ciclo senese (Fig. 2.7) e raffigura Elia nel deserto che viene svegliato e nutrito da un angelo – scena che non costituisce, tuttavia, l'inizio delle vicende del profeta all'interno dell'Antico Testamento.

Nelle Sacre Scritture, Elia viene presentato come originario di Tisbe e compare all'improvviso sotto il regno di Acab il quale, dopo aver sposato Gezabele, accettò da lei l'imposizione del culto di Baal, con la conseguente persecuzione dei profeti di Yahweh e la distruzione degli altari a lui dedicati. Elia annuncia così un periodo di siccità lungo tre anni, che terminerà in seguito a un sacrificio sul Monte Carmelo che dimostrerà davanti al popolo chi è il vero Dio in una sfida indetta dal Tisbita contro Acab e i profeti di Baal, oggetto delle tre scene successive dipinte dal Nasini. Dopo la vittoria, conclusasi con l'uccisione presso il torrente Cison dei sacerdoti sconfitti, torna a cadere la pioggia, ma Elia è costretto a fuggire di fronte alle minacce della vendicativa Gezabele:

⁴Egli s'inoltrò nel deserto una giornata di cammino e andò a sedersi sotto una ginestra. Desideroso di morire, disse: "Ora basta, Signore! Prendi la mia vita, perché io non sono migliore dei miei padri". ⁵Si coricò e si addormentò sotto la ginestra. Ma ecco che un angelo lo toccò e gli disse: "Alzati, mangia!". ⁶Egli guardò e vide vicino alla sua testa una focaccia, cotta su pietre roventi, e un orcio d'acqua. Mangiò e bevve, quindi di nuovo si coricò. ⁷Tornò per la seconda volta l'angelo del Signore, lo toccò e gli disse: "Alzati, mangia, perché è troppo lungo per te il cammino". ⁸Si alzò, mangiò e bevve. Con la forza di quel cibo camminò per quaranta giorni e quaranta notti fino al monte di Dio, l'Oreb. (1Re, 19, 4-8)



Figura 2.7 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Elia è svegliato
dall'angelo*, 1730.
Parete nord-est.

Elia, sino a questo momento delle vicende animoso e zelante nella lotta all'idolatria, persino inclemente nei confronti degli empi sovrani e dei falsi profeti che aveva fatto trucidare senza mostrare misericordia, in questo passo ci viene mostrato nel suo aspetto più umano, timoroso verso l'ira della regina Gezabele, vinto dallo sconforto e, anzi, dalla disperazione, tanto da invocare a Dio la propria morte prima di addormentarsi sotto la ginestra. Il Nasini rappresenta il momento in cui l'angelo giunge in suo soccorso con l'acqua e la focaccia, invitandolo per due volte a nutrirsi prima di affrontare il suo cammino nel deserto che lo avrebbe condotto al Monte Oreb, indicato in lontananza dalla figura angelica. Vediamo il profeta, ancora immerso nel sonno, presentato come un eremita dalla folta barba,

la mano destra che ancora stringe il bastone che lo accompagnerà nel suo viaggio, la sinistra su cui poggia mollemente il capo, una ripresa dall'iconografia della melanconia che rimarca lo stato di scoramento del profeta. Contrariamente all'arte cristiana delle origini, Elia assume le fattezze senili e veste un abito carmelitano in lana grezza, a sottolineare la diretta discendenza dell'Ordine pur rimandando agli abiti degli eremiti e del Battista.

La composizione sembra essere debitrice della tradizionale raffigurazione di un altro episodio, quello del *Sogno di San Giuseppe*, che ben si presta, del resto, ad una sovrapposizione iconografica: non è un caso che lo stesso Nasini sembri adottare il medesimo modello nella raffigurazione della volta per la chiesa di San Giuseppe della Contrada dell'Onda. Utile al confronto è la medesima scena della decorazione musiva dugentesca del battistero fiorentino che, anche a distanza di secoli, dovette esercitare una certa influenza sugli artisti, se non direttamente almeno attraverso un canone ormai consolidatosi nel tempo e ripreso soprattutto nel Seicento, quando le vicende di Elia entrano a far parte di numerosi cicli dedicati al Santissimo Sacramento come prefigurazioni veterotestamentarie dell'Eucarestia, il nutrimento per eccellenza con cui si sfama l'eremita nel deserto²¹. Indubbia è, difatti, l'importanza del tema eucaristico nella lettura simbolica di questo episodio, avvalorata dalla scelta di porre questa scena come punto iniziale del ciclo dipinto dal Nasini a discapito di una stretta rappresentazione in ordine cronologico degli episodi focali della vita del profeta. Non deve dunque sorprendere la scelta, da parte della committenza dell'ordine, di sottolineare con forza la centralità ricoperta dall'Eucarestia nella vita carmelitana, della quale costituisce il cuore stesso sin dai suoi primordi: nelle comunità ispirate dalla Regola del Carmelo, la Comunione era difatti pratica quotidiana e gli stessi frati senesi erano particolarmente devoti al Santissimo Sacramento, tanto da dedicargli, come già si è detto, una cappella e un prezioso ciborio nella loro chiesa e da istituire una solenne celebrazione annuale che divenne rilevante culto cittadino.

L'incontro fra Elia e il re Acab

La scena successiva raffigura invece l'episodio dell'incontro fra Elia e il re Acab (Fig. 2.8).

Il terzo anno di siccità, il Signore invita Elia a presentarsi ad Acab per porre fine alla punizione divina. Il re, da parte sua, ordina al sovrintendente del proprio palazzo, Abdia, di perlustrare il paese in cerca di sor-

²¹ Per approfondire la lettura simbolica dell'episodio e il ruolo di precursore messianico di Elia si veda Davide Ferraris, "Il culto del profeta Elia in Oriente ed Occidente," *Rivista di storia e letteratura religiosa* 52, 1 (2016).



Figura 2.8 •
Giuseppe Nicola Nasini, *L'incontro fra Elia e il re Acab*, 1730. Parete nord-est.

genti d'acqua ed erba per il bestiame. Appena intrapreso questo suo viaggio, Abdia incontra Elia, che lo convince con fermezza a far radunare dal re i profeti di Baal e i figli d'Israele presso il Monte Carmelo. Il Tisbita indice dunque una sfida:

²³Ci vengano dati due giovenchi; essi se ne scelgano uno, lo squartino e lo pongano sulla legna senza appicarvi il fuoco. Io preparerò l'altro giovenco e lo porrò sulla legna senza appicarvi il fuoco. ²⁴Invocherete il nome del vostro dio e io invocherò il nome del Signore. Il dio che risponderà col fuoco è Dio!". Tutto il popolo rispose: "La proposta è buona!" (1Re, 18, 20-4).

Riconosciamo, nella superficie dipinta, i due protagonisti della vicenda. A destra ritroviamo Elia che, minacciosamente proteso verso il suo interlocutore, indica con un imperioso e perentorio gesto del braccio destro il Monte Carmelo, ove avrà luogo la contesa. Acab, curiosamente inginocchiato dinnanzi a lui – forse a prefigurarne la sconfitta – è reso riconoscibile dall'attributo della corona d'oro posta sul capo che lo qualifica come re, vestito con abiti all'antica. Dietro di lui, all'estrema sinistra della figurazione, uno dei sudditi tiene fra le mani un fascio littorio, probabile simbolo del potere del proprio sovrano, mentre alle sue spalle si dipana uno stuolo di soldati, gli scudi e le lance che si stagliano nel cielo.

Al di là della scarsa aderenza filologica al racconto nella rappresentazione di un paesaggio verdeggiante, d'ascendenza cortonesca, desta curiosità la scultura classica che si erge nel mezzo della figurazione, facilmente identificabile nonostante la consunzione con una *Venus pudica*. A fare da modello a quella dipinta dal Nasini fu forse la *Venere de' Medici* che dal 1677, per volere di Cosimo III, costituisce il fulcro della Tribuna degli Uffizi, che dovette essere ben nota all'artista che era stato insignito dal granduca del titolo di aiutante di camera d'onore e sovrintendente degli opifici delle gallerie medicee. Gli elementi della statuaria e dell'architettura classica ricorrono, peraltro, in altri episodi del chiostro, e oltre a far parte della poetica del Nasini la presenza della statua può più ampiamente assurgere a simbolo pagano, a idolo da combattere.

Il sacrificio dei sacerdoti di Baal

Il popolo ha approvato la proposta di Elia ma la sfida non si è ancora consumata e non si è ancora giunti ad un verdetto che stabilisca quale sia il vero Dio da adorare.

²⁵Elia disse ai profeti di Baal: "Sceglietevi il giovenco e fate voi per primi, perché voi siete più numerosi. Invocate il nome del vostro dio, ma senza appiccare il fuoco". ²⁶Quelli presero il giovenco che spettava loro, lo prepararono e invocarono il nome di Baal dal mattino fino a mezzogiorno, gridando: "Baal, rispondici!". Ma non vi fu voce, né chi rispondesse. Quelli continuavano a saltellare da una parte all'altra intorno all'altare che avevano eretto. ²⁷Venuto mezzogiorno, Elia cominciò a beffarsi di loro dicendo: "Gridate a gran voce, perché è un dio! È occupato, è in affari o è in viaggio; forse dorme, ma si sveglierà". ²⁸Gridarono a gran voce e si fecero incisioni, secondo il loro costume, con spade e lance, fino a bagnarsi tutti di sangue. ²⁹Passato il mezzogiorno, quelli ancora agirono da profeti fino al momento dell'offerta del sacrificio, ma non vi fu né voce né risposta né un segno d'attenzione (1Re 18, 25-9).



Figura 2.9 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Il sacrificio dei
sacerdoti di Baal*,
1730. Parete
nord-est.

Sullo sfondo di un'ariosa apertura paesistica che dona respiro all'insieme, in un'impaginazione spaziale fedele alla tradizione cortonesca, Nasini dispiega i protagonisti dell'episodio intorno all'ara sacrificale, perno centrale della scena, con la legna spenta su cui è adagiato il giovenco (Fig. 2.9).

Sulla destra, una schiera di sacerdoti di Baal viene rappresentata mentre invoca compostamente e vanamente l'intervento del proprio Dio, chi prostrandosi dinanzi all'altare, chi volgendo gli occhi al cielo, chi nell'atto di ferirsi con l'uso di corte lame per ottenere l'esaudimento della supplica in una sorta di fanatico fervore. Sulla sinistra, a fare da contrappeso com-

positivo – e forse morale – campeggia la solenne e monumentale figura di Elia, il braccio sinistro alzato a dare il via alla sfida o, forse, a provocare e deridere i sacerdoti di Baal per le loro grida inascoltate. Torna nuovamente l'elemento della statua antica posta su di un podio, ora in una posizione più defilata: improbabile, in questo caso, una sua inconfutabile identificazione, ma risulta suggestiva l'ipotesi di riconoscervi un riferimento ad un altro dei capolavori che Cosimo III fece trasferire da Villa Medici a Roma nella Tribuna degli Uffizi, l'*Arrotino*, che si riteneva facesse parte di un gruppo raffigurante la punizione del satiro Marsia, resosi colpevole di superbia nei confronti del dio Apollo. Si instaura forse un paragone fra il satiro e quei falsi credenti che ipocritamente ostentano un comportamento onesto e probro, non per reale convinzione ma finalizzato al conseguimento delle lodi terrene anziché della gloria divina. Più generalmente, Marsia viene punito per aver sfidato un dio: lampante, dunque, l'affinità con coloro che sfidarono Yahweh e che verranno fatti uccidere da Elia.

Il sacrificio di Elia

Giunge poi il momento in cui si consuma il sacrificio che rivela il vero Dio.

³⁰Elia disse a tutto il popolo: “Avvicinatevi a me!”. Tutto il popolo si avvicinò a lui e riparò l'altare del Signore che era stato demolito. ³¹Elia prese dodici pietre, secondo il numero delle tribù dei figli di Giacobbe, al quale era stata rivolta questa parola del Signore: “Israele sarà il tuo nome”. ³²Con le pietre eresse un altare nel nome del Signore; scavò intorno all'altare un canaletto, della capacità di circa due *sea* di seme. ³³Dispose la legna, squartò il giovenco e lo pose sulla legna. ³⁴Quindi disse: “Riempite quattro anfore d'acqua e versatele sull'olocausto e sulla legna!”. Ed essi lo fecero. Egli disse: “Fatelo di nuovo!”. Ed essi ripeterono il gesto. Disse ancora: “Fatelo per la terza volta!”. Lo fecero per la terza volta. ³⁵L'acqua scorreva intorno all'altare; anche il canaletto si riempì d'acqua. ³⁶Al momento dell'offerta del sacrificio si avvicinò il profeta Elia e disse: “Signore, Dio di Abramo, di Isacco e d'Israele, oggi si sappia che tu sei Dio in Israele e che io sono tuo servo e che ho fatto tutte queste cose sulla tua parola. ³⁷Rispondimi, Signore, rispondimi, e questo popolo sappia che tu, o Signore, sei Dio e che converti il loro cuore!”. ³⁸Cadde il fuoco del Signore e consumò l'olocausto, la legna, le pietre e la cenere, prosciugando l'acqua del canaletto. ³⁹A tal vista, tutto il popolo cadde con la faccia a terra e disse: “Il Signore è Dio! Il Signore è Dio!” (1Re 18, 30-9).

Nonostante il cattivo stato di conservazione dell'affresco (Fig. 2.10), leggiamo senza difficoltà tutti gli elementi costitutivi dell'episodio,



Figura 2.10 •
Giuseppe
Nicola Nasini, *Il
sacrificio di Elia*,
1730. Parete
nord-est.

animato da un'atmosfera di inquieto sbigottimento dinnanzi al potere divino che fa ardere la legna bagnata. Sulla destra, due figure stanno ancora versando l'acqua da due grandi anfore mentre il fuoco divampa sull'altare. Non è chiaro se il fuoco 'cada' o meno dal cielo, vista anche la presenza di una vasta lacuna nella porzione sommitale, nel punto in cui si solleva una colonna di denso fumo, ma risulta comunque chiara la prodigiosità dell'evento dinnanzi al quale Elia si genuflette, con le mani giunte in preghiera, ad accogliere e venerare la potenza di quello che si manifesta come l'unico, vero Dio.

Elia rapito sul carro di fuoco

La scena successiva (Fig. 2.11) costituisce l'epilogo della vita di Elia che, accompagnato dal suo discepolo Eliseo – eletto a suo successore spirituale da Yahweh, manifestatosi al profeta sul monte Oreb – si fa strada fra le acque del fiume Giordano dividendole con il proprio mantello. A quel punto, Elia ascende al cielo:

¹¹Mentre continuavano a camminare conversando, ecco un carro di fuoco e cavalli di fuoco si interposero fra loro due. Elia salì nel turbine verso il cielo. ¹²Eliseo guardava e gridava: “Padre mio, padre mio, carro d’Israele e suoi destrieri!”. E non lo vide più. Allora afferrò le proprie vesti e le lacerò



Figura 2.11 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Elia
rapito sul
carro
di fuoco*, 1730.
Parete nord-est.

in due pezzi.¹³ Quindi raccolse il mantello, che era caduto a Elia, e tornò indietro, fermandosi sulla riva del Giordano.

¹⁴Prese il mantello, che era caduto a Elia, e percosse le acque, dicendo: “Dov’è il Signore, Dio di Elia?”. Quando anch’egli ebbe percosso le acque, queste si divisero di qua e di là, ed Eliseo le attraversò. ¹⁵Se lo videro di fronte, i figli dei profeti di Gerico, e dissero: “Lo spirito di Elia si è posato su Eliseo”. Gli andarono incontro e si prostrarono a terra davanti a lui (2Re 2, 11-5).

L’ascesa del profeta su un carro di fuoco dovette impressionare profondamente i Giudei che, naturalmente, ritennero Elia ancora vivo, lasciando aperta l’eventualità di un suo ritorno prima della seconda venuta di Cristo. Il tema dell’ascensione di Elia ha assunto un particolare rilievo all’interno delle storie del profeta, colpendo fortemente l’immaginario delle folle e, di conseguenza, degli artisti, che ne fecero il brano maggiormente diffuso e rappresentato dell’intero ciclo elianico anche come figurazione a sé stante.

Nel nostro chiostro, l’affresco del Nasini si pone in linea con la consueta iconografia dell’episodio, che trova nelle rappresentazioni classiche del dio Helios-Apollo sul carro di fuoco un modello già codificato. Nell’usuale ambientazione d’ascendenza cortonesca, inquadrata da un lato da un declivio roccioso e dall’altro da due tronchi secchi a mo’ di quinte teatrali, la scena ha luogo sulla riva del fiume Giordano, che scorre placidamente alle spalle dei protagonisti in un’atmosfera di composta calma che non lascia spazio alla dimensione miracolistica ed enfatica da epifania del sacro. Tutto è contenuto e sobriamente descritto con grande asciuttezza di linguaggio e non fa eccezione il carro di fuoco, trainato da due cavalli, che porta Elia in cielo: nonostante l’impoverimento generale della superficie pittorica, osserviamo bene le fiamme che avvolgono il sobrio cocchio di legno che transita sopra ad una fitta coltre di nubi²². Il profeta è rappresentato nell’atto di cedere il proprio mantello, con la mano destra, ad Eliseo, calvo e vestito con l’abito carmelitano, che con le braccia rivolte al cielo si inginocchia dinnanzi all’ascensione del proprio maestro²³.

²² A sottolineare la straordinaria popolarità di Elia, risulta interessante osservare la sua presenza nel folklore e nelle tradizioni popolari, soprattutto quelle nell’Europa Orientale. Secondo le credenze slave, la figura del profeta è in grado di comandare il tuono e la pioggia ed è per questo motivo che, in un processo di sincretismo con i culti locali, pare si sia sovrapposta a quella di Perun, dio pagano del tuono e della folgore venerato nelle campagne russe. Si riteneva dunque che Elia avesse un ruolo nelle attività, come l’agricoltura, legate alla pioggia: il rumore del tuono stesso, secondo la tradizione, si spiegherebbe con quello prodotto dalle ruote del carro del profeta al momento del suo passaggio sopra le nubi. Si vedano Ferraris, “Il culto del profeta Elia in Oriente ed Occidente,” 56-7 e Francesco Spadafora, s.v. “Elia profeta,” in *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari* (Roma: Institutum Carmelitanum 1972), 153.

²³ Allo scherno di alcuni ragazzi di Betel che si burlano della sua calvizie, Eliseo reagisce maledicendoli in nome di Yahweh: quarantadue giovani vengono così sbranati per punizione



Figura 2.12 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*San Nicola
salva il fanciullo
coppiere*, 1730.
Parete nord-est.

San Nicola salva il fanciullo coppiere

La sesta scena dipinta su questo lato del chiostro (Fig. 2.12) costituisce un *unicum* all'interno del ciclo essendo, ad esclusione delle figure allegoriche, la sola dedicata ad un santo estraneo all'Ordine Carmelitano. L'affresco, benché particolarmente rovinato, risulta chiaramente leggibile. Il protagonista, santo vescovo con mitria e pastorale, fu

divina da due orse uscite dal bosco. Sebbene l'appellativo «testa pelata» rivoltagli dai ragazzi si riferisca probabilmente ad una sorta di tonsura che lo contraddistingueva come profeta – di qui la severa condanna – questa caratteristica fu interpretata come segno di una precoce calvizie, tanto che venne sempre dipinto, come nel nostro caso, con pochi capelli.

erroneamente e inspiegabilmente identificato dal Brogi con Sant’Ambrogio, che avrebbe compiuto un miracolo «involando al Sultano un paggio per ricondurlo alla sua patria», episodio che non trova riscontro in alcuna fonte agiografica. La scelta del soggetto si spiega, invece, con l’intitolazione della chiesa a San Niccolò: come correttamente osservato da Felice Mastrangelo²⁴, è raffigurato un episodio della vita di Nicola di Bari, ossia il riscatto del giovane Adeodato – Basilio nelle fonti greche – rapito dai Saraceni per farne il coppiere dell’emiro Marmorino e miracolosamente riportato dal santo ai genitori.

Il Nasini, attenendosi alla tradizionale iconografia dell’episodio, dipinge la miracolosa apparizione del santo mirese, raffigurato in abiti vescovili, mentre trae in salvo, afferrandolo per i capelli, il giovane Adeodato, che porta fra le mani il vassoio con il quale stava servendo il vino a Marmorino. Al di sotto, attorno ad una tavola rotonda imbandita, un gruppo di commensali vestiti in abiti orientali assiste sgomento al prodigioso intervento di Nicola, le bocche spalancate dallo stupore e le braccia levate verso il cielo. La scena è ambientata in un loggiato che si apre, dietro ad una balaustra, su un fondo arioso e limpido al di là di quello che pare essere un giardino, popolato di alberi, racchiuso entro una struttura architettonica semicircolare.

Lo schema compositivo è certamente debitore di un piccolo monocromo dipinto nel 1698 su uno dei pilastri del chiostro grande dell’abbazia di Monte Oliveto Maggiore²⁵. Commissionato ad Antonio Nasini, fratello maggiore di Giuseppe Nicola, dall’abate napoletano Antonio Pizzini, l’affresco trova proprio in un’opera partenopea la sua principale fonte figurativa, la pala rea-



Figura 2.13 • Luca Giordano, *San Nicola da Bari salva il fanciullo coppiere*, 1655. Napoli, chiesa di Santa Brigida. Fonte: Google Arts & Culture, via Wikimedia Commons.<<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>> (Public Domain Mark 1.0).

²⁴ Felice Mastrangelo, “Il ritorno di Giuseppe Nicola Nasini a Siena. La «Natività della Vergine» per San Pellegrino alla Sapienza e il suo ritrovato modelletto,” *Prospettiva* 134-135 (2009).

²⁵ Marco Fagiani, “Un’abbazia nell’età moderna. Storia artistica di Monte Oliveto Maggiore dall’ultimo generalato dell’abate Domenico Airolodi (1511-1513) al riconoscimento del culto ab immemorabili del fondatore Bernardo Tolomei (1644)” (Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2017-2021), 115, coordinatore Andrea De Marchi, tutor Alessandro Angelini.



Figura 2.14 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Studio per 'San
Nicola salva il fanciullo
coppiere'*. Siena,
Biblioteca Comunale,
S.III.7, c. 27 r. ©
Biblioteca comunale degli
Intronati, Istituzione del
Comune di Siena.

na (S.III.7, c. 27 r) (Fig. 2.14). Questo vivace e dinamico groviglio di linee tratteggia con grande efficacia la figura dell'emiro e riteniamo che possa costituire un primissimo approccio al tema da parte di Giuseppe Nicola Nasini, che si accingeva a confrontarsi con il nostro affresco.

La scelta di inserire questo brano nel ciclo carmelitano, oltre a celebrare il santo titolare della chiesa, sembra seguire un *fil rouge* che ricorre all'interno dell'impresa figurativa: il te-

lizzata nel 1655 da Luca Giordano per la chiesa di Santa Brigida (Fig. 2.13).

Intrisa di cultura cortonesca e di suggestioni da Mattia Preti, l'opera costituisce il modello di riferimento per entrambi i Nasini, ai quali furono variamente attribuiti due disegni preparatori per i loro affreschi. Il primo, realizzato a penna e acquarello bruno, si conserva al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 20890) e mostra puntuali analogie con il dipinto carmelitano, mentre il secondo, un vibrante schizzo ancora allo stato di abbozzo, è oggi alla Biblioteca Comunale di Siena.

ma dell'opposizione e del conflitto fra il mondo cristiano e quello degli infedeli.

Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve il manto della purezza dalla Vergine

La settima e ultima scena della parete (Fig. 2.15) ha come protagonista la santa fiorentina Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607), il cui culto, dopo la canonizzazione del 1669 a opera di Clemente IX, travalicò presto l'ambito locale diffondendosi in tutta Italia e in altre parti d'Europa, specialmente nelle Fiandre. Monaca carmelitana a Santa Maria degli Angeli in Oltrarno,



Figura 2.15 • Giuseppe Nicola Nasini, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve il manto della purezza dalla Vergine*, 1730. Parete nord-est.



Figura 2.16 •
Ciro Ferri, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve una collana d'oro dalla Vergine*, 1684. Firenze, chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, cappella maggiore. Foto di Saikko, via Wikimedia Commons (CC BY 3.0 Unported). <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ciro_ferri,_Vergine_e_santa_Maria_Maddalena_dei_Pazzi,_1684_03.JPG> (immagine modificata dall'autore).

rose sono le opere che le consorelle, sia per il loro storico complesso d'Oltrarno che per la nuova sede in Borgo Pinti nella quale si erano trasferite nel 1629, commissionarono a Francesco Curradi. Importante esponente della pittura devozionale fiorentina, il Curradi è considerato fautore e primo diffusore dell'iconografia della santa, compresa quella della *Vergine che dona il manto della purezza* dipinta dal Nasini in quest'ultimo episodio della parete a raffigurare una delle esperienze estatiche di Maria Maddalena. Il modello cui fa riferimento il pittore amiatino è, tuttavia, opera di Piero Nasini, protagonista – assieme all'architetto Pier Francesco Silvani e a Luca Giordano – del rinnovamento barocco della cappella-reliquiario della santa in Borgo Pinti, grandioso cantiere voluto dalle carmelitane e sostenuto da Cosimo III fra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta <del Seicento>²⁶.

²⁶ Per il cantiere della cappella in Borgo Pinti si veda Piero Pacini, "I Depositi di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e la diffusione delle sue immagini (1607-1668)," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 32 (1988) e "Santa Maria Maddalena de' Pazzi, iconografia e devozione," in *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La chiesa e il convento*, a cura di Cristina Acidini (Firenze: Mandragora, 2020).

fu ritenuta 'santa vivente' in virtù delle estasi e dell'intenso fervore mistico che hanno caratterizzato la sua esperienza monastica; eminente contemplativa, promosse con ardore la riforma della Chiesa, in sintonia con le istanze post-tridentine. Le *Estasi*, redatte per volere del confessore Agostino Campi, registrano i frequenti rapimenti di Maria Maddalena e attestano una spiritualità che si innesta nel solco della tradizione aperta da Santa Caterina da Siena, i cui simboli ricorrono nelle sue visioni qualificandola come sposa di Cristo: l'anello con il quale si unì a lui nel matrimonio mistico, lo scambio del proprio cuore con quello di Gesù, le stimmate e la corona di spine.

A rendere la santa immediatamente riconoscibile nella scena dipinta dal Nasini sono proprio la corona di spine e le stimmate, divenuti suoi attributi iconografici. La profonda devozione per Maria Maddalena, subito viva a Firenze, è testimoniata da una grande fortuna figurativa. Nume-



Figura 2.17 •
Giuseppe Nicola Nasini, copia da
Ciro Ferri, *Santa Maria Maddalena
de' Pazzi riceve
una collana d'oro
dalla Vergine*.
Siena, Biblioteca
Comunale,
S.III.2, c. 21r.
© Biblioteca
comunale
degli Intronati,
Istituzione del
Comune di
Siena.

Al Ferri fu commissionata, nel 1682, la pala dell'altar maggiore con *La Vergine che dona una catena d'oro alla santa* (Fig. 2.16), opera dalla lunga gestazione dipinta nei locali dell'Accademia Medicea di Palazzo Madama a Roma e della quale il Nasini, allora vicinissimo al suo maestro, aveva realizzato una fedele copia disegnativa (S.III.2, c. 21r) (Fig. 2.17)

e alcuni studi (S.III.2, c. 21v e S.II.5, c. 56bis r), oggi alla Biblioteca Comunale di Siena²⁷.

Giuseppe Nicola, memore di queste soluzioni, a decenni di distanza recuperò il modello del Ferri per il chiostro senese, sostituendo alla catena d'oro il velo della purezza ma mantenendo invariato l'impianto generale della scena, pur optando per una forte semplificazione compositiva soprattutto nella gloria celeste della porzione sommitale²⁸. All'insolita compresenza di stimate e corona di spine, oggetto di due diverse visioni della santa, si unisce dunque come attributo iconografico il bianco velo consegnato dalla Vergine, simbolo del candore virginale che è precetto fondamentale della professione religiosa dei carmelitani, i quali fanno voto a Dio di castità, oltre che di povertà e obbedienza, conformemente alla Regola dell'Ordine.

Gesù appare al beato Franco da Grotti mostrandogli le ferite

La parete sud-est del chiostro si apre con il primo di tre episodi che, nel nostro ciclo pittorico, vedono per protagonista il beato Franco Lippi (Fig. 2.18), del quale abbiamo accennato nel precedente capitolo.

Nato a Grotti in un anno imprecisato del XIII secolo, Franco fu soldato dedito ai vizi che, dopo aver perso ai dadi ogni suo avere, arrivò a giocare i suoi stessi occhi, divenendo cieco per volontà divina. Riacquisita la vista e ottenuta la grazia con un pellegrinaggio a Santiago de Compostela fece ritorno a Siena dove, udendo una predica del beato domenicano Ambrogio Sansedoni, abbracciò una vita eremitica e di penitenza, dapprima in una piccola cella che si costruì nel Borgo di San Marco e in seguito in un romitorio nei boschi nei pressi del suo villaggio natio, vicino al torrente Fusola. In seguito ad una visione della Vergine, nel 1279 si fece converso carmelitano proprio presso il convento di Siena, inasprendo le penitenze e mortificando il proprio corpo con catene, un cerchio di ferro stretto attorno al capo e una palla di piombo che teneva in bocca. Per poco più di dieci anni visse nella comunità religiosa del Carmine fra l'ammirazione dei confratelli, testimone di divine visioni e fautore di svariati miracoli, prima di morirvi nel 1291 in aria di santità.

²⁷ Inizialmente ritenuti studi preparatori di Ciro Ferri, i disegni sono stati correttamente riferiti al Nasini da Pacini. Piero Pacini, "Verifica di un'impresa devozionale di Ciro Ferri e risarcimento per l'allievo Giuseppe Nicola Nasini," *Antichità Viva* 36 (1997): 45.

²⁸ È interessante notare come il Nasini reimpiegò questo modello anche nella tela con *l'Estasi di San Felice da Cantalice* (1728) dipinta per la chiesa dei Cappuccini di Arcidosso.



Figura 2.18 •
Giuseppe Nicola Nasini, *Gesù appare al beato Franco da Grotti mostrandogli le ferite*, 1730. Parete sud-est.

Racconto agiografico di riferimento fu, dopo alcune redazioni dei secoli precedenti, la *Vita* scritta nel 1590 dal frate domenicano Gregorio Lombardelli²⁹, un testo ricco di variazioni che, fra le svariate novità, aggiunge un aspetto rilevante per l'aspetto culturale. Se, prima di allora, si sosteneva che il corpo del beato fosse stato riesumato a cinquant'anni dalla morte e che parte delle reliquie fu portata a Cremona, da qui

²⁹ Gregorio Lombardelli, *La vita del beato Franco Senese da Grotti, dell'ordine de' Carmelitani, scritta dal M.R.P.F. Gregorio Lombardelli da Siena, dottor teologo dell'ordine de' frati Predicatori, e consultor della congregazione del Santo Offizio dell'Inquisizione nello Stato senese. All'illustriss. et reuerendiss. monsig. Domenico Pinelli genouese cardinale di Santa Chiesa* (Siena: Luca Bonetti, 1590).



Figura 2.19 •
Pietro da Cortona,
*Cristo appare
a Sant'Ignazio*,
1668. Pistoia,
chiesa dello
Spirito Santo.
Foto di Saikko,
via Wikimedia
Commons (CC
BY 3.0 Unported).
<[https://
creativecommons.
org/licenses/
by/3.0/deed.it](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.it)>.

in poi si fa una distinzione tra Franco, sepolto a Siena, e Francesco, sepolto invece nella città lombarda, generando uno sdoppiamento che giustifica la presenza di due crani, ognuno nei rispettivi luoghi di sepoltura³⁰. Nella chiesa del Carmine di Siena sono ancor oggi conservate queste sante reliquie assieme ad alcuni degli strumenti di penitenza del beato, rilevanti a livello devozionale soprattutto con l'autorizzazione al culto da parte del pontefice nel 1670 e, due anni dopo, l'introduzione di Franco nell'Ufficio liturgico nel Breviario carmelitano, che ne favorì la diffusione anche al di fuori del territorio senese, in altri centri della penisola e in Spagna.

Di pari passo, si assiste ad un incremento della produzione figurativa a lui dedicata, in continuità con un'iconografia rimasta immutata dall'epoca medievale: il beato viene sempre presentato con una folta barba e un'incipiente calvizie, il più delle volte con il cerchio di ferro che gli cinge il capo o altri strumenti di penitenza così come lo riconosciamo nella scena affrescata dal Nasini, nella quale Franco ha una visione di Cristo insanguinato sulla croce. Il maestro amiatino si discosta dalla tradizionale raffigurazione dell'episodio: vediamo Gesù, grondante di sangue e ammantato in uno svolazzante pannello azzurro a fianco della croce, che regge con la mano destra, mentre con il braccio sinistro levato pare indicare la catena con la palla di ferro poggiata su una pietra alle spalle del frate come ad intimargli di espiare in tal modo i propri ed altrui peccati. Viene adottata una soluzione – che ritroviamo in altre opere del Nasini – pedissequamente ripresa dalla grande tela con *L'Apparizione di Cristo a Sant'Ignazio* (1668) (Fig. 2.19) dipinta per la chiesa dello Spirito Santo a Pistoia da Pietro da Cortona, suo imprescindibile e costante punto di riferimento, come risulta evidente da un rapido confronto.

³⁰ Alla figura del beato e alla sua devozione hanno dedicato importanti contributi Raffaele Argenziano e Alessandra Gianni. Raffaele Argenziano, "L'iconografia dei santi e beati senesi: un medioevo ininterrotto," in *Santi e Beati senesi. Testi e immagini a stampa*, a cura di Fabio Bisogni, e Mario De Gregorio (Siena: Maschietto & Musolino, 2000); Gianni, "Agiografia senese nei secoli XVI-XX".



Figura 2.20 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Sant'Andrea
Corsini rifiuta
l'episcopato*,
1730. Parete
sud-est.

Sant'Andrea Corsini rifiuta l'episcopato

Nella successiva scena (Fig. 2.20) torna ad essere protagonista un santo fiorentino la cui devozione, internamente all'Ordine, risulta alquanto diffusa anche al di fuori dell'ambito più strettamente cittadino e locale.

Si tratta di Sant'Andrea Corsini (1301-1374) che, come superiore della provincia carmelitana toscana e come vescovo di Fiesole, mostrò grandi qualità morali per le quali fu ammirato in vita, tanto benevolo verso gli ultimi quanto severo nei confronti della cattiva condotta del clero. Alla sua integrità e incorruttibilità si unì una grande eloquenza, che lo rese anche apprezzato predicatore. Contrariamente alle proprie disposizioni testamentarie, dopo la sua morte fu sepolto nella cattedrale di Fiesole e le sue spoglie furono poi traslate nella chiesa fiorentina di Santa

Maria del Carmine, dove ancora sono custodite all'interno della cappella Corsini, fatta edificare nel Seicento dopo la sua canonizzazione³¹.

Molti episodi della sua agiografia appaiono leggendari³². Quello più noto è senz'altro costituito dalle vicende legate alla sua nomina a vescovo, quelle dipinte dal Nasini nel nostro chiostro. La tradizione vuole infatti che Andrea, per non accettare l'incarico reputandosi indegno di un così alto ministero, si diede alla fuga nascondendosi presso la Certosa di Firenze. Quando il clero e il popolo si erano ormai riuniti per valutare una nuova nomina, un bimbo di soli tre anni indicò loro dove Andrea si nascondesse: una volta raggiunto da una delegazione, convinto da una miracolosa visione, Andrea accettò la mitria. Nell'affresco è rappresentato questo incontro. In un paesaggio boscoso e lontano dalla città, appartato dietro ad un brullo declivio, Andrea viene interrotto nella sua lettura solitaria dal gruppetto di fiesolani accorsi sul monte Acuto dopo le indicazioni del bambino, dipinto in secondo piano mentre indica ai membri del clero il nascondiglio del frate fiorentino. Inginocchiata di fronte a lui, una giovane figura gli porge la mitria vescovile, dalla quale Andrea si discosta in un moto di repulsione, il viso contratto e volto indietro in segno di avversione, gli occhi chiusi e le braccia che scattano nervosamente in avanti come ad allontanare il gravoso incarico che gli si stava assegnando, un gesto analogo a quello di Crispo tentato da Fausta dipinto da Pietro da Cortona nella Sala di Venere a Palazzo Pitti. Sullo sfondo svetta lo snello campanile di una chiesa che, a scapito di una filologica ambientazione del racconto, potremmo identificare nella cattedrale fiesolana di San Romolo, allusione alla sede episcopale che il papa volle affidare alle sue cure.

L'aspetto forse più inusuale dell'affresco è l'assenza della visione che spinse Andrea ad accettare l'incarico. Nonostante non si possa parlare di una vera e propria iconografia relativa all'episodio, il Nasini si discosta dai rari esempi coevi optando per una declinazione esclusivamente terrena della vicenda, forse con lo scopo di sottolineare ed enfatizzare la profonda umiltà del frate nel proprio iniziale rifiuto³³.

³¹ Per approfondimenti sulla cappella Corsini si vedano: Lucia Monaci Moran e Silvia Meloni Trkulja, "Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine," in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di Mina Gregori (San Miniato: Cassa di Risparmio di San Miniato, 1990) e Maria Cecilia Fabbri, "La cappella Corsini," in *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di Luciano Berti (Firenze: Cassa di risparmio di Firenze, 1992).

³² Per gli studi agiografici su Sant'Andrea Corsini si veda Paolo Caioli, *S. Andrea Corsini carmelitano vescovo di Fiesole 1301-1374. Nel 3. centenario della sua canonizzazione* (Firenze: Tip. Fiorenza, 1929).

³³ Più in generale, l'iconografia relativa ad Andrea, che si riferisce solitamente a pochi episodi rilevanti della sua vita, si consolida per lo più dopo il 1629, anno della sua canonizzazione ad opera del papa Barberini, Urbano VIII.



Temperanza e Prudenza

La successiva campata del chiostro presenta un antico portale d'accesso ai locali del convento, sopra al quale campeggiano due figure allegoriche femminili immediatamente riconoscibili come due delle virtù cardinali grazie ai loro caratteristici attributi: la *Temperanza*, raffigurata nell'atto di mescolare acqua calda e fredda o acqua e vino, e la *Prudenza*, con lo specchio nella mano sinistra (Fig. 2.21).

Non ci soffermeremo sulle molteplici iconografie di queste allegorie, assai ricorrenti nei più svariati contesti nel corso dei secoli e, non a caso, dipinte in più di un'occasione nell'arco della propria lunga carriera da un pittore tanto prolifico quale fu il Nasini. Emerge anche in questo caso il reimpiego di modelli per queste figure che, nel caso del Carmine senese, paiono prelevate dalle cupole, dalle volte, dai meravigliosi sfondati ar-

Figura 2.21 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
Temperanza e
Prudenza, 1730.
Parete sud-est.



Figura 2.22 • Giuseppe Nicola Nasini, *Giustizia e Fortezza*, 1730. Parete sud-est.

chitettonici di Pietro da Cortona e Luca Giordano per essere ricollocate sulla parete, con gli svolazzi delle vesti che al di fuori delle tumultuose e vortuose glorie barocche non sembrano essere del tutto coerenti con la compostezza con cui i corpi siedono elegantemente su una coltre di nubi.

Giustizia e Fortezza

Sopra al successivo portale troviamo, invece, le due virtù cardinali rimanenti: la *Giustizia*, con la spada in mano, e la *Fortezza*, che regge una colonna (Fig. 2.22).

La scelta di raffigurare le virtù cardinali all'interno del ciclo sopra a delle porte d'accesso non deve sorprendere e, sebbene la si possa ritenere mera consuetudine, può risultare interessante considerare la rilevanza che queste virtù dovettero avere per i carmelitani. Se la tradizione vuole che,



nella primigenia cappa barrata, le quattro strisce bianche simboleggiassero proprio le virtù cardinali di cui i frati si dovevano rivestire – quelle nere raffiguravano, invece, le tre teologali – l'importanza del «dono settenario dello Spirito» è suffragata dall'insistenza con la quale, nelle raccolte dedicate ai santi venerati dall'Ordine, si faccia dettagliata menzione di come tali virtù si incarnassero nell'operato e nelle nobili azioni di quello che era considerato il loro fondatore, il profeta Elia. Da ciò si evince il ruolo portante che queste dovettero avere, conseguentemente, per l'Ordine del Carmelo, con una metafora che accosta anima e edificio e che sembra memore dell'interpretazione mistico-allegorica delle costruzioni claustrali di Ugo de Folieto. Elia, tuttavia, non costituisce il solo esempio, e troviamo una elencazione ed espressione di virtù cardinali riferite anche ad una santa di assoluto rilievo all'interno della storia carmelitana, protagonista della successiva scena del chiostro: Santa Teresa d'Avila.

Figura 2.23 • Giuseppe Nicola Nasini, *Trasverberazione di Santa Teresa*, 1730. Parete sud-est.

Trasverberazione di Santa Teresa

Nella quinta campata, il Nasini dipinse una scena che neanche un secolo prima fu resa celebre dallo scalpello di Gian Lorenzo Bernini in quale, nella cappella Cornaro della chiesa di Santa Maria della Vittoria, lasciò il proprio capolavoro, immortale e senza tempo, o, per usare le parole del suo artefice, la sua «men cattiva opera»: la *Transverberazione di Santa Teresa d'Avila*. Si tratta dell'episodio senz'altro più iconico e maggiormente rappresentato dell'agiografia della santa, quello che meglio coglie l'accesa spiritualità di una figura che ha legato il proprio nome alla Riforma dell'Ordine Carmelitano, che portò alla fondazione delle monache e dei frati Carmelitani Scalzi – riconosciuti come provincia nel 1580 – e a numerosi scritti, celebri capolavori di teologia mistica capaci di dar voce, parola e forma alle proprie esperienze che consentirono di renderne tanto vive le traduzioni figurative.

Teresa godette di fama di santità già in vita e, immediatamente dopo la sua morte, fu veneratissima. Successivamente alla canonizzazione, avvenuta nel 1622 grazie a Gregorio XV, e alla diffusione dei numerosi scritti della santa, gli artisti cominciarono ad accostarsi alla sua figura spirituale determinando nuovi temi iconografici. Non tardarono dunque a diffondersi raffigurazioni dell'episodio che meglio incarna la natura mistica della sua ispirazione, quello della *trasverberazione*, descritto con pieno abbandono nelle pagine della propria autobiografia:

Vedevo un angelo accanto a me, a sinistra, in forma corporea [...] Lo vedevo tenere in mano una lunga freccia d'oro, che sulla cuspidè mi pareva avesse un po' di fuoco. Mi pareva che me la conficcasse più volte nel cuore, spingendola fin dentro le viscere: e quando la estraeva, avevo l'impressione che se le tirasse dietro, lasciandomi tutta ardente di un immenso amor di Dio. Il dolore era tale, che mi faceva emettere quei gemiti che dicevo, ma la dolcezza, al tempo stesso, era così sovrabbondante, che l'anima non poteva desiderarne la fine né volere altra consolazione che Dio. Non è un dolore fisico ma spirituale: eppure il corpo vi partecipa alquanto, anzi parecchio. È così dolce l'idillio che allora passa tra l'anima e Dio, che supplico la sua bontà di farlo provare a chiunque pensasse che sto mentendo (*Vita*, XXIX).

Sono parole straordinarie, quasi sconcertanti, poiché alludono apertamente e in maniera esplicita all'aspetto fisico, sensuale e scopertamente erotico di questa esperienza divina ed extrasensoriale, questa unione mistica fra Teresa e il suo sposo, Cristo: eppure, nella visione non vi è nulla di profano e avviene tutto entro la dimensione estatica, interiore della santa. La traduzione figurativa di questa pagina, così intensa e scon-

volgente, risulta congeniale all'arte barocca e in particolare all'estro di Bernini, che nella cappella Cornaro diede fedelmente forma alla visione spiazzando i propri contemporanei.

Inevitabile, nonostante il differente *medium*, un confronto con il dipinto murale del Nasini (Fig. 2.23), nel quale ritroviamo analogie molto forti a partire dall'angioletto che, con lo stesso sorriso malizioso, trafigge con la freccia infiammata dell'amor di Dio il cuore della santa, raffigurata anche in questo caso semisdraiata. Il pittore amiatino non ci dà alcun riferimento spaziale, le uniche coordinate sono gli spigoli delle spoglie pareti di una cella che fa da sfondo alla miracolosa visione, che si apre allo spettatore in un'atmosfera infuocata fatta di un incendio di nubi che astraggono le figure in uno spazio senza tempo, aprendosi in alto e facendo irrompere la colomba dello Spirito Santo.

L'esito finale del Nasini, tuttavia, parla un linguaggio del tutto differente. All'«oceano di panni in tempesta» che risucchia il corpo della santa berniniana si sostituisce un abito che ammantava pesantemente un corpo che non geme più di piacere, irrigidito in una posa bloccata fra il deliquio e il rigore della morte. Il volto di Teresa, esangue e ora privo di qualsiasi voluttà e afflato vitale, presenta lineamenti marcati e grossolani; le mani, anziché abbandonarsi esanimi, sono intrecciate al grembo in un groviglio ormai indistinto. Anche l'angelo, invece di sollevare maliziosamente lo scapolare della monaca per trafiggerla, si limita a sollevare al cielo il dardo infuocato: in questa composizione, ogni elemento sensuale o ambiguo non trova più posto e lascia spazio ad una castigata morigeratezza che certo dovette soddisfare le aspettative, da parte dell'ordine committente, di una pittura sobria e scevra di eccessi che, tuttavia, non riesce in tal modo a rendere l'essenza ultima del brano e la profonda spiritualità della santa.

Segnaliamo, infine, uno studio dell'angelo che impugna la freccia conservato nel fondo della Biblioteca Comunale di Siena (S.II.5, c. 56 v c) (Fig. 2.24). Il disegno, già citato da Ciampolini che lo riferì tuttavia all'opera di



Figura 2.24 • Giuseppe Nicola Nasini, *Studio dell'angelo per la 'Trasverberazione di Santa Teresa'*. Siena, Biblioteca Comunale, S.II.5, c. 56 v c. © Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

soggetto analogo della sacrestia – da lui attribuita a Giovanni Domenico Manenti – si sovrappone quasi perfettamente all'affresco del Nasini e rivela il caratteristico stile della sua produzione grafica.

Se può sembrare spiazzante trovare la figura di Teresa, fautrice della scissione dell'Ordine in due rami, all'interno di un convento di Carmelitani calzati, occorre in realtà puntualizzare come i temi artistici e l'iconografia siano identici e perfettamente sovrapponibili nel vecchio e nel nuovo Carmelo, motivo per il quale santi come Teresa e Giovanni della Croce sono indistintamente venerati e raffigurati anche nel nostro chiostro.

San Brocardo battezza il luogotenente di Safadino

La scena successiva a quella che ha per protagonista Teresa – fra i santi carmelitani quella più universalmente nota e prima donna fra i Dottori della Chiesa – è un episodio della vita di una figura che, nel



Figura 2.25 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *San
Brocardo battezza
il luogotenente di
Safadino*, 1730.
Parete sud-est.

corso del tempo, ha invece perso la propria rilevanza, tanto che non si può dire si sia sviluppata una vera e propria tradizione iconografica attorno ad essa. Si tratta del Beato Brocardo, venerato fra i santi fondatori dell'Ordine sebbene non sia mai stato canonizzato. Successore di Bertoldo alla guida degli eremiti del monte Carmelo, Brocardo promosse la redazione di una Regola che, nel 1210, fu consegnata alla congregazione dal patriarca gerosolimitano Alberto e poi confermata nel 1226 da papa Onorio III. Brocardo guidò la comunità di religiosi con pazienza e prudenza, mantenendo l'incarico di priore fino alla propria morte avvenuta nel 1230 sul Monte Carmelo, ove trovò sepoltura.



Pochi altri sono i dettagli della vita di Brocardo ad essere stati documentati, riportati da scrittori carmelitani della metà del Quattrocento e poi confluiti nelle raccolte agiografiche. Fra essi, un episodio che vuole che questi avesse miracolosamente guarito dalla lebbra Sacain, il luogotenente del sultano di Siria ed Egitto Safadino, battezzandolo nel fiume Giordano – o, secondo altri, alla fonte di Elia – e convertendolo alla fede cristiana. Nonostante l'estrema consunzione della superficie pittorica dipinta dal Nasini, peraltro parzialmente celata dagli scaffali della biblioteca, riconosciamo tutti gli elementi cardine dell'episodio (Fig. 2.25).

Ai piedi della figura inginocchiata nell'atto di ricevere il primo Sacramento è ben distinguibile un turbante, un copricapo bianco e rosso che indica inequivocabilmente la fede musulmana del battezzando

Figura 2.26 • Giuseppe Nicola Nasini, Studio per 'San Brocardo battezza il luogotenente di Safadino'. Siena, Biblioteca Comunale, E.I.13, c. 19v. © Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

al quale Brocardo, ammantato nel consueto abito carmelitano, asperge sul capo l'acqua del fiume; alle spalle del santo, due confratelli assistono al miracolo, cui si aggiunge sulla sinistra un altro musulmano che tiene fra le mani un catino d'acqua. Malgrado la perduta ricchezza cromatica, ancora si percepiscono lo spiccato gusto naturalistico e la poetica di matrice cortonesca nell'apertura paesistica dello sfondo che il pittore innesta su una razionale impostazione classica, sull'esempio di Carlo Maratta – importante punto di riferimento per l'artista – arricchita da echi della pittura di Luca Giordano.

L'assenza di una tradizione iconografica spinse il Nasini a guardare ad altri modelli, su tutti quelli della statuaria e della pittura capitolina raffiguranti il *Battesimo di Cristo*, un soggetto al quale lo stesso pittore lavorò in più di un'occasione nella sua lunga carriera. Il nostro affresco dovette ugualmente prevedere una fase preliminare di studio alla quale proponiamo di riferire in questa sede, sebbene dubitativamente, un foglio conservato anch'esso nella vasta collezione grafica del maestro della Biblioteca Comunale di Siena. Si tratta di un disegno preparatorio a matita nera e acquarello bruno catalogato come *Scena di battesimo* (E.I.13, c. 19v) (Fig. 2.26) che mostra i tratti tipici di certa sua produzione nel quale, nonostante la sua natura di abbozzo che non presenta alcuna connotazione specifica a caratterizzare i personaggi, non sembra si possano riconoscere Gesù e San Giovanni Battista né, tantomeno, la colomba dello Spirito Santo. Benché le differenze rispetto alla realizzazione ultima non siano indifferenti, è noto come le traduzioni pittoriche si precisino e prendano via via consistenza nella progressiva elaborazione dell'idea iniziale, che nel nostro caso avrebbe visto mutare la posa e la gestualità del battezzando – in origine con le gambe piegate su un lato, forse ad alludere all'infermità da cui venne guarito Sacain – mantenendo tuttavia il generale impianto compositivo.

La Madonna appare al Beato Franco da Grotti

Nella scena successiva torna ad essere protagonista il Beato Franco da Grotti (Fig. 2.27). Il frate senese, qui presentato senza i consueti strumenti di penitenza, è riconoscibile grazie all'identificazione dell'episodio, narrato da Gregorio Lombardelli. Franco, che ancora non aveva preso l'abito e viveva da eremita presso porta San Marco in una stanzina scavata nella rena, ebbe una visione della Vergine che gli apparve porgendogli un arboscello carico di monete d'oro, segno della ricompensa celeste per la sua carità dopo che questi aveva donato a una povera donna i denari ricevuti dalla famiglia Salimbeni per le preghiere in suffragio di un congiunto.



Raffigurato anacronisticamente con l'abito carmelitano – espediente impiegato per sottolineare l'appartenenza all'ordine – Franco è inginocchiato a terra, la mano sinistra portata al petto e la destra protesa in avanti ad accogliere il ramoscello che la Vergine, mollemente adagiata su una soffice nuvola fra tre vivaci angioletti, gli porge in dono. Difficile, data l'estrema consunzione della superficie pittorica, comprendere se fra le foglie di quello che sembra essere un arboscello di ulivo vi fossero in origine raffigurati i *denari celesti*, mentre resta riconoscibile l'ambientazione dell'apparizione, che non ha luogo nella «cameretta» di Franco come nel testo agiografico ma in uno spazio aperto, con gli alberi che si stagliano sul cielo azzurro e le montagne che sfumano in lontananza, che è certo affine al gusto e alla sensibilità del Nasini ma

Figura 2.27 • Giuseppe Nicola Nasini, *La Madonna appare al Beato Franco da Grotti*, 1730. Parete sud-est.

anche in linea con la vita eremitica che il religioso conduceva ai margini della città e della società.

Il medesimo episodio viene concepito in uno spazio aperto anche da Rutilio e Domenico Manetti, che dipinsero la tela oggi conservata nell'ex sala del coro del convento. Risultando difficoltoso stabilire se la pala seicentesca abbia effettivamente costituito uno spunto per il maestro amiatino, ci limitiamo a constatare la riproposizione di modelli già collaudati dal Nasini per la figura inginocchiata di Franco che porta un braccio al petto o per la Vergine, qui riproposti per sopperire all'assenza quasi totale di una tradizionale iconografia dell'episodio.

San Bertoldo libera dall'assedio la città di Antiochia

L'ultima scena di questa parete del chiostro (Fig. 2.28) ha come protagonista uno dei santi fondatori dell'Ordine, primo Priore generale dei carmelitani e predecessore di Brocardo ma, come quest'ultimo, rimasto nel tempo un personaggio secondario. Si tratta di San Bertoldo, figura sfuggente e difficile da inquadrare storicamente come emerge dalle profonde incongruenze che riscontriamo nei testi agiografici.

Fonti tardomedievali lo ricordano come sacerdote francese, nato nel Limosino e formatosi a Parigi, che partecipò alla prima Crociata in Terra Santa sotto il comando di Goffredo di Buglione. Fu dopo la presa di Gerusalemme, avvenuta nel 1099, che Bertoldo prese l'abito carmelitano assieme a nuovi seguaci, i quali iniziarono a condurre vita comune dopo il vivere eremitico solitario. Nel 1141 gli venne conferito dal Patriarca d'Antiochia il nuovo titolo di *Priore Generale di tutti i Romiti e religiosi dell'istituto carmelitano*, cui tutti i religiosi erano obbligati a far voto di obbedienza: fu sotto di lui che l'Ordine assunse un nuovo rilievo.

Durante il lungo assedio da parte dei Saraceni della città di Antiochia, che l'esercito cristiano aveva espugnato senza spargimenti di sangue nel 1097, secondo i racconti agiografici Bertoldo fece voto alla Vergine perché ponesse fine alla carestia – letta come divina vendetta per i vizi dei crociati – e aiutasse l'esercito a resistere alla controffensiva dei nemici. Cristo, la Madonna e San Pietro gli apparvero in visione esaudendo le sue suppliche di perdono: la carestia terminò e l'esercito cristiano riuscì a rompere l'assedio, potendo poi proseguire la sua opera di conquista ed espugnando, l'anno seguente, la Città Santa.

Il Nasini dipinse nella parte destra della figurazione, sullo sfondo, un feroce assedio che infuria attorno ad una città fortificata. Gli assalitori tentano di oltrepassare, con lunghe scale a pioli, la linea difensiva nemica: fra la concitazione generale e i fumi della battaglia, enfatizzati in un curioso effetto atmosferico dal cattivo stato conservativo della pittura, c'è chi cade



Figura 2.28 •
Giuseppe Nicola Nasini, *San Bertoldo libera dall'assedio la città di Antiochia*, 1730. Parete sud-est.

sotto i massi scagliati dalle mura e chi attende di passare all'attacco accalandosi ai piedi della città. Fra questa folta schiera di soldati emerge in primo piano un volto visto di profilo con un turbante sul capo che ci consente di identificare gli assediati con l'esercito saraceno e di comprendere quali siano le forze in gioco. Al centro della composizione, inginocchiato e con i palmi delle mani rivolti al cielo, il frate carmelitano solleva la testa, coronata da tonsura e da un sottile nimbo dorato, verso la miracolosa visione che appare in alto che differisce, tuttavia, da quella riportata dalle fonti. Nel mezzo, seduto elegantemente fra le nubi e ammantato in un pannello azzurro, Cristo viene dipinto secondo schemi e fisionomie già noti alla produzione dell'artista amiatino, ma in luogo della Vergine e di San Pietro trovano posto un angelo con la spada in mano che indica la città assediata e un putto che aiuta Gesù a sorreggere la sfera celeste.

Nonostante la considerevole incongruenza – che si somma nuovamente all'anacronistica presenza dell'abito carmelitano a vestire Bertoldo,



Figura 2.29 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Fede
e Pace*, 1730.
Parete sud-ovest.

che non aveva ancora preso i voti – riteniamo corretta l’identificazione dell’episodio da parte del Brogi: il Nasini pare optare per una soluzione iconografica coerente con gli avvenimenti descritti all’interno della scena, con la figura di Cristo che sembra rispondere all’invocazione del santo ordinando all’angelo, la cui spada pende sulle teste degli infedeli, di intervenire in favore dell’esercito cristiano, affermando in tal modo il proprio potere anche terreno simbolicamente rappresentato dal globo che tiene sotto al braccio destro.

Fede e Pace

Nella prima campata del lato sud-ovest del chiostro, sopra al portale che dava accesso al capitolo dei frati e che, come già detto in precedenza, reca lo stemma e l’iscrizione che ricordano Giovanni Battista Faleri

Caffardi, troviamo nuovamente due figure allegoriche femminili, che il Brogi identificò come Religione e Pace (Fig. 2.29).

Quest'ultima, l'allegoria sulla destra, tiene in mano un ramoscello d'olivo, suo consueto attributo iconografico, mentre per l'allegoria di sinistra riteniamo doverosa una rettifica. Sebbene le lacune non consentano un'agevole lettura, appare ugualmente chiaro che la figura regga nella mano destra un calice, con ogni probabilità il calice eucaristico che una lunga tradizione vuole – assieme alla croce che stringe nell'altra mano – come attributo della Fede, una delle virtù teologali. La presenza del solo calice potrebbe significativamente sottolineare la centralità ricoperta dall'Eucaristia nella vita carmelitana. Sulla base di queste considerazioni, occorre dunque correggere l'identificazione, fatta dal Brogi e ripresa da Ciampolini, di questa allegoria, «la base Regina di tutte le altre virtù».

Predica di San Pietro Tommaso

Quello che emerge dalla scena successiva è un quadro conservativo drammatico che interessa l'intera parete: ad eccezione dell'episodio seguente, ciò che rimane è qualche traccia limitata alla porzione centinata della superficie pittorica, del tutto insufficiente per una ricostruzione accurata se non fosse per il fondamentale contributo del Brogi che, pur limitandosi a riportare i soggetti delle scene, ci fornisce un indispensabile contributo. Nel caso in questione (Fig. 2.30), questi riporta il titolo «S. PIETRO TOMMASO libera la terra dalla peste», rettificato in seguito da Ciampolini che identifica invece l'episodio con *San Pietro Tommaso che combatte l'eresia*³⁴.

Nato nel 1305 nel Périgord, Pier Tommaso prese presto l'abito carmelitano. Distintosi per zelo ed eloquenza, divenne apprezzato predicatore apostolico e diplomatico della Santa Sede, per la quale adempì delicate missioni per lo più volte all'unione del mondo cristiano contro i Turchi. Inviato in Oriente come legato, consolidò l'amicizia con il re di Cipro Pietro Lusignano, con il quale iniziò a concepire l'idea di una nuova crociata poi indetta da papa Urbano V, che lo promosse all'arcivescovato di Creta e in seguito Patriarca latino di Costantinopoli. Come legato papale alla crociata ebbe un ruolo decisivo nella presa di Alessandria d'Egitto grazie al fascino della sua parola e alla reliquia della Croce che reggeva in mano ma, rientrato a Cipro dopo la vittoria, si ammalò e perì in aria di santità nel convento carmelitano di Famagosta nel 1366.

³⁴ Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. II, 520.



Figura 2.30 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Predica
di San Pietro
Tommaso*, 1730.
Parete sud-ovest.

L'episodio cui fa riferimento il Brogi nel proprio inventario avvenne a Cipro dopo che Pietro Tommaso aveva incoronato re di Gerusalemme Pietro Lusignano: per combattere la pestilenza che dilagava nell'isola, il Patriarca predicò davanti al popolo e organizzò pubbliche preghiere, ponendo fine al morbo e guarendo gli ammalati. Dell'affresco del Nasini sussiste unicamente la traccia di un angelo, la spada sguainata in un cielo dalle tinte infuocate, forse a combattere, in senso stretto, l'eresia, come suggerito da Ciampolini. Il riferimento è a una delle missioni che Pier Tommaso dovette compiere in qualità di legato in Oriente quando sull'isola di Creta prese piede una abominevole *peste ereticale*: le prediche e i severi provvedimenti culminarono con la condanna sul rogo dell'eresiarca nella città di Candia.

La sola raffigurazione a noi nota della liberazione di Cipro dalla peste, la tela dipinta nel 1762 da Angelo Papi per la chiesa romana di Santa Maria in Traspontina, sembra in realtà confermare l'identificazione della scena fatta dal Brogi, dal momento che compare anche in questo caso un angelo che emerge da una nube sopra le teste degli astanti nell'atto di riporre nel fodero una spada infuocata, mentre il santo predica al popolo davanti ai sovrani dell'isola; si potrebbe dunque supporre che alla base di entrambi i dipinti, distanziati da un trentennio, vi fosse un precedente modello iconografico comune ad oggi sconosciuto.

Fra le virtù del santo, quella del predicare è indubbiamente la più distintiva e ci fa propendere per il titolo, più cauto e generico ma certamen-

te inopinabile, *Predica di San Pier Tommaso*, che in assenza di ulteriori elementi può indubbiamente eludere i nodi problematici che interessano il nostro dipinto murale.

Sant'Angelo martire dona la vista a un cieco

Oltre alle figure allegoriche della Fede e della Pace, questa terza scena è la sola di questa parete ad esserci pervenuta nella sua interezza, nonostante le ampie lacune (Fig. 2.31). Protagonista dell'episodio è Sant'Angelo martire, altrimenti noto come Angelo da Gerusalemme o Angelo di Sicilia, tra i santi maggiormente venerati dall'Ordine carmelitano³⁵.

Angelo nacque nel 1185 a Gerusalemme assieme al gemello Giovanni. Rimasti orfani, i due fratelli sarebbero stati educati dal patriarca Nicodemo, per poi condurre una rigida vita ascetica presso il Monte Carmelo dove Angelo iniziò ad operare i primi miracoli, manifestando la propria potenza taumaturgica. Ritiratosi nel deserto, fu invitato da Cristo a recarsi in Sicilia a predicare combattendo l'eresia catara e subire il martirio. Numerosi sono i miracoli che si registrano nel suo viaggio, le fondazioni di conventi e le prediche nelle città dell'isola sino al preannunciato martirio, quando nel 1220 venne ucciso davanti a più di cinquemila persone nella chiesa dei Santi Apostoli Filippo e Giacomo di Licata da un peccatore di nome Berengario, irato per aver allontanato da lui la sorella con la quale conviveva incestuosamente.

Già venerato nel Quattrocento, Angelo fu oggetto di un intenso culto popolare in Sicilia, per poi essere quotidianamente commemorato in tutti i conventi dell'Ordine sebbene non si ottenne mai una canonizzazione papale in piena regola. Dalla diffusa e profonda devozione da parte del popolo e dei Carmelitani scaturisce una vasta produzione figurativa che rappresenta Angelo – solitamente con il pugnale che lo uccise conficcato in testa o nel petto – e gli episodi della sua vita, talvolta in ampi cicli narrativi. Nel nostro affresco, registrato dal Brogi come «S. ANGELO M. ridona la vista ai ciechi», osserviamo il santo, ammantato nella consueta cappa bianca dell'ordine, che con l'imposizione della mano destra guarisce dalla cecità un uomo inginocchiato ai suoi piedi, mentre con la sinistra solleva elegantemente l'abito in un gesto di grande naturalezza³⁶. Attorno alle due figure assiste al miracolo una folla stupefatta, probabilmente in attesa che An-

³⁵ Per fare chiarezza sulla nebulosa figura che emerge dalle notizie, spesso fantasiose, contenute nelle sue *vite*, si veda Ludovico Saggi, *S. Angelo di Sicilia. Studio sulla vita, devozione, folklore* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1962).

³⁶ Ritroviamo un gesto analogo della tavola dipinta da Bernardino Poccetti per i carmelitani di Firenze – per i quali lo stesso Nasini aveva lavorato assieme al cugino Tommaso quasi quarant'anni prima – che raffigura *Sant'Andrea Corsini che risana un cieco ad*



Figura 2.31 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Sant'Angelo
martire dona la
vista a un cieco*,
1730. Parete
sud-ovest.

gelo indirizzi a loro o ai propri cari – si vedono infermi di ogni tipo – la sua potenza taumaturgica. Non sembra dunque trattarsi della miracolosa restituzione della vista ai saraceni che avevano assaltato la sua nave – altro celebre episodio dell'agiografia del santo – ma, piuttosto, della serie di guarigioni compiute quando, al suo arrivo ad Agrigento, accorsero molti malati per domandargli la grazia: riteniamo dunque più corretto indicare questa scena come *Sant'Angelo martire dona la vista ad un cieco*.

Avignone. Nonostante la grande distanza, sia cronologica che stilistica, che intercorre fra i due artisti, il paragone risulta interessante.



Figura 2.32 •
Giuseppe Nicola Nasini, *Studio per 'Sant'Angelo martire dona la vista a un cieco'*. Siena, Biblioteca Comunale, E.I.12, c. 98v. © Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

Concludiamo segnalando nuovamente lo studio preparatorio conservato alla Biblioteca Comunale di Siena (E.I.12, c. 98v) (Fig. 2.32) menzionato per la prima volta da Ciampolini³⁷, capace di restituirci un insieme completo della figurazione colmando le lacune presenti sulla superficie pittorica.

³⁷ Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. II, 520.



Figura 2.33 • Sant'Angelo martire risana i lebbrosi

Giuseppe
Nicola Nasini,
*Sant'Angelo
martire risana i
lebbrosi*, 1730.
Parete sud-ovest.

Della scena sussiste unicamente la parte superiore con due angeli (Fig. 2.33), fatto che ci impone di accogliere l'indicazione del Brogi che identificò l'episodio con «S. ANGELO M. che sana gli infermi». Si tratta, verosimilmente, dell'incontro del santo con i sette lebbrosi nei bagni di Cefalà.

Angelo, dopo aver esortato i malati a confessarsi, li fece immergere in una fonte e li lavò, guarendoli miracolosamente davanti a centotrenta testimoni e all'arcivescovo Goffredo, anch'egli sanato dai propri dolori³⁸. I bagni di Cefalà Diana sono degli antichi bagni termali dell'entroterra siciliano, risalenti probabilmente all'epoca romana e poi inglobati in una struttura che mostra al suo interno la mano e l'innovazione ingegneristica delle maestranze arabe. Una lettura ravvicinata della figurazione superstita del Nasini ci consente di individuare una parete con delle aperture centinate tipiche dell'architettura romana, certamente familiari all'artista amiatino che, negli anni trascorsi nell'Urbe, poté senz'altro ammirare svariate strutture termali pubbliche fra le vestigia del mondo classico. Possiamo immaginare che il Nasini avesse impostato la scena con il santo al centro della composizione intento a guarire i lebbrosi al cospetto di altri testimoni e dei due angioletti ancora visibili

³⁸ L'episodio è riportato da Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 400-1.

nella fascia superiore della figurazione, uno dei quali indica con la mano sinistra verso il margine destro della scena, forse proprio in direzione della figura dell'arcivescovo Goffredo che si rivelerà un personaggio rilevante durante il viaggio del santo e dopo il suo martirio.

Martirio di San Gerardo Sagredo

Nella quinta campata si presenta nuovamente la compromessa situazione conservativa della scena precedente. Il nuovo episodio viene identificato dal Brogi come «S. GERARDO martirizzato dagli Unni»: saremmo portati, in prima istanza, a ritenere errata l'identificazione dell'ispettore, essendo Gerardo Sagredo esponente dell'ordine benedettino, ma una più approfondita analisi delle raccolte agiografiche carmelitane ci restituisce un quadro più complesso. Fornari, citando più antichi agiografi dell'Ordine, lo ricorda infatti come «vescovo Canadiense e Martire dell'Ordine Carmelitano» e gli dedica una vita³⁹.

Riferisce dunque di come Gerardo, dopo aver preso in tenera età l'abito benedettino nel monastero di San Giorgio a Venezia, ne uscì per divenire canonico di San Marco. Giunto sul Monte Carmelo e divenuto eremita entrò a far parte dell'Ordine, per poi fare ritorno dall'Oriente passando per l'Ungheria dove, trattenuto da Re Stefano, che lo fece vescovo di Csanád, iniziò la sua opera di evangelizzazione di quelle terre grazie al suo talento per la predicazione. Morto il sovrano, l'usurpatore Samuele Aba pretese di essere incoronato da Gerardo, che rifiutandosi ne predisse la morte e la fine del regno. Quando si avverò la profezia sorsero molte turbolenze e lo stesso Gerardo predisse il proprio martirio, cui andò incontro con grande serenità d'animo. Scoppiati nuovi disordini, il vescovo fu assalito sul proprio cocchio dagli uomini del pecenego Vata e lapidato: secondo alcune versioni sopravvisse e, condotto in cima ad una rupe con un carretto, fu gettato nel precipizio, trafitto al petto con una lancia e ucciso battendogli sul capo un sasso che, indelebilmente macchiato del suo sangue, verrà posto su un altare in sua memoria.

Dopo la sua morte, Gerardo fu immediatamente venerato come martire e il suo culto godette di ampia diffusione, divenendo santo patrono dell'Ungheria e oggetto di devozione anche a Venezia e nell'Ordine di San Benedetto. In ambito artistico venne solitamente raffigurato con l'abito benedettino o di vescovo e il tema maggiormente rappresentato è proprio quello del martirio, per il quale vennero adottate differenti soluzioni iconografiche. Esempio per noi significativo è il dipinto com-

³⁹ Fornari, *Anno memorabile*, t. II, 359-70.



Figura 2.34 • Giuseppe Nicola Nasini, *Martirio di San Gerardo Sagredo*, 1730. Parete sud-ovest.

missionato dei padri benedettini a Johann Carl Loth nel 1677, una pala per l'altare dedicato al santo nella basilica di Santa Giustina a Padova. Immerso fra gli alberi in un'atmosfera crepuscolare, Gerardo giace a terra in tralice, ancora vivo, nell'istante in cui il proprio carnefice gli trafigge il petto con la lancia circondato da altri tre assassini armati di pugnali e pietre; un duo angelico discende dal cielo per consegnare al santo vescovo, vestito con la pianeta, la palma e la corona del martirio.

Il Nasini durante il suo soggiorno a Venezia era stato raccomandato dallo stesso Cosimo III «alla direzione di Carlo Loth»⁴⁰, la cui pittura dovette certamente esercitare un certo fascino sul giovane artista, così immerso nello studio dei testi del Cinquecento veneto e dei propri contemporanei più maturi. È ragionevole ritenere che la pala del pittore tedesco possa aver costituito un fondamentale punto di partenza per il maestro amiatino quando, dopo più di trent'anni dal suo viaggio in terra veneta, si cimentò nella realizzazione del medesimo episodio nel chiostro carmelitano senese, dove sussiste unicamente la fascia superiore con un angelo che reca la palma e la corona del martirio e un'architettura antica a tre forniche a fare da sfondo (Fig. 2.34).

⁴⁰ Francesco Moücke, *Museo fiorentino che contiene i ritratti de' pittori. Consacrato alla sacra cesarea maestà dell'augustissimo Francesco I. Imperadore de' Romani Re di Gerusalemme e di Germania Duca di Lorena e di Bar Granduca di Toscana ec. ec.*, vol. IV (Firenze: Moücke, 1762), 152.



Sant'Alberto degli Abati libera un'ossessa

Per quest'altro episodio andato quasi interamente perduto (Fig. 2.35), il Brogi riporta il titolo «S. ALBERTO che libera un'ossessa». Non sembra trattarsi, in questo caso, del patriarca latino di Gerusalemme cui si deve la stesura della prima regola adottata dai Carmelitani ma del santo noto come Alberto degli Abati o Alberto da Trapani. Vissuto all'incirca un secolo dopo, Alberto fu tra i primi santi venerati dall'Ordine, invocato, oltre che contro terremoti e malattie, per esorcizzare gli ossessi: non è un caso che venga spesso raffigurato nell'atto di schiacciare con un piede il diavolo, che vinse in più di un'occasione durante la propria vita.

La vita di Alberto è costellata di notizie incerte e difficili da verificare. Secondo gli agiografi nacque miracolosamente ad Erice nel 1250 da un matrimonio sterile, motivo per il quale sarebbe stato offerto al convento dei carmelitani di Trapani all'età di otto anni, dove avrebbe preso l'abito e trascorso molti anni, praticando la preghiera e la penitenza, studiando e vincendo tentazioni diaboliche. Trasferitosi al Carmine di Messina prese l'ordinazione sacerdotale e si dedicò alla predicazione e alla conversione degli infedeli, compiendo numerosi miracoli e continuando la sua attività taumaturgica anche al rientro in Sicilia da un viaggio in Palestina e al Monte Carmelo. Grazie alla sua crescente fama di guaritore morì in odore di santità, nel convento messinese, nel 1307. I mira-

Figura 2.35 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Sant'Alberto
degli Abati libera
un'ossessa*, 1730.
Parete sud-ovest.

coli proseguirono anche dopo le esequie e la fama di santità di Alberto si estese a tal punto che già nel XIV secolo l'Ordine si fece promotore della canonizzazione presso la Santa Sede, che nel 1457 ne riconobbe il culto. Il santo divenne presto speciale protettore dei carmelitani, che in numerose chiese gli dedicarono altari e commissionarono vasti cicli narrativi che lo vedono protagonista.

Nella vasta produzione figurativa non si rileva, tuttavia, una tradizione iconografica dell'episodio dipinto dal Nasini. I testi agiografici narrano che, durante i suoi viaggi per la Sicilia, Alberto accrebbe la propria fama di guaritore e, giunto a Licata, venne supplicato di liberare dal demonio la figlia di una nobildonna; dopo un'aspra lotta, il frate scacciò il maligno dal corpo della giovane⁴¹. La perdita quasi totale dell'affresco e la difficoltosa individuazione di opere dal soggetto analogo ci impedisce ulteriori analisi, ma possiamo ipotizzare che la composizione non fosse così lontana dalla scena con *San Gaetano da Thiene che libera un'ossessa* dipinta negli stessi anni dal maestro, assieme al figlio Apollonio, nell'Oratorio della contrada del Nicchio. Nella figurazione superstita di Sant'Alberto ritroviamo, sebbene sbiadita, la sagoma di una colomba immersa in un bagliore dorato che filtra dall'alto, inserita in un'ambientazione architettonica caratterizzata da imponenti colonne mentre sulla destra un grande drappo svolazzante dalle tinte verdi – che ritroveremo nelle scene successive – chiude teatralmente la scena.

Lapidazione del beato Francesco da Siena

La scena successiva, anch'essa mal conservata, raffigura con evidenza un episodio di lapidazione – nella pittura superstita si riconoscono gli aguzzini intenti a scagliare le pietre (Fig. 2.36) – ma presenta delle difficoltà nell'individuazione del soggetto. Non può trattarsi, tuttavia, della lapidazione di Sant'Alberto, come scrisse il Brogi nel proprio inventario: Sant'Alberto degli Abati morì di malattia e il patriarca latino Alberto di Gerusalemme venne accoltellato mortalmente da un religioso che egli aveva rimosso per cattiva condotta. Neppure il culto di Santo Stefano protomartire – le cui reliquie furono rinvenute sotto il patriarcato gerosolimitano del carmelitano Giovanni II – giustificherebbe la presenza nel ciclo di un santo diacono estraneo al Carmelo.

Quali, dunque, i santi martiri venerati dall'Ordine cui spettò la morte per lapidazione? Oltre a Gerardo, si ricorda solamente il beato France-

⁴¹ L'episodio è narrato dall'agiografo padre Teodorico de Aquis, riportato in Fornari, *Anno memorabile*, t. II, 251.



sco da Siena, al quale abbiamo accennato a proposito dello sdoppiamento della figura di Franco Lippi. Nato a Siena e convertitosi dopo una giovinezza dissoluta, Francesco vestì l'abito carmelitano e divenne predicatore, attività che lo condusse lontano dalla sua città natale. Giunto a Cremona combatté vizi e bestemmie, ma fu ucciso nel 1375 – o, secondo altri, nel 1369 – da una folla di peccatori sdegnati che lo colpì con una tempesta di sassi. Sepolto nella chiesa conventuale, la sua memoria fu arricchita da miracoli ma non gli fu mai tributato un ufficiale culto liturgico⁴².

Pur non registrandosi una produzione artistica connessa, non si esclude che i committenti del ciclo senese possano aver richiesto al Nasini di celebrare il loro concittadino dedicandogli una delle scene ad affresco del loro chiostro. Quel che rimane della composizione mostra gli stessi caratteri espressi negli altri episodi: dall'alto irrompe un angioletto che reca la palma e la corona del martirio mentre ritroviamo le figure di curiosi che, sulla sinistra, si affacciano dal parapetto per assistere

Figura 2.36 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Lapidazione del
beato Francesco
da Siena*, 1730.
Parete sud-ovest.

⁴² Fornari, nelle scarse pagine a lui dedicate, lamenta una certa difficoltà nello sciogliere la questione che lo lega al più noto Franco da Grotti e si limita a delinearne brevemente la vita, che ricalca con evidenza quella di quest'ultimo. Si veda Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 374-75.

alla lapidazione. Sebbene consunti e offuscati, osserviamo i volti degli aguzzini, vestiti all'antica o con un elmo sul capo, che con le braccia levate al cielo, i muscoli tesi, brandiscono i sassi con i quali daranno la morte al frate carmelitano. Anche in questo caso, i punti di riferimento del maestro amiatino potrebbero essere i grandi esempi che poté ammirare durante il soggiorno veneziano o la pala romana di Pietro da Cortona con il *Martirio di Santo Stefano*, oggi all'Ermitage.

San Simone Stock riceve lo scapolare dalla Vergine

Nell'ultima campata di questa parete non è rimasta alcuna traccia della pittura murale, unico caso fra le trentuno scene del ciclo. Dall'inventario del Brogi sappiamo che raffigurava *San Simone Stock che riceve lo scapolare dalla Vergine*, episodio che ha un'importanza assoluta per l'Ordine, nelle cui chiese è una delle immagini più diffuse.

Scarse sono le notizie sulla vita di questo frate inglese, spesso leggendarie⁴³. Simone nacque nel 1165 nel Kent da una famiglia assai devota alla Vergine e, appena dodicenne, si ritirò per venti anni nella cavità di una quercia – da cui il nome *Stock*, che in inglese antico indica il tronco dell'albero – in attesa della venuta dei Carmelitani in quelle terre. Ordinato sacerdote, nel 1212 si unì agli eremiti giunti dall'Oriente e divenne stimato predicatore. Nel 1245, dopo alcuni anni trascorsi in una grotta sul Monte Carmelo, fu eletto priore generale e resse l'Ordine in un periodo difficile, apertamente osteggiato dal clero secolare e minacciato di soppressione.

In questo clima ostile Simone chiese alla Vergine protezione e vicinanza con un segno evidente della sua benevolenza e, il 16 luglio 1251, la Regina del Cielo gli consegnò in visione lo scapolare, con la promessa che chiunque lo avesse indossato al momento della morte sarebbe stato liberato dalle pene eterne. Simone scrisse di questa apparizione in una lettera che fece inviare nei conventi per riferire di quanto accaduto e confortare i propri confratelli, invitandoli a onorare la Madonna e accrescere la fama dell'Ordine, che si diffuse così in tutta Europa⁴⁴.

Simone morì centenario a Bordeaux nel 1265 e da qui sorse un culto che verrà esteso a tutto il Carmelo: la festa dello scapolare, celebrata il

⁴³ Per maggiore chiarezza sulle note biografiche e le redazioni delle vite del santo si veda Saggi, *Santi del Carmelo*, 320.

⁴⁴ Per la traduzione dal latino della lettera che Simone avrebbe dettato e affidato al suo segretario Peter Swanington perché la diffondesse nei monasteri carmelitani si veda Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 454.

16 luglio, dal 1609 divenne la principale dell'Ordine e nel 1726 fu estesa alla Chiesa universale da papa Benedetto XIII. Di questa universalità è testimone una vastissima produzione artistica che non interessa unicamente le chiese carmelitane. Il dono dello scapolare a Simone Stock da parte della Vergine compare sia come scena a sé stante sia all'interno di composizioni più ampie o sacre conversazioni. Questi dipinti, che fiorirono soprattutto nel corso del Seicento, ripropongono abitualmente un comune modello che prevede la presenza della Vergine, assisa fra le nubi tra gli angeli, e del santo orante ai suoi piedi che riceve dalle sue mani lo scapolare, rappresentato talvolta come una lunga banda e talvolta come tonaca vera e propria.

È verosimile che la scena dipinta dal Nasini aderisse a questa iconografia, con un esito che non doveva discostarsi molto da quello della volta della celebre cappella Brancacci che verrà dipinta nel 1749 da Vincenzo Meucci, pittore fiorentino che, con il nostro artista, condivise lo studio dei grandi maestri della scuola veneta e aggiornamenti sulla pittura del Maratta ma, soprattutto, il confronto con la tradizione toscana d'ispirazione giordanesca, che si innesta, tuttavia, su una pittura d'ascendenza emiliana⁴⁵.

Santa carmelitana (Eufrosia?) benedice una monaca inferma

Le prime tre scene della parete nord-ovest del chiostro, la meglio conservata, hanno come protagoniste tre sante carmelitane che il Brogi identificò come un'unica figura, indicata con il nome di «VEN. ANGELA CARMELITANA». Ad eccezione dell'ultima scena della triade, per la quale riteniamo corretta l'identificazione della beata Angela di Boemia, gli altri due *titoli* proposti necessitano tuttavia di essere rettificati. Nelle biografie dedicate a quest'ultima non viene difatti menzionato alcun episodio in cui Angela «benedice una monaca caduta inferma», come indicato dall'ispettore.

Episodi di guarigione dalle infermità delle consorelle sono miracoli assai ricorrenti nelle agiografie di sante e beate carmelitane: ne sono esempio quelli operati da Teresa d'Avila e dalle sue compagne Anna di Gesù, Anna di San Bartolomeo ed Elisabetta degli Angeli, oltre che dalla già menzionata Maria Maddalena de' Pazzi e Francesca d'Amboise, considerata la fondatrice delle monache carmelitane. Nonostante

⁴⁵ Tornato dai suoi viaggi di studio il Meucci operò anche a Siena, dove venne direttamente in contatto con il lavoro del Nasini, dal quale poté rimanere influenzato, lavorando alla decorazione di uno dei pennacchi della cupola di Santa Maria in Provenzano.



Figura 2.37 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Santa
carmelitana
(Eufrosia?)
benedice una
monaca inferma*,
1730. Parete
nord-ovest.

l'ampia lacuna nella parte centrale dell'affresco che interessa le due protagoniste (Fig. 2.37), non si rilevano i consueti attributi iconografici con i quali le figure sopra citate venivano abitualmente rappresentate.

Ad assistere alla miracolosa guarigione dell'inferma da parte della santa benedicente vi è, in alto, una folta schiera angelica ormai indistinta, e attorno alle monache quattro donne stupefatte vestite in abiti civili e un uomo dalla folta barba, presenza inconsueta in un monastero di carmelitane, soggette a clausura. La statua in elmo crestatto e armatura presente in una nicchia della parete di fondo, anch'essa poco consona ad un edificio di culto cristiano, sembra raffigurare una divinità femminile del mondo classico, forse la dea Minerva, proiettando l'epoca delle vicende in un tempo remoto del passato, popolato di idoli pagani, nel quale la fede cristiana ancora non aveva preso del tutto piede. Benché la canonica istituzione dell'Ordine sia avvenuta, come si è detto, solo nel 1226, nelle raccolte agiografiche carmelitane figurano di frequente personalità vissute molti secoli prima e da loro venerate e ricondotte all'*antico istituto elianico*, ritenuto il solo istitu-

to monastico presente al mondo prima della redazione della Regola di San Benedetto.

Alla luce di queste considerazioni, la sola monaca antica cui gli agiografi dell'Ordine attribuiscono la miracolosa guarigione di una consorella sembra essere Eufrazia, santa vergine di nobile lignaggio vissuta nel IV secolo che, in un monastero della Tebaide, avrebbe operato numerosi prodigi risanando monache inferme o liberandole dal demonio⁴⁶. Sebbene risulti impossibile stabilire con certezza quale sia il soggetto della pittura del Nasini, un ultimo elemento a favore della nostra ipotesi è costituito dall'osservazione fatta dal Fornari sull'origine greca del nome *Eufrazia* che significa «benedizione»⁴⁷, constatazione che sembra adattarsi particolarmente bene alla figura benedicente della composizione del Nasini.

Martirio di Santa Vittoria

Anche l'episodio indicato dal Brogi come «VEN. ANGELA CARM. uccisa da un sicario» raffigura, in realtà, un soggetto differente, dal momento che la Beata Angela di Boemia si spense serenamente nella propria cella del monastero carmelitano di Praga. Al centro della scena (Fig. 2.38), le mani incrociate al petto ad accogliere il suo destino, una monaca vestita con il consueto abito dell'ordine sta per essere trafitta con una spada dal suo assassino, vestito all'antica, che le si sta scagliando contro. Alle sue spalle, su un elevato scranno siede il mandante dell'esecuzione, protratto nervosamente in avanti mentre sembra a prima vista additare al sicario la vittima da eliminare. Il gesto, ad una più attenta osservazione, non risulta però rivolto alla santa, ma alla statua classica posta alle sue spalle su un imponente piedistallo. La scultura solleva verso il cielo l'indice della mano destra così come la celebre *Hestia Giustiniani*, oggi nella collezione Torlonia, tradizionalmente ed erroneamente ritenuta in passato statua della dea romana Vesta.

La dea Vesta ha in effetti un ruolo centrale nelle vicende relative a Santa Vittoria martire, vergine romana vissuta nel III secolo, venerata dalla Chiesa cattolica assieme a Santa Anatolia. Promessa in sposa al patrizio Eugenio, pagano, Vittoria si sottrasse al matrimonio dopo aver fatto voto di castità e fondò un monastero di pie donne nella grotta dalla quale avrebbe scacciato il drago che disseminava morte fra gli abitanti

⁴⁶ Per la vita di Eufrazia e alcuni chiarimenti sulle quattro sante dallo stesso nome si veda Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 308-14.

⁴⁷ Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 308-14.



Figura 2.38 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Martirio
di Santa Vittoria*,
1730. Parete
nord-ovest.

della Sabina. Trascorsi tre anni Eugenio, che non sopportava l'ingiuria recatagli dalla sposa rifiutando gli obblighi matrimoniali, decise di denunciare Vittoria a Giovinianus, pontefice del Campidoglio, che incaricò Taliarca di farle rinnegare la fede cattolica costringendola a compiere un sacrificio alla dea Vesta. Rifiutatasi, Vittoria venne trafitta al cuore dal suo carnefice⁴⁸.

⁴⁸ Per approfondire la vita della santa si veda Fornari, *Anno memorabile*, t. II, 716-18.

Come nel caso di Eufrasia, Vittoria, una religiosa vissuta in epoca paleocristiana, viene celebrata come santa carmelitana e compare nelle raccolte dell'Ordine che narrano della sua vita e del suo martirio. Il racconto agiografico sembra non lasciare dubbi sull'identificazione dell'affresco con l'episodio in questione. Nonostante numerosi siano gli esempi figurativi che attestano il culto per la santa nel corso dei secoli, più raramente si riscontra la presenza di rappresentazioni dell'episodio del martirio che, nel nostro caso, potrebbe costituire un importante *unicum* all'interno di un contesto carmelitano. Il Nasini trova una soluzione che pare inedita nella pur scarna tradizione iconografica del *Martirio di Santa Vittoria*, attingendo a modelli nei quali l'adorazione idolatrica è il fulcro narrativo – come le storie di Santa Bibiana di Pietro da Cortona – ma rielaborando questi spunti in un brano dall'impianto estremamente sintetico e razionale, che possiamo finalmente apprezzare nella sua interezza grazie ad un discreto stato conservativo.

Angela di Boemia riceve il breviario dalla Vergine

La terza scena (Fig. 2.39), correttamente indicata dal Brogi come «VEN. ANGELA CARMELITANA che riceve il breviario dalla Vergine», ha per protagonista Angela di Boemia, beata vergine figlia di re Vladislao II⁴⁹.

Nata attorno al 1160 a Praga, Angela si ritirò in tenera età in monastero, mostrando da subito una profonda vocazione. Dopo che la Vergine, apparsale in sogno, la avvertì che il padre era intenzionato a richiamarla a palazzo per darla in moglie al figlio del re d'Ungheria, fuggì nottetempo travestitasi da mendicante per recarsi al monastero carmelitano di Gerusalemme, dove avrebbe potuto abbracciare Gesù Cristo come unico sposo. Durante il proprio viaggio, nella chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli Gesù Bambino le consegnò un breviario dell'ufficio carmelitano in lingua latina, che giunta a Gerusalemme consegnò alla madre priora del monastero – avvertita in visione dell'arrivo della giovane – come contrassegno del divino volere. Accettata di buon grado dalle monache, Angela si distinse per le nobili virtù e per trentacinque anni guidò il monastero come superiora tra penitenza e preghiera, compiendo numerosi miracoli. Per ordine del-

⁴⁹ La biografia della santa si deve agli scrittori carmelitani Giovanni Paleonidoro e Arnolfo Bostio e fu ampliata in un manoscritto del convento di Bruges del 1410, trascritta dal Lezana e recuperata dal Fornari, *Anno memorabile*, t. II, 6-11.



Figura 2.39 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Angela
di Boemia riceve
il breviario dalla
Vergine*, 1730.
Parete nord-
ovest.

la Vergine rientrò a Praga per combattere l'eresia, dove morì verso la metà del secolo circondata da cori angelici.

Sebbene il suo culto fosse già attestato localmente nel tardo Medioevo, quando è ricordata con il titolo di santa o beata, Angela non ebbe mai un proprio ufficio liturgico. Scarsi sono dunque i dipinti che la ritraggono, solitamente fra altri santi carmelitani, con la corona sul capo che ne ricorda le origini regali. L'attributo della corona, poggiata su un gradino nel margine inferiore sinistro della figurazione, rappresenta l'elemento che fuga ogni dubbio circa il soggetto della scena dipinta dal Nasini. Angela, in abito carmelitano, è devotamente

inginocchiata mentre riceve il breviario dalle mani della Vergine col Bambino, assisa fra vispi cherubini su un trono di nubi. L'impianto compositivo, costruito su una diagonale, sembra nuovamente debitore delle soluzioni di Pietro da Cortona – si veda, per esempio, *San Pier Damiani che offre la regola camaldolese alla Vergine* – ma il tutto risulta ingentilito nei volti e nei gesti delle figure sull'esempio della pittura di Carlo Maratta. L'ambientazione architettonica, sobria e priva di specificità, allude convenzionalmente a Santa Sofia mentre, sul tavolo scorciato coperto da un drappo verde, un libro poggiato su un teschio funge da segno generico di conoscenza e supporto alla meditazione.

Anche in questo caso, il maestro amiatino si confronta con scarsa aderenza con il racconto agiografico, cimentandosi in un episodio che non sembra avere alle spalle alcuna tradizione iconografica e che gli consente dunque di approcciarsi piuttosto liberamente ad un brano che mostra con estrema chiarezza i punti di riferimento della propria pittura, resa nuovamente godibile da una buona condizione conservativa.

Martirio del Beato Stanislao di Bydgoszcz

Indicato dal Brogi come «S. STANISLAO che disprezza il culto degli idoli», il soggetto dell'affresco è, più precisamente, il martirio del beato polacco Stanisław di Bydgoszcz – italianizzato in Stanislao di Bidigostia – ucciso nel 1420 dagli idolatri che era stato chiamato a contrastare. Nato probabilmente a Poznań, in Polonia, Stanislao aveva preso l'abito carmelitano nel convento di Bydgoszcz, fondato dalla regina Edvige, ed era stato inviato in Prussia dalla propria diocesi. La missione apostolica prevedeva la conversione delle genti e, con le sue prediche, Stanislao scatenò la violenta reazione di uno dei ministri idolatri, che lo colse in un momento di intima preghiera assassinandolo con un coltello⁵⁰. Il suo corpo fu riportato a Bydgoszcz, dove fu sepolto nella chiesa conventuale: da qui sorse un intenso culto, poi diffusosi nel Seicento in tutta la Provincia di Polonia, ma nonostante la sua santità fu acclamata *vox populi* il processo di beatificazione di Stanislao non ebbe mai luogo.

Per la natura circoscritta di questo culto, sorprende trovare una raffigurazione del beato polacco nel chiostro senese. Occorre dunque domandarsi se vi sia una diretta correlazione con la scena precedente

⁵⁰ Per la vita di questo beato si vedano le notizie tratte dal catalogo dei santi polacchi di Varsenicio e dagli annali carmelitani del 1420 in Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 381.



Figura 2.40 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Martirio
del Beato
Stanislao di
Bydgoszcz*, 1730.
Parete nord-
ovest.

che vede come protagonista Angela di Boemia la quale, tornata a Praga prima di morire, aveva scagliato delle invettive che verranno lette dagli agiografi carmelitani come profetico monito contro le eresie che avrebbero imperversato per il Paese al tempo di Jan Hus. Secondo altre fonti agiografiche, la missione prussiana di Stanislao comprendeva l'opposizione alla dilagante diffusione dell'eresia ussita e il predicatore sarebbe dunque morto per mano di ussiti cechi assoldati da Ladislao II Jagellone: nonostante la scarsa attendibilità dell'informazione, storicamente poco verosimile, non si può escludere che l'affiancamento di

queste due scene nel chiostro sia frutto di ben precise considerazioni da parte dei committenti.

L'assenza di una vera e propria tradizione figurativa dell'episodio – comunque assai limitata e circoscritta alla sfera locale – poté lasciare il Nasini libero di orchestrare la scena sulla base del racconto agiografico, forse mediato dai frati data la scarsa aderenza al testo, come dimostra l'ambientazione dell'episodio in una pubblica piazza fra due ali di testimoni inorriditi di fronte al violento delitto. Alle loro spalle, la facciata dalle massicce colonne presenta nuovamente, in una nicchia, la statua di un idolo in armatura: un'allusione all'idolatria verso i falsi numi descritta dagli agiografi che, nonostante le perplessità, sembrerebbe confermare la correttezza dell'identificazione dell'episodio da parte del Brogi (Fig. 2.40).

Il Beato Angelo Mazzinghi predica al popolo

Protagonista dell'episodio torna ad essere un beato fiorentino, particolarmente venerato nella propria città e popolarmente noto come *beato Angiolino*. Angelo Mazzinghi, questo il suo nome, nacque nell'ultimo quarto del Trecento in una rilevante famiglia di Peretola e dopo il noviziato fu ordinato sacerdote nella nascente Congregazione di Osservanza delle Selve, la riforma carmelitana che prese avvio nell'omonimo romitorio presso Lastra a Signa e che sfociò in seguito nella cosiddetta Congregazione mantovana. In questo convento, del quale diverrà anche priore, ricevette l'incarico di predicatore, apprezzatissimo per la sua eloquenza che accompagnava a virtuosa integrità: per queste qualità venne celebrato nel 1438 nel suo necrologio nel Carmine fiorentino quando, dopo la sua morte, vi fu sepolto. Qui ne venne promosso il culto – che nel 1761 verrà ufficialmente confermato da papa Clemente XIII – e presso il popolo fiorentino fu da subito veneratissimo.

Sino all'incendio del 1771, all'esterno della cappella di Santa Lucia in cui era sepolto il beato era affissa una tavola quattrocentesca, andata distrutta ma descritta da molte testimonianze coeve, cui si deve l'iconografia del Mazzinghi. Il dipinto lo mostrava con un libro, uno scettro rosso, sette colombe e un agnello ai piedi, mentre rose e gigli gli fuoriuscivano dalla bocca durante la predica e venivano raccolti da angeli che ne intrecciavano una corona sul capo. Proprio quest'ultimo motivo iconografico, basato su testimonianze riferite ai confratelli da diversi testimoni oculari presenti alle prediche, contraddistinse il beato Angelino nelle diffuse raffigurazioni pittoriche che fiorirono nelle chiese carmelitane di tutta la penisola.



Figura 2.41 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Il Beato
Angelo Mazzinghi
predica al
popolo*, 1730.
Parete nord-
ovest.

Nell'affresco del Nasini (Fig. 2.41) il beato è dipinto nell'atto di predicare alle genti mentre le rose rosse che scaturiscono assieme alle sue parole vengono raccolte da due angioletti che, vassoi in mano, prorompono in picchiata nella scena. Saldo nel portamento e nella propria fede, Angelo leva la mano destra con grande eloquenza verso l'uditorio sottostante al pulpito, una semplice e sobria architettura dotata di balausta lignea che emerge dietro ad un ampio tendaggio verde, quasi un sipario che si apre sulla destra per renderci partecipi della predica e includerci nel folto pubblico. Una moltitudine di persone si accalca ordinatamente attorno al venerabile frate carmelitano in una varietà di atteggiamenti, ai quali si somma il nostro apprezzamento verso uno degli episodi più riusciti del ciclo.

San Cirillo di Costantinopoli riceve da un angelo due tavole d'argento

Nel capitolo generale tenutosi nel convento delle Selve il 18 maggio del 1399 vennero istituite le feste dell'Ordine per commemorare il profeta Eliseo e San Cirillo *doctore Montis Carmeli*⁵¹, protagonista di questa scena del chiostro (Fig. 2.42). Si tratta di una figura, annoverata al secondo o al terzo posto fra i priori generali dell'Ordine carmelitano, la cui esistenza è da considerarsi puramente letteraria e attorno alla quale fiorirono notizie completamente leggendarie⁵². Malgrado sia stato spesso confuso con il patriarca Cirillo di Alessandria, tra XIII e XVI secolo godette di larga fortuna e nei breviari si iniziarono a raccogliere notizie sul generalato di *Cirillo greco*, alcune delle quali completamente leggendarie.

Cirillo, dottore greco e successore di Brocardo, sarebbe nato a Costantinopoli, dove studiò filosofia e teologia. Dotato di virtù, eloquenza ed acuto ingegno, convertì e battezzò il sultano di Iconio, per poi essere inviato dall'imperatore bizantino dal papa Alessandro III perché unisse la Chiesa d'Oriente e quella d'Occidente. Osteggiato dal patriarca di Costantinopoli, su invito della Vergine apparsagli in sogno si recò sul Monte Carmelo, dove nel 1173 vestì l'abito. Per dieci anni predicò e convertì le genti in Armenia e, tornato al Carmelo, fu ordinato sacerdote e condusse una vita di povertà e penitenza. In questo periodo, nel 1192, si sarebbe verificato l'episodio – qui dipinto dal Nasini – che lo rese noto. Mentre celebrava messa nel giorno della festa di Sant'Ilarione, all'inizio della preghiera eucaristica gli apparve, da una nube azzurrina, un angelo con un giglio nella mano che gli consegnò due tavole d'argento recanti iscrizioni greche, con la richiesta di trascriverle in latino e poi rifonderle in un calice e un turibolo⁵³. Le traduzioni, inviate a Gioacchino da Fiore, costituiscono il celebre *Oraculum angelicum*, undici capitoli di profezie sul futuro della Chiesa, particolarmente cari agli Spirituali. Cirillo, del quale si ricordano altri miracoli, fu poi eletto priore generale nel 1221 e, tre anni dopo, morì al Carmelo resistendo alle persecuzioni dei Saraceni.

La scarsa diffusione del culto di Cirillo al di fuori dell'Ordine si riflette sulla produzione artistica: poche sono le immagini pervenuteci e raffigurano il santo senza alcuna particolarità iconografica. Sorprende, tuttavia, la scarsissima diffusione di un episodio tanto noto quale è la

⁵¹ Saggi, *Storia dell'Ordine Carmelitano*, vol. I, 93.

⁵² Adriano Staring, s.v. "Cirillo di Costantinopoli," *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1972), 189.

⁵³ Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 299.



Figura 2.42 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *San Cirillo
di Costantinopoli
riceve da un
angelo due
tavole d'argento*,
1730. Parete
nord-ovest.
Parete nord-
ovest.

consegna a Cirillo delle due tavole d'argento: il solo precedente pare essere rappresentato dall'affresco dipinto nel 1606 da Giovanni Balducci nel chiostro grande del convento del Carmine Maggiore di Napoli, che dal punto di vista compositivo differisce tuttavia sensibilmente da quello realizzato dal Nasini.

Il santo, insolitamente raffigurato con una lunga pianeta rossa anziché l'abito carmelitano, è intento a celebrare la messa davanti all'altare mentre l'angelo discende tra le nubi con le tavole d'argento fra lo stupore dei fedeli. L'impianto generale della scena sembra ritornare con stringenti analogie in un rapido schizzo, non catalogato, della collezione grafica



Figura 2.43 •
Giuseppe Nicola Nasini, *Studio per 'San Cirillo di Costantinopoli riceve da un angelo due tavole d'argento'*. Siena, Biblioteca Comunale, S.III.7, c. 82v.
© Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

della Biblioteca degli Intronati. Il foglio in questione (S.III.7, c. 82v) (Fig. 2.43) sembra costituire un sintetico studio preliminare dell'affresco, al quale venne apportata qualche piccola variazione. Il celebrante viene rappresentato nel momento della consacrazione dell'ostia, levata in alto con entrambe le mani, che rivelerebbe l'aderenza al racconto agiografico secondo il quale l'angelo sarebbe apparso nel momento del «Sacro Canone, dove dice *Hanc igitur oblationem*», ovvero quello della preghiera eucaristica.



Figura 2.44 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *San
Giovanni della
Croce resuscita
una monaca*,
1730. Parete
nord-ovest.

San Giovanni della Croce resuscita una monaca

La penultima scena del nostro ciclo raffigura San Giovanni della Croce (Fig. 2.44), coprotagonista assieme a Teresa d'Avila della Riforma degli Scalzi che questi estese al ramo maschile dell'Ordine, divenendone padre, Dottore e indiscusso maestro grazie soprattutto alla sua singolare efficacia nel comunicare la dottrina, sia con l'insegnamento orale sia tramite i suoi scritti, che lo rendono il più alto poeta mistico della letteratura spagnola.

La vita di Giovanni, al secolo Juan de Yepes Álvarez, è ampiamente documentata anche grazie a fonti coeve – su tutte le celebri *Fondazioni* di Teresa – ed è costellata di innumerevoli esempi delle sue eccezionali virtù. Nato nel 1542 a Fontiveros, entrò nel Carmelo nel 1563 e quattro anni dopo incontrò Teresa, che lo convinse a unirsi alla Riforma: insieme a lei fondò i primi monasteri scalzi e divenne confessore all'Incarnazione di Avila, prima di essere imprigionato dai Carmelitani calzati a Toledo nel 1577. Questa esperienza ispirò le sue opere poetiche e, dopo la liberazione, proseguì la sua instancabile attività divenendo protagonista della separazione dai Carmelitani dell'antica osservanza, avvenuta nel 1581. Ciononostante, cadde in disgrazia per l'opposizione al vicario generale Doria e morì in solitudine ad Úbeda nel 1591.

La fama di santità che lo aveva accompagnato in vita accrebbe grazie al moltiplicarsi dei miracoli che si verificarono attorno alla sua tomba e alle sue reliquie, che presto si diffusero nel territorio portando dapprima alla beatificazione di Giovanni nel 1675 e, in seguito, alla sua canonizzazione, avvenuta nel 1726 grazie a Benedetto XIII. La popolarità del santo e la modernità del suo pensiero, che emergono limpidamente dai suoi scritti poetici e in prosa e nei suoi trattati, portarono papa Pio XI a dichiararlo Dottore della Chiesa nel 1926.

Assieme al culto per il santo si diffusero immagini e ritratti che lo raffigurano solitamente in preghiera o seduto al tavolo mentre contempla sospendendo la scrittura delle proprie opere. Meno rappresentati furono gli episodi della vita di Giovanni, per lo più riuniti in raccolte di incisioni a stampa. Fra questi episodi vi è quello della resurrezione di suor Maria de Hieria, caduta inferma nel monastero dell'Incarnazione di Avila e morta senza aver ricevuto i sacramenti: Giovanni, pregando il Santissimo Sacramento, l'avrebbe riportata in vita davanti a numerosi testimoni.

Benché il Brogi, seguito da Ciampolini, lo descrisse genericamente come «S. GIOVANNI DELLA CROCE rende la salute agli infermi», l'episodio dipinto dal Nasini è da identificare con quello descritto nelle fonti agiografiche. Nonostante sia guastato da ampie lacune, l'affresco mostra ancora con chiarezza la monaca, vestita di bianco e sdraiata nel proprio letto, che allarga le braccia rivolgendo lo sguardo in direzione di Giovanni, che le sta dinnanzi in atto benediciente.

Il Beato Franco da Grotti riceve l'abito carmelitano

L'ultima scena del ciclo ha nuovamente come protagonista il Beato Franco Lippi (Fig. 2.45), che per la terza volta ricorre nel nostro chiostro a testimonianza della centralità, nella devozione dei frati senesi, di questa figura, che nel loro convento si fece converso carmelitano nel 1279.



Figura 2.45 • Giuseppe Nicola Nasini, *Il Beato Franco da Grotti riceve l'abito carmelitano*, 1730. Parete nord-ovest.

Soggetto dell'episodio in questione è proprio la vestizione di Franco, che secondo le fonti agiografiche ricevette miracolosamente l'abito da un angelo inviato dal Signore dopo che la Vergine del Carmelo, apparsagli in visione, lo aveva invitato a entrare a far parte dell'Ordine affinché non fosse nuovamente tentato di libidine dal Demonio. Recatosi dal priore del Carmine di Siena, lo supplicò di essere accettato come fratello tra i frati, che riunitisi in capitolo decisero di accogliere con entusiasmo la sua richiesta nonostante l'iniziale titubanza del loro superiore, che lo riteneva troppo anziano per resistere alle austerità della vita nel convento. Un angelo sarebbe dunque apparso nella sala capitolare, fra lo stupore generale, consegnando a Franco «i santi panni»: il beato è qui raffigurato in primo piano con la consueta folta barba e l'incipiente calvizie che lo contraddistinguono e leva le braccia al cielo verso il bellissimo angelo che irrompe dall'altro porgendogli la tonaca. Altri due angeli, che fluttuano con eleganza fra le nubi in un'atmosfera dorata da epifania del divino, tengono fra le mani la cappa bianca e la cintola alla presenza dei frati, che assistono stupiti alla miracolosa vestizione, de-

scritti nei loro moti di sorpresa e sbalordimento con un intento quasi ritrattistico, possibile omaggio ai propri committenti da parte dell'artista, ormai giunto alla fine della propria impresa pittorica.

2.2 Alcune considerazioni

L'episodio sopra analizzato chiude dunque un vasto ciclo pittorico che, oltre alle tre campate dedicate alle figure allegoriche di virtù, si articola in ventotto scene i cui soggetti, in alcuni casi assai noti e in altri quasi inediti, non offrono per molti di essi una precedente tradizione iconografica consolidata e diffusa. Il Nasini rimedia a questa penuria di modelli iconografici accostandosi a precedenti composizioni del proprio vasto repertorio o attingendo alle opere di quegli artisti, da lui a lungo studiati, che tanto incisero nella creazione della sua personale cifra stilistica, adattandole di volta in volta al rispettivo racconto agiografico senza manifestare, tuttavia, una stretta aderenza ad esso. Malgrado l'ampio ed evidente contributo della propria bottega – che dovette essere fondamentale per portare avanti un cantiere tanto esteso – l'anziano maestro si dimostra ancora capace di offrirci vivaci guizzi di quella fantasia rappresentativa che gli permise, in passato, di approcciarsi a temi davvero rari e peregrini con una sciolta e invidiabile facilità narrativa.

Nel suo complesso, ad eccezione del santo cui è intitolata la chiesa del Carmine, nel ciclo si susseguono scene relative ai più svariati santi e beati venerati dai carmelitani: oltre al profeta Elia, cui è prevedibilmente dedicato ampio spazio in quanto ritenuto fondatore dell'Ordine, vi troviamo figure senesi, come Franco da Grotti e – forse – Francesco da Siena, e figure toscane, il cui culto travalicò i confini strettamente cittadini come nel caso di Maria Maddalena de' Pazzi, Andrea Corsini e Angelo Mazzinghi; il patrono dell'Ordine, Alberto, e il protettore Angelo, entrambi particolarmente noti e venerati nei conventi carmelitani, così come Teresa d'Avila e Giovanni della Croce, santi celeberrimi e modernissime figure che ebbero un impatto enorme nella Chiesa universale che va al di là della loro opera di riforma; vi sono personaggi piuttosto dimenticati che ebbero posizioni di rilievo nelle prime comunità eremitiche del Monte Carmelo, come Brocardo e Bertoldo, e che ricoprirono importanti cariche nel momento in cui l'Ordine iniziava a strutturarsi e godere di uno status riconosciuto, come Pietro Tommaso e Cirillo di Costantinopoli, per arrivare a coloro che ebbero un ruolo diretto nella trasmigrazione e nella diffusione dei carmelitani in Occidente e per l'Europa, a partire da Simone Stock e passando per Angela di Boemia e Stanislao di Bydgoszcz; per finire, si riscontra non senza sorpresa la presenza di antiche sante romane, come Vittoria martire e

forse Eufrasia, e del benedettino Gerardo Sagredo, ‘reclutati’ nell’Ordine come testimonia l’inserimento delle loro vite nelle raccolte agiografiche dedicate ai santi del Carmelo.

Sebbene la successione degli episodi non paia rispondere ad alcun criterio logico, sia esso cronologico o liturgico, le vicende di questa eterogenea moltitudine di santi e beati si configurano come una storia carmelitana narrata per immagini che, ricoprendo un ampissimo arco cronologico, ne ripercorre le principali tappe tramite i suoi protagonisti, dalla sua leggendaria fondazione per mano di Elia sul Monte Carmelo, dove uomini e, in un secondo tempo, donne si ritrovarono per condurre una comune esistenza anacoretica sviluppando un’organizzazione sempre più strutturata, e via via sino alla nascita del ramo riformato degli Scalzi in quella feconda stagione di rinnovamento inaugurata con il Concilio di Trento. L’Ordine ha sviluppato, nel corso dei secoli, un linguaggio semplice e immediato per tradurre significati e valori complessi in una forma accessibile per il popolo meno colto, creando un forte legame emotivo con i fedeli e consentendo loro di comprendere la spiritualità carmelitana per mezzo di devozioni molto agevoli e raffigurazioni artistiche che veicolavano così, in modo visivo e tangibile, i messaggi spirituali di cui si faceva portatore attraverso queste testimonianze di vita santa, soprattutto dopo la Controriforma. Per quanto riguarda le decorazioni claustrali, dal momento che il chiostro non era destinato tanto ai visitatori e ai forestieri che vi giungevano – che vi potevano comunque avere libero accesso – quanto, piuttosto, alla vita dei frati, costituendone il fulcro pulsante deputato alla preghiera e alla meditazione, i santi e i beati nelle raffigurazioni pittoriche si propongono soprattutto come modelli esemplari per i religiosi – ai quali dovettero senz’altro essere note le «attioni generose de passati Eroi» – per «movere con loro esempi li posterì viventi all’imitatione loro, e all’esercizio de simili opere singolari, e eroiche [...] acciò dunque il Carmelitano habbi un Specchio di vittorie»⁵⁴.

Conformemente a questi propositi, che dovettero spingere i committenti senesi a celebrare la propria storia secolare incaricando il Nasini di affrescare il chiostro, non abbiamo ritenuto inopportuno soffermarci,

⁵⁴ Fornari, *Anno memorabile*, t. I, VI. Oltre alla metafora dello *specchio* – che, non a caso, dà il titolo alla celebre opera agiografica di padre Daniele della Vergine Maria, lo *Speculum Carmelitanum* – assai diffuso era il concetto della *Vinea Carmeli*, che identificava la famiglia religiosa. L’immagine della vite e della vigna, con il suo simbolismo, costituisce un motivo iconografico assai diffuso anche fra gli altri Ordini mendicanti: nel caso carmelitano, la Madonna del Carmine era la vite e i santi dell’Ordine i suoi tralci e frutti. Per un approfondimento si veda Saggi, *Santi del Carmelo*, 94-7.

nel presente capitolo, sulle vite dei santi e dei beati qui dipinti, affinché ne si rendessero note le vicende per meglio cogliere, da un lato, gli avvenimenti e le tappe della storia carmelitana, e dall'altro la loro spiritualità e dimensione religiosa.

L'ideale di vita carmelitano, ispirandosi all'esistenza eremitica e contemplativa del profeta Elia e dei suoi primi discepoli, emerge fra i temi proposti nel ciclo senese attraverso le figure che incarnarono questo modello ascetico, anacoretico e mistico espresso nelle visioni del beato Franco Lippi e le estasi di Maria Maddalena de' Pazzi e Teresa d'Avila. Non si tratta, tuttavia, del solo modello promosso dal Carmelo, nel quale sono fortemente radicate, sempre su ispirazione del profeta veterotestamentario, una forte propensione e vocazione apostolica che portarono molti dei protagonisti dell'Ordine a fare dell'attività predicatoria la missione centrale del loro operato. L'eloquenza e la capacità oratoria di figure come Pier Tommaso e Brocardo divennero difatti un potente strumento di conversione degli infedeli e di comunicazione della vera dottrina contro le eresie, talvolta con una manifesta violenza di fondo che sottolinea l'eterno conflitto con il mondo pagano già espresso nelle vicende di Elia contro il re Acab e che continuò alternando fasi più o meno incandescenti sia in Terra Santa, come nel caso dell'episodio che vede protagonista Bertoldo contro i Saraceni, sia dopo la trasmigrazione dei carmelitani in Europa, portando al martirio di Gerardo, Stanislao e Francesco da Siena per mano di empi idolatri. Quello della lotta agli infedeli costituisce senz'altro un *topos* iconografico rilevante nell'economia del ciclo realizzato dal Nasini, ma accanto a questi episodi ve ne sono altri dai quali si deducono la profonda e umile devozione verso Gesù Cristo e la Vergine, gli ideali di castità, povertà e obbedienza e la propensione verso il prossimo e i bisognosi che si manifesta nel potere taumaturgico dei santi, capaci di ridare la vista ai ciechi, guarire gli infermi, liberare gli indemoniati e resuscitare i morti: tutto, in questi mirabili esempi, esprime l'ideale di vita e la spiritualità dei carmelitani, sempre capaci nel corso dei secoli di adattarsi ai cambiamenti della storia e di mantenere la vicinanza e lo stretto legame con i fedeli.

Al rinnovato senso identitario dell'Ordine a seguito della Controriforma corrispose un fiorire di dipinti e statue nelle chiese carmelitane, che divennero così preziosi scrigni in cui si dipanano teorie di santi e loro miracoli fra le quali non figurano solamente i primi ad essere canonizzati – come Teresa e Giovanni della Croce, o Andrea Corsini e Maria Maddalena de' Pazzi – ma anche quelle figure, sino ad allora passate in sordina, menzionate nelle raccolte agiografiche a stampa che in quegli stessi anni iniziarono a godere di un'ampia diffusione. I più significativi conventi e chiese dell'Ordine in Italia presentano al loro interno dipinti

e sculture raffiguranti santi carmelitani che ne ornano volte, cupole e nicchie, così come altari e cappelle a loro dedicati; in alcuni casi, a decorarne le pareti, troviamo veri e propri cicli con episodi e miracoli d'iconografia carmelitana, come le ventiquattro grandi tele che ritraggono episodi della storia dell'Ordine realizzate da vari artisti, fra il XVII e il XVIII secolo, nella chiesa dei Carmini di Venezia.

Cicli pittorici con intenti analoghi si ritrovano tuttavia più di frequente, come nel nostro caso, nei chiostri dei conventi, le cui superfici ampie e scandite in campate dovevano prestarsi con maggiore efficacia a imprese di tale portata rispetto a quelle degli edifici di culto già saturi di arredi e decorazioni. Nonostante l'esposizione alle intemperie e agli agenti atmosferici abbia determinato nella maggior parte dei casi un irreparabile deterioramento delle pitture, restituendoci pochi esempi ancora integri e leggibili, abbiamo testimonianza di numerosi casi sparsi per la penisola. Uno dei più rilevanti è senz'altro rappresentato dagli affreschi realizzati dal fiorentino Giovanni Balducci nel chiostro grande del Carmine Maggiore di Napoli nel 1606, al quale già abbiamo fatto riferimento. Il ciclo in questione, recentemente oggetto di lunghi lavori di restauro, comprende un totale di ventotto scene con episodi delle vite dei santi⁵⁵. Anche nel primo chiostro del convento del Carmine di Firenze era un ciclo decorativo che comprendeva in origine ventisei lunette dipinte a fresco con storie dei profeti Elia ed Eliseo, un'impresa pittorica commissionata nel secondo decennio del Seicento e portata avanti a più riprese da vari artisti sino al 1733, quando fu ultimata⁵⁶.

Il ciclo senese risulta essere, tuttavia, un caso piuttosto eccezionale e raro, sia per la varietà di santi qui raffigurati che per l'estensione della superficie dipinta: nonostante lo stato conservativo in alcune parti drammatico, si tratta di un'impresa decorativa imponente e qualitativamente piuttosto rilevante con pochi eguali anche al di fuori dell'ambito toscano, forse unica per la teoria di sante figure e l'eterogeneità del campionario iconografico offerto. Benché ovvie esigenze editoriali ci abbiano impedito di soffermarci maggiormente sull'artefice del ciclo pittorico, costringendoci ad operare una selezione e una sintesi sul

⁵⁵ Per uno studio approfondito e dettagliato si veda Giovanni Villano e Nicola Cleopazzo, ««Con molta maestria e disegno». Una storia carmelitana per immagini: gli affreschi di Giovanni Balducci nel chiostro grande del Carmine Maggiore di Napoli,» in *Restauri al Carmine Maggiore di Napoli. Arte, Fede, Storia*, a cura Franco Di Spirito (Napoli; Roma: Edizioni Paparo, 2020).

⁵⁶ Le lunette, nove per lato, non furono mai finite di dipingere. Oggi ne restano sedici, tutte staccate dopo l'alluvione del '66. Si veda Silvia Meloni Trkulja, «Opere nel convento dal XVI al XIX secolo,» in *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di Luciano Berti (Firenze: Cassa di risparmio di Firenze, 1992).

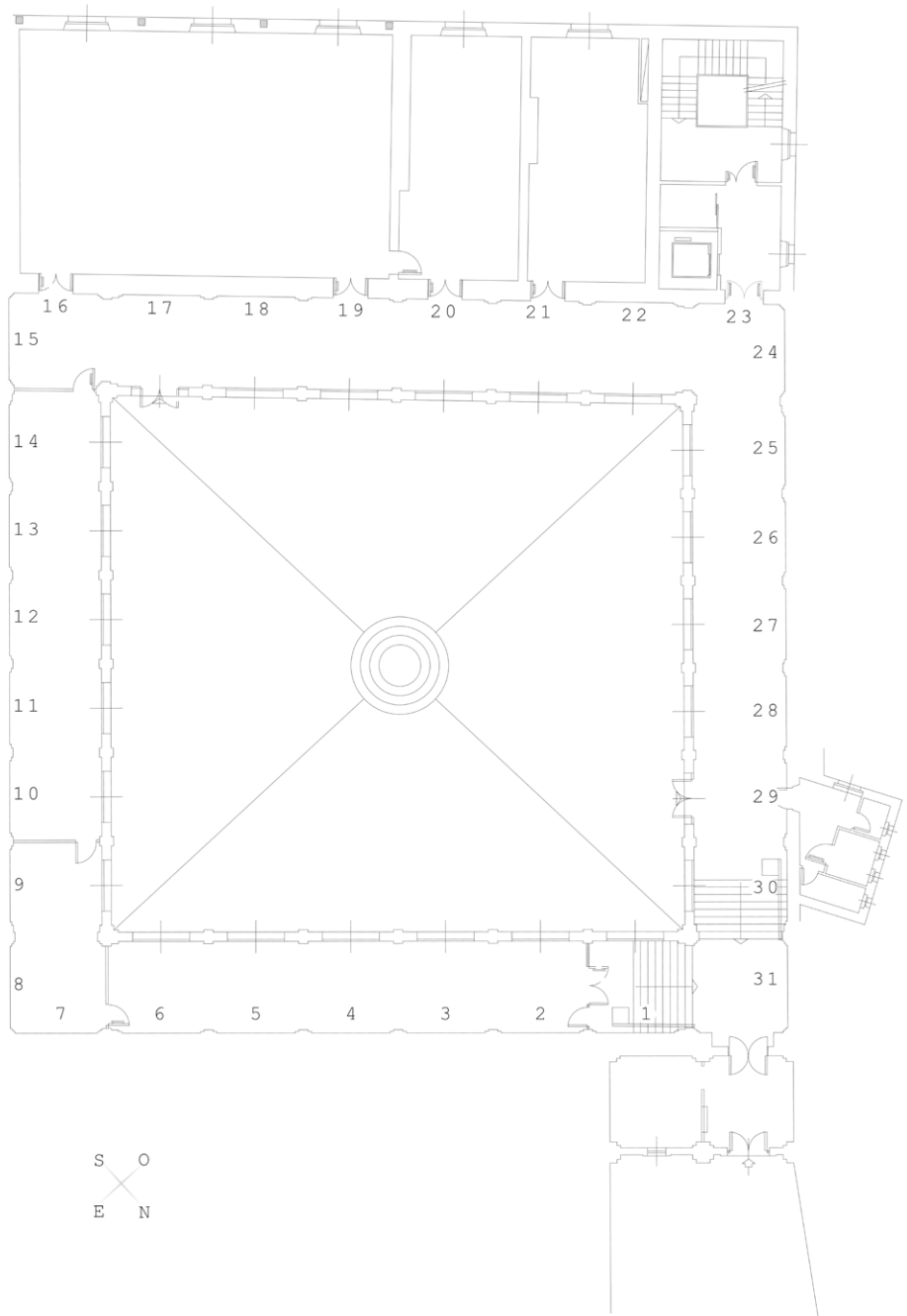
materiale raccolto e su alcuni degli esiti delle nostre ricerche, ci auguriamo di aver restituito un quadro chiaro e completo su un complesso rimasto ai margini degli studi. Concludiamo, dunque, riportando alla mente l'immagine dell'elegante figura allegorica che siede sopra ad uno degli antichi portali del chiostro, con l'auspicio di averle reso, almeno in parte, la dovuta giustizia.

Guida alla visita

Percorrendo, a partire dall'Arco delle Due Porte, la dolce curva che il Pian dei Mantellini descrive fra eleganti palazzi e sobrie costruzioni, si giunge nella piazzetta intitolata ad Enzo Tiezzi. Qui, la sobria facciata settecentesca dell'imponente chiesa di San Niccolò è parzialmente celata dalle due arcate attraverso le quali si accedeva all'ampio cortile del convento del Carmine, oggi presidio didattico dell'Università di Siena.

Superati i vani d'ingresso e della portineria, ci si affaccia sui luminosi ambienti del quadriportico che cinge il monumentale chiostro cinquecentesco. Sulla sinistra, scendendo alcuni gradini, il vasto ciclo di affreschi realizzato da Giuseppe Nicola Nasini nel 1730 esordisce con il primo, significativo episodio che vede protagonista il patriarca veterotestamentario ritenuto dai Carmelitani il proprio fondatore, il profeta Elia. *Elia svegliato dall'angelo* (1) è il felice brano con il quale l'anziano pittore amiatino si presenta al visitatore, rivelando apertamente le coordinate stilistiche entro le quali si muove. Accedendo alla sala studio del complesso didattico attraverso una porta vetrata, il ciclo prosegue lungo la parete nord-est con altre quattro scene dedicate al profeta: tre episodi che, in una sorta di *flashback*, conducono indietro nel tempo alle vicende che hanno preceduto l'incontro angelico – *L'incontro fra Elia e il re Acab* (2), *Il sacrificio dei sacerdoti di Baal* (3) e *Il sacrificio di Elia* (4) – e la conclusione della vita del santo fondatore, *Elia rapito sul carro di fuoco* (5). Segue l'episodio di *San Nicola che salva il fanciullo coppiere* (6), la sola scena del ciclo che vede protagonista un santo estraneo all'Ordine, cui è intitolato l'attiguo edificio chiesastico.

Oltrepassando un'ulteriore porta che immette in un ufficio, la decorazione di questa prima parete si conclude con *Santa Maria Maddalena de' Pazzi che riceve il manto della purezza dalla Vergine* (7), per proseguire sul lato contiguo con *Gesù che appare al beato Franco da Grotti* (8), figura di spicco nel panorama devozionale senese, destinata a ricorrere, nel percorso di visita lungo il quadriportico, in altre due occasioni. A dimostrazione della centralità delle figure toscane nella storia dell'Ordine, il ciclo prosegue con *Sant'Andrea Corsini*



che rifiuta l'episcopato (9), prima di immettersi nei locali oggi adibiti a deposito della Biblioteca di Area Scientifico-Tecnologica dell'Ateneo. Le scaffalature compattabili, che celano parzialmente due antichi portali tamponati che permettevano di accedere al convento, non impediscono tuttavia di scorgere due coppie di figure allegoriche femminili elegantemente sedute sui cornicioni, *Temperanza e Prudenza* (10) e *Giustizia e Fortezza* (11). Alla successiva *Trasverberazione di Santa Teresa* (12), raffigurazione del celebre rapimento estatico della mistica avilana, seguono l'episodio assai peregrino di un beato che riporta alle origini della storia carmelitana (*San Brocardo che battezza il luogotenente di Safadino*) (13) e *La Madonna che appare al Beato Franco da Grotti* (14), nuovamente protagonista. Uscendo dal deposito della biblioteca, la decorazione della parete sud-est si chiude con *San Bertoldo che libera dall'assedio la città di Antiochia* (15).

Sul successivo lato del quadriportico, le eleganti figure allegoriche di *Fede e Pace* (16) siedono sopra al portale che dava accesso al capitolo dei frati sorreggendo lo stemma, corredato di iscrizione, che ricorda il priore generale Giovanni Battista Faleri Caffardi, cui si deve probabilmente l'erezione del chiostro. Quello che emerge dalla scena successiva, che doveva raffigurare la *Predica di San Pietro Tommaso* (17), è un quadro conservativo drammatico che interessa l'intera parete sud-ovest: ad eccezione dell'episodio seguente, *Sant'Angelo martire dona la vista a un cieco* (18), ciò che rimane è qualche traccia limitata alla porzione centinata della superficie pittorica, del tutto insufficiente per l'identificazione dei soggetti. Grazie all'inventario ottocentesco stilato dall'ispettore Francesco Brogi, al quale è stato necessario apportare qualche rettifica, si ritiene vi fossero raffigurati *Sant'Angelo martire che risana i lebbrosi* (19), il *Martirio di San Gerardo Sagredo* (20), *Sant'Alberto degli Abati che libera un'osessa* (21), la *Lapidazione di un santo carmelitano* (22), forse il Beato Francesco da Siena, e, per concludere, *San Simone Stock che riceve lo scapolare dalla Vergine* (23), del quale non rimane alcuna traccia ma che campeggiava al di sopra della porta che oggi dà accesso ai piani superiori e inferiori del presidio didattico.

Le prime tre scene della parete nord-ovest del chiostro, quella meglio conservata, hanno come protagoniste tre distinte sante. L'identità della *Santa carmelitana che benedice una monaca inferma* (24) è assai incerta, ma è ragionevole ritenere che possa trattarsi di Eufrasia, santa vergine vissuta nel IV secolo e venerata dai Carmelitani come esponente dell'«antico istituto elianico». Sorprende tuttavia di vedere raffigurato, nella campata seguente, il *Martirio di Santa Vittoria* (25), anch'ella oggetto di devozione presso i frati – benché vissuta ben prima della canonica istituzione dell'Ordine – ma mai inclusa nei cicli decorativi dei loro conventi. La scena con *Angela di Boemia che riceve il breviario dalla Vergine* (26) chiude questa triade di figure femminili per lasciare spazio all'episodio del *Martirio del Beato Stanislao di Bydgoszcz* (27), beato polacco anch'egli curiosamente incluso nel complesso e variegato programma iconografico del ciclo. *Il Beato Angelo Mazzinghi predica al popolo* (28) mentre rose e gigli gli fuoriescono dolcemente dalla bocca e, di seguito, *San Cirillo di Costantinopoli riceve due tavole d'argento con iscrizioni profetiche* (29). Dopo Teresa d'Avila, fa la sua comparsa l'altro protagonista della Riforma carmeli-

tana, *San Giovanni della Croce che resuscita una monaca* (30); salendo i gradini che conducono nuovamente all'ingresso del presidio si può osservare, sulla sinistra, la scena conclusiva del ciclo pittorico (*Vestizione del Beato Franco da Grotti*) (31), con la quale il Beato torna per la terza volta protagonista nella decorazione del cuore pulsante di quel convento in cui, quasi mezzo millennio prima, era divenuto converso carmelitano.

Prima di riaffacciarsi nuovamente sul Pian dei Mantellini, vale la pena arretrare di qualche passo per accedere al grande cortile circondato dalle arcate del quadriportico: il bel pozzo cinquecentesco, al centro, invita a girarvi attorno e a levare lo sguardo, oltre le arcate del chiostro e del corpo convenutale, verso il maestoso campanile del Carmine che svetta fra i tetti.

Riferimenti bibliografici

- A.M.C. “L’arte al Carmine.” *Stella del Carmelo, Periodico mensile dei Padri Carmelitani scalzi* 10 (1934): 156-61.
- Argenziano, Raffaele. “L’iconografia dei santi e beati senesi: un medioevo ininterrotto.” In *Santi e Beati senesi. Testi e immagini a stampa*, a cura di Fabio Bisogni, e Mario De Gregorio, 14-22. Siena: Maschietto & Musolino, 2000.
- Ascheri, Mario et al. *L’Università di Siena. 750 anni di storia*. Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1991.
- Avanzati, Elisabetta. “Scheda “Storie di vita carmelitana.”” In *L’Università di Siena. 750 anni di storia*, testi di Mario Ascheri et al., 399. Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1991.
- Bagnoli, Alessandro. “La pittura del Seicento a Siena.” In *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, e Erich Schleier, tomo I. 338-50. Milano: Electa, 1989.
- Peruzzi, Baldassarre (architetto). *V centenario della nascita di Baldassarre Peruzzi*. Sovicille: Comune di Sovicille, 1981.
- Boaga, Emanuele. “Scheda 101.” In *La sostanza dell’Effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, a cura di Giancarlo Rocca, 369-75. Roma: Edizioni Paoline, 2000.
- Bossi, Francesco. *Visita apostolica alla diocesi di Siena 1575. Ecclesiae, I*. Trascrizione di Giuliano Catoni, e Sonia Fineschi, revisione a cura di Mario De Gregorio, e Doriano Mazzini, con un’introduzione di Gaetano Greco. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 2018.
- Broggi, Francesco. *Inventario degli oggetti d’arte del convento e chiesa del Carmine*, VII/39. Siena, 1862.
- Bruno, Alberto. “La politica edilizia dell’Università di Siena dal 1965 ad oggi.” In *L’Università di Siena. 750 anni di storia*, testi di Mario Ascheri et al. 301-9. Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1991.
- Caioli, Paolo. *S. Andrea Corsini carmelitano vescovo di Fiesole 1301-1374. Nel 3° centenario della sua canonizzazione*. Firenze: Tip. Fiorenza, 1929.

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Riferimenti bibliografici, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0932-8. references, in Federico Celesti, *Il Convento del Carmine. I luoghi dell’Ateneo di Siena - 1*, pp. 123-126, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0932-8, DOI 10.36253/979-12-215-0932-8

- Caldari, Federico. "Guido Dringoli." In *Architettura nelle Terre di Siena. La prima metà del Novecento*, a cura di Luca Quattrocchi, 210-12. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2010.
- Casale, Gerardo. "Giuseppe Nicola Nasini pittore senese. Opere conservate a Roma." *Annuario dell'Istituto di storia dell'arte* 1 (1982): 43-52.
- Ciampolini, Marco. "Giuseppe Nicola Nasini." In *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena. Siena, Palazzo Chigi Saracini*, a cura di Fabio Bisogni, e Marco Ciampolini, 211-22. Firenze: SPES, 1987.
- Ciampolini, Marco. *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll. Siena: Nuova immagine, 2010.
- Eichberg, Margherita. "L'edilizia religiosa senese all'indomani dell'Unità tra progetti di riutilizzo e restauri stilistici." In *Architettura e disegno urbano a Siena nell'Ottocento tra passato e modernità*, a cura di Margherita Anselmi Zondadari, 156-91. Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2006.
- Fabbri, Maria Cecilia. "La cappella Corsini." In *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di Luciano Berti. 283-312. Firenze: Cassa di risparmio di Firenze, 1992.
- Fagiani, Marco. "Un'abbazia nell'età moderna. Storia artistica di Monte Oliveto Maggiore dall'ultimo generalato dell'abate Domenico Airoidi (1511-1513) al riconoscimento del culto ab immemorabili del fondatore Bernardo Tolomei (1644)." Tesi di dottorato. Università degli Studi di Firenze, 2017-2021.
- Faluschi, Giovacchino. *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta dal sacerdote Giovacchino Faluschi senese al nobile signore Guido Savini provveditore dell'Università e rettore della Pia casa di Sapienza*. Siena: per Francesco Rossi stamp. del Pubblico, 1784.
- Ferraris, Davide. "Il culto del profeta Elia in Oriente ed Occidente." *Rivista di storia e letteratura religiosa* 52, 1 (2016): 47-64.
- Fornari, Giuseppe Maria. *Anno memorabile de Carmelitani, nel quale à giorno per giorno si rappresentano le vite, l'opere, & i miracoli di s. Elia profeta loro patriarca, e di tutti li santi, e sante, beati, e venerabili eroi del suo sacro ordine della beatissima madre di Dio Maria vergine del Monte Carmelo*, tomo I. Milano: per Carlo Federico Gagliardi, 1688.
- Fornari, Giuseppe Maria. *Anno memorabile de Carmelitani, nel quale à giorno per giorno si rappresentano le vite, l'opere, & i miracoli di s. Elia profeta loro patriarca, e di tutti li santi, e sante, beati, e venerabili eroi del suo sacro ordine della beatissima madre di Dio Maria vergine del Monte Carmelo*, tomo II. Milano: per Carlo Federico Gagliardi, 1690.
- Francovich, Riccardo, e Marco Valenti, a cura di. *C'era una Volta. La ceramica medievale nel convento del Carmine*. Siena: Santa Maria della Scala, 2002.
- Gianni, Alessandra. "Agiografia senese nei secoli XVI-XX." In *Santi e Beati senesi. Testi e immagini a stampa*, a cura di Fabio Bisogni, e Mario De Gregorio. 23-9. Siena: Maschietto & Musolino, 2000.
- Giusti, Adalberto. "I Carmelitani a Siena." *Stella del Carmelo*, Periodico mensile dei Padri Carmelitani scalzi 10 (1934): 133-47.
- Leoncini, Alessandro. "Il campanile e le campane della chiesa di San Niccolò al Carmine nel Piano dei Mantellini." *Bullettino senese di storia patria* 128 (2021): 345-66.

- Liberati, Alfredo. "Chiesa di San Niccolò al Carmine." *Bullettino senese di storia patria* 47 (1940): 159-62.
- Löwenfeld, Samuel. "Kleinere Beiträge." *Neues Archiv* 11 (1886): 595-616.
- Lusini, Vittorio. *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*. Siena: Tip. pontificia S. Bernardino, 1907.
- Malavolti, Orlando. *Historia di Siena*, vol. II. Venezia: Salvestro Marchetti Libraro, 1599.
- Martini, Laura. "Dal Sodoma al Riccio: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica." In *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco: Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza*. Ospedaletto (Pisa): Pacini Editore, 2017.
- Masini, Giovanni Battista. "Spoglio e Repertorio di scritture in carta pecora nel Convento del Carmine di Siena." In *Miscellaneae. Ms. A.III.5*. Siena: Biblioteca Comunale, 1748.
- Meloni Trkulja, Silvia. "Opere nel convento dal XVI al XIX secolo." In *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di Luciano Berti, 173-201. Firenze: Cassa di risparmio di Firenze, 1992.
- Monaci Moran, Lucia, e Silvia Meloni Trkulja. "Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine." In *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di Mina Gregori, 135-64. San Miniato: Cassa di Risparmio di San Miniato, 1990.
- Moretti, Italo. "L'architettura delle sedi universitarie." In *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, testi di Mario Ascheri et al., 275-300. Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1991.
- Mouïcke, Francesco. *Museo fiorentino che contiene i ritratti de' pittori. Consacrato alla sacra cesarea maestà dell'augustissimo Francesco I. Imperadore de' Romani Re di Gerusalemme e di Germania Duca di Lorena e di Bar Granduca di Toscana ec. ec. ec.*, vol. IV. Firenze: Mouïcke, 1762.
- Nasini, Giuseppe. *Della vita e delle opere del Cav. Giuseppe Nasini, pittore del secolo XVII. Notizie raccolte ed ordinate dal Cav. Giuseppe Nasini, con brevi biografie degli altri pittori della medesima famiglia*. Prato: nella tipografia Bruzzi condotta da Alessandro Vannucchi, 1872.
- Pacini, Piero. "I Depositi di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e la diffusione delle sue immagini (1607- 1668)." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 32 (1988): 173-252.
- Pacini, Piero. "Verifica di un'impresa devozionale di Ciro Ferri e risarcimento per l'allievo Giuseppe Nicola Nasini." *Antichità Viva* 36 (1997): 45-59.
- Pacini, Piero. "Santa Maria Maddalena de' Pazzi, iconografia e devozione." In *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La chiesa e il convento*, a cura di Cristina Acidini, 41-50. Firenze: Mandragora, 2020.
- Pecci, Giovanni Antonio. "Compendio di contratti scolti esistenti presso i molto reverendi Padri di S. Maria del Carmine di Siena." In *Miscellaneae. Ms. A.III.11*. Siena: Biblioteca Comunale, 1748.
- Pezzo, Annalisa. "Nasini, Giuseppe Nicola." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVII, 844-48. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012.
- Piatti, Pierantonio. "Eremitani, Servi di Maria e Carmelitani nella Siena del Trecento." In *Beata Civitas. Pubblica pietà e devozioni private nella Siena*

- del '300, a cura di Anna Benvenuti, e Pierantonio Piatti, 517-58. Firenze: SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2016.
- Recupero, Sara. "I Carmelitani a Siena: note storiche." In *Annuario 2002-2003*, 345-420. Siena: Il Leccio, 2004.
- Romagnoli, Ettore. *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*. Siena: Stamperia Mucci, 1822.
- Romagnoli, Ettore. *Biografia cronologica de' bellartisti senesi. Opera manoscritta in tredici volumi*, vol. XI. Firenze: SPES, 1976 (ante 1835).
- Rudolph, Stella. "Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento, III. Le opere." *Arte illustrata* 7, 59 (1974): 279-298.
- Sabatini, Andrea. *Spoglio di Bolle e Brevi di diversi Pontefici, e d'alcune altre scritture, che in questo anno 1712 si trovano nell'Archivio de' molto Reverendi padri di Santa Maria del Carmine di Siena*. Roma: Archivum Generale Ordinis Carmelitarum, 1712.
- Saggi, Ludovico. *S. Angelo di Sicilia. Studio sulla vita, devozione, folklore*. Roma: Institutum Carmelitanum, 1962.
- Saggi, Ludovico. *Storia dell'Ordine Carmelitano*, 2 voll. Roma: Edizioni Carmelitane, 1962-1963.
- Saggi, Ludovico. *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari*. Roma: Institutum Carmelitanum, 1972.
- Spadafora, Francesco et al. s.v. "Elia profeta." In *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari*, 136-53. Roma: Institutum Carmelitanum, 1972.
- Staring, Adriano. s.v. "Cirillo di Costantinopoli." *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari*, 189. Roma: Institutum Carmelitanum, 1972.
- Szabó-Bechstein, Brigitte. "Die Sienser Urkunden der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (12.-18.Jh.). Die Fonds S. Leonardo al Lago, S. Salvatore di Lecceto, S. del Carmine und Piccolomini." *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 55-56 (1976): 159-99.
- Valenti, Marco. "Lo scavo e la ceramica dal complesso del Carmine." In *Archeologia dei paesaggi medievali. Avanzamento di progetto anni 2000-2004*, a cura di Riccardo Francovich, e Marco Valenti, 35-45. Siena: All'insegna del Giglio, 2005.
- Villano, Giovanni, e Nicola Cleopazzo. "«Con molta maestria e disegno». Una storia carmelitana per immagini: gli affreschi di Giovanni Balducci nel chiostro grande del Carmine Maggiore di Napoli." In *Restauro al Carmine Maggiore di Napoli. Arte, Fede, Storia*, a cura Franco Di Spirito. 43-125. Napoli; Roma: Edizioni Paparo, 2020.
- Zdekauer, Lodovico. "Archivio Notarile Provinciale di Siena. I." *Bullettino senese di storia patria* 1 (1894): 285-96.
- Zdekauer, Lodovico. *Il Costituto del Comune di Siena dell'anno 1262*. Milano: Hoepli, 1897.

Indice dei nomi

- Agnolo di Tura del Grasso 20, 23
Antonio di Paolo 24
Avanzati Elisabetta 47
- Balducci Giovanni 108, 116
Bartolini Francesco 30
Bassetti Apollonio 45
Bazzi Giovanni Antonio, detto Il Sodoma 27-28
Beccafumi Domenico 27
Benedetto di Bindo 24, 35
Benedetto XIII 97, 111
Bernini Gian Lorenzo 13, 76-77
Biringucci Vannoccio 25
Bostio Arnaldo 101n
Brogi Francesco 48, 50, 63, 84-87, 90-91, 93-94, 96-97, 99, 101, 103, 105, 111, 121
Buonarroti Michelangelo 25
Burbarini Deifobo 30
Burbarini Dionisio 31
- Cafaggi Domenico 26n
Calò Aldo 37-38
Campi Agostino 66
Carlo Magno 21
Casolani Alessandro 29-30
Casolani Ilario 30
Chigi, famiglia 45
- Ciaccheri Giuseppe 48n
Ciampolini Marco 48, 77, 85-86, 89, 111
Ciani Carlo 47
Clemente XIII 105
Corazzini Giovanni Battista 29
Cozzarelli Giacomo 25
Curradi Francesco 66
- Del Pacchia Girolamo 26
Del Turco Flaminio 30
De' Medici Cosimo III 45, 56, 58, 66, 92
de' Micheli, famiglia 27
Dringoli Guido 37
- Elia 11, 19, 31, 50, 52-56, 58-61, 75, 79, 113-116, 119
- Faleri Caffardi Giovanni Battista 26, 42, 44, 85, 121
Faluschi Giovacchino 46
Fantastici Agostino 40, 42
Ferri Ciro 12, 45, 49, 66-68
Folli Sebastiano 30
Fornari Giuseppe Maria 50, 91, 99
Francesco di Giorgio 25
Franchini Niccolò 30-31
Fungai Bernardino 26

- Geni Egidio 36
 Gioacchino da Fiore 107
 Giordano Luca 12, 45-46, 49, 60-61, 63-64, 66, 74, 79-80
 Giusti Adalberto 17
 Goffredo di Buglione 82
- Hus Jan 104
- Innocenzo IV 21
- Landucci Bernardino 21, 26
 Lari Anton Maria 44
 Leoncini Alessandro 42
 Lezana Giovanni Battista 21
 Liberati Alfredo 17, 25
 Lippi Franco 28-29, 68-69, 80-81, 111-113, 119, 121-122
 Lombardelli Gregorio 69, 80
 Lorenzetti Ambrogio 23-24, 63, 68
 Lorenzetti Pietro 23-24
 Lorenzo di Mariano, detto Il Marrina 28
 Loth Johann Carl 92
 Lusignano Pietro 85-86
 Lusini Vittorio 17, 26, 29, 34, 44
 Luti Girolamo 47
- Maestro dei Santi Cosma e Damiano 23
 Malavolti Orlando 21
 Manenti Giovanni Domenico 30, 78
 Manetti Domenico 29, 82
 Manetti Rutilio 29, 42, 82
 Maratta Carlo 80, 97, 103
 Mariani Vittorio 17, 33
 Masini Giovanni Battista 32
 Mastrangelo Felice 63
 Meucci Vincenzo 97
 Milanese Gaetano 44
 Montorselli Dionisio 31
- Nasini Antonio 30, 63
 Nasini Apollonio 45, 94
 Nasini Francesco 30
 Nasini Giuseppe 46
- Nasini Giuseppe Nicola 12-13, 18, 30-31, 44-50, 52-57, 59-84, 86, 88-90, 92-115, 119
 Nasini Tommaso 30, 45, 85-87, 113, 115, 121
 Neroni Bartolomeo detto Il Riccio 28
 Niccolò IV 22
- Onorio III 19, 79
- Paleonidoro Giovanni 101n
 Palma Jacopo detto Il Giovane 31
 Papi Angelo 86
 Pecci Giovanni Antonio 32
 Pelori Giovan Battista 44
 Peruzzi Baldassarre 26, 42-44
 Petrucci Pandolfo 25n
 Piccolomini, famiglia 9, 32
 Pietro da Cortona 12, 70, 72, 74, 96, 101, 103
 Pio XI 111
 Pizzini Antonio 63
 Pomarelli Lorenzo 44
 Preti Mattia 64
- Recupero Sara 17, 31
 Redi Tommaso 30
 Romagnoli Ettore 44, 46-47
 Rossellino Bernardo 39n
 Rustici Vincenzo 30
- Sabatini Andrea 32
 Saggi Ludovico 50
 Salimbeni Arcangelo 28, 80
 Sandrini Andrea 44
 Sansedoni Ambrogio 68
 Sansovino Jacopo 25
 Sant'Alberto 19, 28, 30, 37, 79, 93-94, 113, 121
 Silvani Pier Francesco 66
- Tolomei Eliodoro 26
 Torriti Piero 49
- Ugo de Folieto 75
 Ugolino di Vieri 24

Ulivelli Cosimo 21

Urbano IV 20, 24

Urbano V 85

Vanni Francesco 28, 30-31, 41

Vanni Raffaello 30

Venturini Mario 26n

Vescovi, famiglia 25, 44

Volpi Stefano 29

von Rumohr Karl Friedrich 32

INTRECCI

TITOLI PUBBLICATI

1. Davide Orsini, Margherita Aglianò (a cura di), *A fianco del paziente. Educare a prendersi cura del malato (anche negli ultimi giorni di vita)*, 2024
2. Francesca Gagliardi, Gianni Betti, Angelo Riccaboni, Andrea Mecca, Noemi Corsi, Cristiana Tozzi, *Agrifood Sostenibile. Report 2024*, 2025
3. Francesca Gagliardi, Gianni Betti, Angelo Riccaboni, Andrea Mecca, Cristiana Tozzi, Ylenia Liburdi, *Osservatorio DiVino 2024. La Sostenibilità per la Competitività delle cantine italiane*, 2025
4. Federico Celesti, *Il Convento del Carmine*, 2026
5. Silvia Colucci, Martina Dei, Luca Quattrocchi, *Il Palazzo San Niccolò*, 2026

Il Convento del Carmine

Fra le prestigiose sedi dell'Università di Siena, il presidio didattico del Pian dei Mantellini è indubbiamente uno dei più suggestivi. Rilevato dall'Ateneo negli anni Sessanta, il complesso occupa un'ampia porzione dell'ex convento del Carmine che, poco frequentato dalla storiografia e ben lungi dall'essere esaurientemente inquadrato, ricoprì in realtà un ruolo significativo nella vita cittadina. Il testo si propone di delineare un profilo chiaro sulle vicende della comunità carmelitana e dell'impianto conventuale, dalla sua fondazione ai mutamenti otto e novecenteschi, offrendo un'organica ricostruzione di quello che è oggi il cuore pulsante degli ambienti universitari: il chiostro maggiore con il suo monumentale ciclo di affreschi, qui oggetto di un'approfondita analisi.

ISSN 3035-5648 (print)
ISSN 3035-5826 (online)
ISBN 979-12-215-0931-1 (Print)
ISBN 979-12-215-0932-8 (PDF)
ISBN 979-12-215-0933-5 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0934-2 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0932-8

www.fupress.com

I luoghi dell'Ateneo Il patrimonio architettonico e artistico dell'Università di Siena

