

INTRODUZIONE

La proposta che qui abbiamo tentato di delineare, vuole inserirsi all'interno di un quadro di iniziative che possano riguardare il Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino, partendo dal presupposto che la struttura rappresenta per il paese un'importante realtà, alla quale per altro si è giunti soltanto di recente (il Museo è stato inaugurato il 18 dicembre 1997), attraverso un cammino abbastanza complesso ed articolato. A tal proposito, ci è parso giusto tracciare le linee essenziali di questo percorso, che hanno scandito la storia della struttura museale, che non è nata dal nulla in quanto prima di ospitare la collezione civica e diocesana è passata attraverso due tappe fondamentali: quella di Convento agostiniano dell'annessa chiesa di Sant'Agostino e quella successiva di Seminario. All'interno di questo cammino, si è poi inserito un momento particolarmente rilevante, la Mostra d'Arte antica, che si tenne a Montalcino, all'interno delle sale dell'antico Palazzo Comunale, nel 1925. In seguito a quest'importante manifestazione, si delinearono i primi nuclei delle due collezioni civica e diocesana, che però rimasero separate e conservate in luoghi diversi, sino alla definitiva unificazione che avvenne alla fine degli anni Settanta. Fu in quest'occasione che si decise di ampliare gli spazi espositivi destinati ad ospitare permanentemente il nucleo di opere ormai unificato, e a tal proposito si pensò proprio ai locali dell'ex Convento agostiniano, che nel frattempo aveva smesso di funzionare come Seminario. Ripercorrendo la storia del Museo, abbiamo voluto fare riferimento anche agli interventi di ristrutturazione e di allestimento eseguiti all'interno della struttura architettonica, ma anche ai restauri delle opere conservate al suo interno. Tutto ciò ci è servito:

- a) per introdurre il concetto di "Museo in sé" (nozione che vuol alludere da una parte alla storia, e dell'altra all'attualità della struttura museale di Montalcino);
- b) come esempio e riferimento per iniziative future di salvaguardia nei confronti di altri manufatti artistici del territorio montalcinese, per alcuni dei quali abbiamo qui proposto degli interventi conservativi da attuare nell'immediato.

Infatti questo lavoro, dopo aver ricostruito le tappe della storia del Museo civico e diocesano, e quindi dopo aver fatto riferimento all'attualità della struttura, a tutti quei cambiamenti sostanziali che hanno "adattato" l'edificio storico ad esigenze di tipo "moderno" con altre funzioni e destinazioni, ha voluto cercare anche di delineare delle possibilità "future" per la nostra struttura. Questo perché guardare soltanto al suo presente, ci è sembrato un aspetto di chiusura fortemente limitante; il Museo non andrebbe a nostro avviso inteso solamente dal lato conservativo, di "struttura contenitore", bensì visto nella sua possibile dimensione futura di modello per le altre strutture ancora oggi detentrici al loro interno importanti manufatti artistici, e quindi di centro propulsivo, di elemento cardine a partire dal quale poter mettere a punto un piano, non solo conservativo ma anche di reale e concreta valorizzazione, rivolto agli altri monumenti di Montalcino. È così che siamo arrivati all'altro concetto di "Museo al di fuori di sé", alludendo al fatto di poter estendere i suoi principi (conservativi, di valorizzazione e di promozione) agli altri monumenti che contengono al loro interno rilevanti testimonianze storico - artistiche, la chiesa in primis, per le quali oggi un piano di salvaguardia si rivela veramente necessario. Infatti, alcune chiese di Montalcino sono diventate oggi dei luoghi inaccessibili, dal momento che diverse di loro sono state chiuse al pubblico ed in alcuni casi, a questa loro precaria condizione, si accompagna uno stato conservativo al limite dell'agibilità. Ad aggravare la situazione, sta il fatto che all'interno di questi spazi vi si trovino ancora oggi numerose testimonianze artistiche, costrette a vivere in simbiosi con le vicissitudini di questi luoghi. Da queste considerazioni è partita la nostra proposta di piano di salvaguardia, rivolta ad alcuni manufatti esemplari e certamente rilevanti all'interno della produzione artistica montalcinese. Prima però ci è sembrato giusto indicare cosa si voglia intendere specificatamente con i termini di tutela, di conservazione e di valorizzazione, dandone una definizione corretta, e cercando soprattutto di andare oltre ogni approccio troppo generico alla spiegazione di quelle che sono le tre funzioni basilari in materia di beni culturali, cercando inoltre di fare una riflessione sulla loro condizione attuale, alla luce di quelle che sono le disposizioni vigenti in materia di beni culturali, ossia alla luce del Codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004.

Tornando al nostro piano di salvaguardia e di tutela a proposito delle testimonianze pittoriche conservate all'interno di tre chiese ilcinesi (San Francesco, Sant'Antonio abate e Sant'Agostino), la proposta contempla la possibilità di una loro provvisoria rimozione dalle chiese per sottoporle ad un intervento di restauro, e quindi una loro presentazione temporanea, con finalità di valorizzazione, dentro al Museo. In tal senso, la scelta del Museo è da ricondurre ai motivi che abbiamo già introdotto, e soprattutto al fatto che si tratta di una struttura che nasce programmaticamente correlata al territorio che la ospita e quindi a tutti quei prodotti storico - artistici che questo contesto ha saputo generare. Non si tratta infatti di un prodotto che può risultare "indifferente", e d'altronde gli aggettivi civico e diocesano sono lì a ricordarlo. Questo per dire che tutti i lavori del nostro territorio possono trovare all'interno del Museo un luogo sicuro, rispettoso ed attento, dove non si può in alcun modo incorrere nel pericolo di desemantizzare le opere, ovvero di trovare una struttura conservativa che non sia in grado di qualificarle, o di fare in modo che l'attenzione dello spettatore non possa ricadere su di loro. Successivamente a questa provvisoria "degenza" dentro al Museo, queste opere dovranno però tornare all'interno delle chiese. Questo perché tutti i manufatti sono sempre contestualizzati, e spesso acquistano un vero senso proprio in virtù di questo stretto legame che mantengono con l'ambiente per il quale sono state pensate.

Ecco pertanto che il nostro piano di salvaguardia, vuole estendersi anche ai luoghi "contenitori". In particolare, sarà previsto un restauro e dunque un ripristino alle strutture architettoniche, che dovrà essere accompagnato da un insieme di attività promozionali che abbiano lo scopo di riqualificare questi ambienti. Tra queste iniziative, potrà considerarsi il progetto per un itinerario a tappe, una proposta di percorso che a partire dal Museo civico e diocesano, si estenda alla città e quindi ai monumenti più rilevanti del territorio. Questo itinerario (fig. 34) avrà infatti il suo nucleo centrale nel Museo e, nelle chiese e negli altri luoghi caratteristici della città, le varie tappe intermedie da visitare. Si tratta chiaramente di un'iniziativa che potrà avere luogo soltanto all'indomani di questi interventi di ripristino ai diversi monumenti architettonici, e che avrà come ovvia conseguenza il fatto che anche i manufatti "mobili" potranno tornare ad essere visitabili, e quindi fruiti da parte del pubblico all'interno del loro contesto originario. Dunque, grazie alla messa a punto

di questo itinerario a tappe, sarà possibile tornare ad ipotizzare concretamente una ricollocazione dei dipinti dentro le chiese. Per concludere, possiamo sintetizzare che questo lavoro è servito certamente ad analizzare la storia del Museo civico e diocesano e, attraverso questo, a comprendere il suo presente, ma ha voluto anche cercare di ipotizzare un suo possibile ruolo per il futuro; quello di centro propulsivo di iniziative e possibili attività in grado di far conoscere e promuovere tanti prodotti artistici del territorio, talvolta dimenticati o non opportunamente valorizzati per la loro reale importanza. In particolare, si è tentato di individuare una di queste possibili iniziative e di svilupparla: la proposta di presentare ed esporre temporaneamente alcune testimonianze artistiche all'interno del nostro Museo civico e diocesano, legando una loro possibile valorizzazione proprio all'azione del Museo medesimo.

1. IL CONCETTO DI TUTELA, CONSERVAZIONE E VALORIZZAZIONE.

Affrontare e definire i termini di tutela, conservazione e valorizzazione è, ai fini del lavoro e della proposta qui presentata, un punto di partenza necessario. Ipotizzare infatti una proposta di tutela, salvaguardia e valorizzazione di alcuni manufatti del territorio montalcinese, non potrà in alcun modo prescindere dalla considerazione e riflessione intorno alle funzioni alle quali ci vogliamo riferire. Capita assai di frequente di fare confusione sui termini, di riferire ad una funzione alcune attività o particolarità che debbano piuttosto riferirsi ad un'altra funzione. Questa difficoltà a trovare delle specificità in grado di inquadrare chiaramente i ruoli di ciascun termine, è dovuta anche al fatto che in questi ultimi decenni si sia progressivamente allentato il confine che le identifica e definisce, dal momento che abbiamo assistito ad una partecipazione sempre più congiunta di diversi soggetti all'esercizio di ciascuna di queste funzioni. Infatti, come ben sapremo, sin dall'Unità d'Italia, la disciplina, ossia l'esercizio di funzioni quali la tutela, la conservazione, nonché della "gestione" dei cosiddetti beni culturali, è da sempre spettata allo Stato centrale, una sorta di unico soggetto, in grado di prescindere ed agire al di sopra delle particolarità di soggetti, o delle singole persone fisiche. Col trascorrere del tempo, abbiamo assistito d'altronde ad una progressiva perdita della centralità da parte dello Stato, che ha significato un decentramento delle sue mansioni. Così è accaduto che, relativamente ai beni culturali, si sia assistito ad una sorta di pluralismo di soggetti che esercitano queste funzioni destinate alla salvaguardia del patrimonio pubblico. Tra questi altri soggetti ci sono i cosiddetti enti locali o territoriali, le Regioni ed i Comuni in primis, per i quali negli ultimi periodi le competenze in generale, e particolarmente in materia di beni culturali, sono sempre più aumentate. Ma tra questi soggetti, che coadiuvano lo Stato, abbiamo per la prima volta visto, ed anche in modo particolarmente significativo, la comparsa e partecipazione dei soggetti privati (grandi aziende private etc., che decidono di "investire" parte dei loro capitali in attività relative ai beni culturali). Questa "decentralizzazione", sia dello Stato che delle funzioni prima di sua totale competenza, ha certamente avuto degli esiti positivi dal momento che il delegare certe attività ad esempio alle Regioni o agli enti comunali, ha avuto il positivo esito di una maggiore attenzione alla singola territorialità, ai suoi problemi specifici o alle sue caratteristiche, ma d'altro canto dobbiamo anche riflettere sul

fatto che ripartendo gli esercizi in modo rigido e deciso, senza flessibilità, tra lo Stato e le Regioni, i Comuni ed i privati, si stia progressivamente perdendo il nesso essenziale, vitale, tra le funzioni di tutela e conservazione e quelle di gestione o valorizzazione. Si tratta difatti di funzioni strettamente legate¹, potremmo dire consequenziali, poiché relative al medesimo processo che è quello della salvaguardia dei beni culturali.

Voler salvaguardare un'opera, significa mettere in moto tutto un insieme di procedure che vanno dallo studio della storia dell'opera in questione, delle sue vicende conservative, alla messa a punto di un piano conservativo che preveda, oltre all'intervento di restauro vero e proprio, anche la ricerca dei fondi necessari alla sua realizzazione, fino ad arrivare alla necessaria promozione della conoscenza dell'opera da parte di chiunque fosse interessato alla sua vicenda, attraverso una serie di attività di valorizzazione e promozione. Com'è facile capire, si tratta di un unico processo che si esplica in diverse sfaccettature, tutte però strettamente connesse da un sottile filo comune. Pertanto, voler separare in modo netto la loro disciplina, affidando l'esercizio della tutela allo Stato (lo sancisce la nostra Costituzione), e quello della gestione e valorizzazione ad altri soggetti, significa in un certo modo interrompere, o comunque perdere, quel nesso essenziale tra le diverse funzioni cui ci siamo riferiti sino ad adesso. La strada che deve essere attivamente perseguita è certamente quella che delega l'esercizio delle diverse funzioni ad una pluralità di soggetti, che però dovranno cooperare strettamente tra di loro per il raggiungimento di un intento che vada al di sopra delle singole specificità e che, ribadiamo, è quello della reale salvaguardia e tutela del bene culturale.

Compiendo un passo indietro, è giusto cercare di capire il ruolo che hanno cominciato ad avere i soggetti privati nell'ambito dei beni culturali. Negli ultimi anni, molti studiosi in Italia e non solo, si sono interrogati su questa importante ed innovativa partecipazione che sembra doversi riferire alla gestione delle cosiddette attività valorizzative (come risulta all'interno del nuovo Codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004, all'articolo 115). In effetti, in via generale, la decisione da parte aziende private di "investire" economicamente in attività relative ai beni culturali, non può che essere presa in vista di un futuro guadagno, di risultati

¹ Come nota Salvatore Settis, in *Italia S.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, p.107.

chiaramente espressi in termini pecuniari. Infatti, le cosiddette spese di gestione vengono realizzate all'interno di un'ottica di mercato, secondo la quale a delle spese devono comunque susseguire dei guadagni che siano in grado di far fronte a quelle perdite. Questo altro non significa che, laddove il soggetto privato decidesse di investire soldi "a favore" dei beni culturali, lo farebbe sicuramente in previsione di un rientro economico. Quindi è doveroso constatare che l'affacciarsi della "sfera privata", dei capitali privati nel settore dei beni culturali, rappresenta un rischio per i beni culturali medesimi, giacché si rivela possibile incorrere nel pericolo di guardare ad essi soltanto in termini di spese, guadagni o profitti e non tanto, come dovrebbe essere, in termini d'importanza e significato storico, umano, di patrimonio appartenente all'umanità, di pezzi di storia portatori di civiltà.

Si tratta di un pericolo reale sul quale occorre riflettere, e che è bene ostacolare attraverso la riattivazione di quel sottile ma vitale legame che tiene unite le diverse funzioni, cosicché non si possa più scindere istanze di tipo conoscitivo (che devono comunque risultare basilari, in nessun caso accessorie) e di ricerca e studio, da prerogative più prettamente economiche, o di tipo promozionale. Anzi, la stretta cooperazione e coattività tra i diversi soggetti o enti predisposti all'esercizio di queste funzioni, rappresenta una garanzia essenziale in tal senso, partendo oltretutto dal necessario presupposto che *"gli enti pubblici dovrebbero porre il momento della ricerca e della conoscenza come una condizione assolutamente necessaria a qualsiasi collaborazione coi privati"*². Quindi, la presenza dei privati nel settore dei beni culturali dovrà certamente essere stimolata e favorita, evitando però nel modo più assoluto che la logica del profitto possa in qualsiasi modo sostituirsi alla logica della conoscenza, dello studio e della salvaguardia, nonché della tutela dei beni culturali medesimi. Al contrario, come avremo modo di verificare più avanti, proprio da questi momenti indispensabili della conoscenza e della conservazione si dovrà partire, per poter pensare anche ad un intervento da realizzarsi nell'ottica della valorizzazione.

In pratica, per una corretta disciplina in fatto di beni culturali, è fondamentale sostenere e perseguire quanto più possibile il seguente processo:

² Cfr. S. Settis, *Italia S.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, p.95.

Ricerca □ conoscenza □ promozione □ valorizzazione.

Occorrerà adesso tentare di rintracciare una definizione delle funzioni cui ci siamo fino ad adesso riferiti, ponendo l'accento sulle funzioni di tutela, conservazione e valorizzazione, tentando di individuare per ciascuna di esse, un carattere ed un senso specifico. Inoltre, dal momento che ci siamo volutamente riferire al nuovo Codice dei beni culturali e del paesaggio entrato in vigore nel 2004, riporteremo anche la definizione specifica che l'attuale normativa dà per ciascuna di esse.

LA TUTELA

Indica un termine abbastanza generico che a seconda dei casi viene usato erroneamente per indicare cose diverse, ma che in realtà vuol sottintendere in modo specifico, la necessità di fare tutto ciò che è possibile per mantenere vivi la memoria, il passato ed il patrimonio antico, poterli conoscere e soprattutto poterli tramandare ai posteri. Quindi, nel definire il concetto di tutela, fondamentale risulterà la priorità conoscitiva, di studio, la finalità fruitiva (ossia relativa alla conoscenza e destinazione ai posteri, nonché all'utenza medesima), e la ricerca.

Proprio per questo motivo, il termine tutela non va inteso soltanto da un punto di vista tecnico (come un insieme di operazioni tecniche fini a se stesse), ma anche e soprattutto nel suo significato storico, conoscitivo. Vediamo adesso la definizione di tutela data dall'attuale normativa che disciplina i beni culturali, ossia il Codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004. L'articolo tre al comma uno, recita: *“La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione”*.

LA CONSERVAZIONE

Potremmo dire che la conservazione rappresenta l'altra faccia della medaglia rispetto alla tutela, in quanto si tratta di due momenti diversi, ma inscindibili dello stesso “processo”.

La conservazione può essere altrimenti definita come la necessità di adottare tutti i metodi e strumenti di salvaguardia, possibili per il bene culturale. Questa infatti, presuppone in primis un'attività di controllo costante e diretta sul bene, comprendente operazioni basilari di manutenzione etc., ma anche attività d'intervento operativo/chirurgico (il restauro vero e proprio) sul bene, al fine di poter garantire a quel bene l'integrità, una salvaguardia, nonché un mantenimento ottimale nel tempo. La normativa attuale sui beni culturali, ossia il Codice del 2004, non dà una definizione precisa di conservazione, ma nella Sezione II contempla alcune Misure di conservazione. Ricapitolando, la tutela e la conservazione rappresentano due momenti distinti di uno stesso processo: la tutela rappresenta il momento conoscitivo, la conservazione quello pratico/tecnico/operativo. Due momenti diversi, che però non possono né devono essere scissi, ai fini della reale e corretta salvaguardia del bene culturale.

Altro momento fondamentale, che sembra derivare e scaturire dai due momenti suddetti della tutela e della conservazione, è quello della *VALORIZZAZIONE*.

Valorizzare significa mantenere o incrementare il valore-significato, nonché l'importanza di una certa realtà (nel nostro caso il bene culturale), onde poter tramandare quel valore nel tempo. Ecco la definizione di valorizzazione data dall'attuale normativa (articolo sei, comma uno del Codice del 2004): *“La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale”*.

Possiamo dunque concepire la valorizzazione come un momento “conclusivo” del processo suddetto, intorno alla salvaguardia dei beni culturali.

Riepilogando:

Tutela □ Conservazione, quindi Valorizzazione.

2. IL MUSEO CIVICO DIOCESANO DI MONTALCINO; PASSATO, PRESENTE E FUTURO.

Nel tentare una ricostruzione della storia di quello che oggi è il Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino, si dovrà necessariamente fare riferimento alle tre "tappe" fondamentali attraverso le quali la struttura è passata: quella di Convento agostiniano dedicato ai Santi Filippo e Giacomo, quella di Seminario, quella attuale di Museo.

Poche sono le notizie certe che si hanno per poter ricostruire chiaramente una storia dell'antico Convento agostiniano. Quelle poche giungono da alcuni documenti anticamente conservati nella biblioteca del Seminario. Altre notizie possono essere ricavate dallo studio della struttura architettonica del Convento e della annessa chiesa di Sant'Agostino, nonché da alcune opere rinvenute all'interno degli edifici, che rappresentano comunque degli importanti riferimenti storici (come ad esempio il dipinto murale scoperto all'interno di Sant'Agostino, raffigurante una *Santa Caterina d'Alessandria*, recante una sottoscrizione con la data 1360).

E' molto plausibile che l'ordine degli agostiniani si sia stabilito a Montalcino verso la metà del '200, e che quindi la costruzione del Convento risulti di poco successiva a questa data. Quello che si sa con certezza è che, dopo una presenza costante della comunità religiosa nella vita della città, tutto si concluse il 17 Agosto 1786, quando il Granduca di Toscana ordinò la soppressione del Convento, con un decreto che riguardava tutta una serie di conventi ritenuti inutili o comunque ben poco necessari. Dopo la soppressione, già a partire dal 1788, la struttura cominciò a funzionare come Seminario. I padri agostiniani furono allora trasferiti nel Convento di San Francesco. A proposito del Seminario, si sa per certo che venne ristrutturato o quanto meno "reso decoroso" per volontà del vescovo Ireneo Chelucci, fra gli ultimi anni trenta del '900 e i primi anni quaranta³.

Un fenomeno che cominciò a svilupparsi abbastanza frequentemente durante i primi decenni del Novecento, fu quello delle mostre di rassegna sul patrimonio, che ebbe in quella senese del 1904, o in quella di Perugia del 1902, due momenti di particolare rilievo. Successivamente, anche la città di Montalcino si muoverà in questa

³ Le notizie riguardanti la chiesa di Sant'Agostino sono contenute nel manoscritto di Don A. Brandi, *La chiesa di S. Agostino in Montalcino*, Montalcino 1966.

direzione. Infatti, una data fondamentale per la vera formazione del primo nucleo museale, ovvero del ricco e prezioso patrimonio montalcinese, è il 1925, anno in cui si tenne a Montalcino la Mostra d'Arte antica (figg. 1 - 8). In quell'occasione furono presentati molti dipinti, sculture, e manufatti di arte applicata (ossia degli oggetti dallo spiccato carattere estetico, che però erano prioritariamente destinati a soddisfare attività di tipo pratico) provenienti dalle chiese, da istituzioni cittadine e da collezioni private. Questa mostra rappresentò la base, nonché uno spunto essenziale, per la formazione di due distinte collezioni museali: quella civica, che dopo la mostra continuò a restare ospitata all'interno dei locali dell'antico Palazzo Comunale, e che successivamente venne spostata presso l'antico Spedale di Santa Maria della Croce; quella diocesana, ospitata all'interno dei locali dell'ex Convento agostiniano, allora adibito a Seminario⁴. Entrambe la raccolte furono poi sistemate ed inaugurate separatamente (quella diocesana nel 1953, e quella civica nel 1958) dal Soprintendente Enzo Carli, il quale poi, nei primi anni settanta, pubblicò le guide dei due Musei⁵. Nel 1977 si arrivò all'unificazione delle due collezioni.

Verso la metà degli anni ottanta si pensò ad una ristrutturazione dei musei unificati, per dare un'ulteriore coerenza ma anche organicità alla collezione, sulla scia di nuovi criteri museografici. Oltretutto, si presentò anche la necessità di ampliare gli spazi espositivi al fine di ospitare permanentemente altre opere che presentassero dei seri problemi conservativi. Alcune di queste infatti, necessitavano di un immediato ricovero all'interno di una struttura sicura, che potesse garantire loro una corretta conservazione, dal momento che i luoghi dove si trovavano non erano più in grado di farlo e lasciavano anzi i manufatti in uno stato di costante pericolo e di minaccia. Per l'occasione, furono messi a disposizione i nuovi locali dell'ex Convento agostiniano dei Santi Filippo e Giacomo e così, con l'impegno di istituzioni pubbliche ed ecclesiastiche⁶, si arrivò a costituire la nuova realtà museale, che è stata inaugurata alla fine del 1997.

⁴ La mostra non ebbe un catalogo ma, relativamente alle opere pittoriche antiche presenti alla Mostra, è da ricordare il prezioso intervento di F. Mason Perkins, *La pittura alla mostra d'arte di Montalcino*, in 'Rassegna d'arte senese', XVIII, 1926, pp. 51-71.

⁵ E. Carli, *Montalcino. Museo Civico. Museo diocesano d'arte sacra*, Bologna 1972.

⁶ Il nuovo Museo, è stato sostenuto dall'Arcidiocesi di Siena - Colle di Val d'Elsa - Montalcino, nonché finanziato dall'Unione Europea, dal Ministero per i beni culturali e ambientali, dalla Regione Toscana, dall'Amministrazione Provinciale di Siena, dal Comune di Montalcino.

Il Museo civico e diocesano è ospitato all'interno dell'antico edificio, dai caratteri e linee ben marcate (fig. 9). Questo però non ha impedito di apportare sostanziali modifiche, per cercare di adattarlo alle nuove esigenze museali⁷. Così, si è provveduto ad esempio alla copertura del chiostro con una struttura in acciaio e vetro, rendendo lo spazio agibile, adatto ad ospitare installazioni di mostre temporanee (come quella attuale di Giuseppe Gavazzi⁸), ma anche tante altre attività culturali e promozionali, come concerti, incontri, conferenze etc. Per quanto riguarda poi l'allestimento degli spazi interni (figg. 10 - 14), si è cercato quanto più possibile, di adattare tutte le funzioni ed esigenze fondamentali di un museo moderno, quali ad esempio la disposizione delle opere secondo un percorso cronologico o comunque secondo dei "nuclei tematici" (la sala col nucleo di opere riferite a Bartolo di Fredi, oppure quella col nucleo di opere pittoriche rappresentanti alcuni tra gli esempi più antichi di questa arte), la messa a punto di una corretta illuminazione, all'antica struttura, non volendola rinnegare completamente, come sarebbe sicuramente accaduto se fossero stati usati materiali o costruzioni troppo d'avanguardia.

Il risultato è stato un ambiente molto accogliente, non troppo complicato nella sue articolazioni interne, dal carattere ed aspetto deciso, ben definito e delineato, ma affatto irrispettoso o incoerente con le opere che ospita. Uno degli obiettivi basilari era infatti quello di creare un ambiente "familiare", "caldo", contestualizzante e affatto alienante le opere. All'interno delle sale, il percorso museale si articola secondo un ordine cronologico abbastanza definito e, laddove fosse risultato corretto nei confronti delle opere, non è stato rinnegato ma anzi stimolato l'accostamento tra pittura e scultura, ovviamente accantonando qualsiasi tipo di classificazione gerarchica dei diversi generi artistici, come nel caso del *Polittico dell'Incoronazione* di Bartolo di Fredi, cui sono state affiancate le due statue raffiguranti un' *Annunciazione*, ossia l' *Angelo annunciante* realizzato da Angelo di Nalduccio, e

⁷ La cura scientifica e museografica è di Alessandro Bagnoli; il progetto architettonico e l'allestimento sono ad opera di Carlo Nepi e di Mario R. Terrosi.

⁸ Cfr. *Scultura dipinta. L'esperienza contemporanea di Giuseppe Gavazzi*, catalogo della mostra di Montalcino, a cura di A. Bagnoli ed E. Crispolti.

la *Vergine annunciata* attribuita a Domenico di Agostino, visto che questo accostamento è ricordato da una fonte⁹ (fig. 15).

Guardando al Museo di Montalcino oggi, non è assolutamente corretto concepirlo come un luogo di sola conservazione. Infatti, diversamente da quanto poteva accadere in periodi passati, quando la struttura museale era fundamentalmente preordinata a preservare ed a proteggere in senso fisico il patrimonio artistico da eventuali pericoli o danneggiamenti, oggi va sì rispettata e perseguita questa sua finalità di salvaguardia, ma anche fortemente sostenuto e stimolato il suo ruolo di possibile centro propulsivo e propositivo esemplare in fatto di tutela, conservazione, valorizzazione, e soprattutto di promozione della conoscenza, della cultura e della storia di tante e diverse realtà artistiche. Promozione che sarebbe da realizzarsi ad esempio attraverso una stretta collaborazione con le scuole, in modo che gli alunni, i giovani studenti si potessero rendere conto dello straordinario patrimonio conservato all'interno del Museo. Ma non solo. Sarebbe importante educare i giovani a sentirsi legati e vicini a quel patrimonio, non soltanto dei semplici visitatori occasionali. La visita al Museo dovrebbe pertanto essere intesa come un'occasione per sensibilizzare i giovani nei confronti di tale patrimonio e delle sue problematiche, ma dovrebbe anche fornire delle basi a partire dalle quali il giovane "fruitore" non possa sentirsi estraneo a quel mondo ma anzi, doverosamente legato ad esso. Si tratterebbe in pratica di realizzare delle visite in grado non solo di far conoscere le opere, la loro storia etc. ma, a partire da questo, di rendere il giovane cosciente e consapevole del suo ruolo nei confronti di quel patrimonio. Un ruolo che non dovrebbe essere passivo e lasciato al caso, ma attivo, presente e soprattutto perseguito e continuato nel tempo. La promozione deve anche essere attuata attraverso mostre temporanee, che possiedano ed esprimano certamente un significato proprio, ma che riescano anche ad instaurare un rapporto sostanziale col Museo stesso e soprattutto col suo patrimonio. Si pensi all'attuale esposizione dello scultore Giuseppe Gavazzi. Trattandosi di un artista contemporaneo, la sua attività, nonché "condizione" di artista, non può essere nemmeno lontanamente paragonata a quella degli antichi maestri. Però egli realizza soggetti di scultura dipinta. Proprio per questo si è cercato

⁹ Don A. Brandi nel suo manoscritto, *Chiesa e Convento di S. Francesco in Montalcino*, riporta le parole di Padre P. B. Bovini, che nel 1750 aveva compilato in un unico volume tutte le notizie riguardanti la storia dell'edificio. In particolare si veda pp.18-21.

pur nei limiti del possibile, di incoraggiare un rapporto tra le sue statue ed i manufatti del Museo (non possiamo infatti dimenticare che questo ospita una ricca collezione di statue lignee policromate, alcuni tra gli esempi più belli ed importanti di questa specialità artistica), installando le sculture di Gavazzi non soltanto all'interno del chiostro coperto, ma anche dentro le sale. Il risultato mi pare possa essere considerato come un curioso dialogo ma anche, certamente, uno spunto molto interessante di rilancio del Museo e di tutti i suoi manufatti. Infatti, presentare una mostra d'arte contemporanea all'interno di un museo d'arte antica come quello di Montalcino, è pensabile soltanto nell'ottica di una certa attinenza tematica tra quello che è ospitato temporaneamente, e quello che vi si conserva permanentemente. Inoltre, non si può negare il fatto che una mostra temporanea rappresenti un fattore fortemente attrattivo per i visitatori, e di conseguenza un'importante "risorsa propagandistica" di rilancio del Museo medesimo.

3. RESTAURO DELLE OPERE DEL MUSEO DI MONTALCINO.

Tutte le opere che oggi si conservano all'interno del Museo civico e diocesano di Montalcino hanno subito in epoche differenti, interventi di restauro finalizzati ad una loro corretta conservazione, ma anche a poterne meglio apprezzare le qualità estetico/artistiche, nonché gli aspetti più prettamente funzionali secondo i quali sono state pensate e create. Proprio per questo motivo, il restauro deve essere concepito come un momento importante, se non addirittura essenziale, nello studio e comprensione di una certa opera. Esso infatti, rappresenta un'occasione assolutamente irripetibile di potersi trovare "faccia a faccia" con l'opera, potendola apprezzare in ogni sua componente, particolarità di dettaglio, e soprattutto di venire a contatto con fenomeni che la riguardano da vicino, nella sua essenzialità, ma che ad occhio nudo o comunque semplicemente osservandola in una sala di un museo, non possiamo comprendere o percepire completamente. Si tratta insomma di istituire un rapporto di "fisicità" con l'opera, potendola non solo vedere e contemplare da vicino, ma anche esaminare e studiare in modo molto preciso e dettagliato. Infatti, è giusto e corretto pensare al restauro non soltanto come un mero intervento chirurgico sull'opera, finalizzato esclusivamente a "curarla" in senso pratico, ma anche e preliminarmente, come un momento essenziale di studio, analisi e comprensione reale dell'opera. Nel nostro caso, a proposito delle opere del Museo di Montalcino, esso ha permesso di ricostituire nella loro essenzialità complessi precedentemente smembrati e altresì di riportare al loro aspetto originale altrettanti manufatti cambiati, riadattati nel corso dei secoli a seconda dei mutamenti di gusto, di moda o di nuove esigenze di culto. Questo non significa che qualsiasi intervento successivo, che avesse comunque rappresentato per l'opera un inevitabile fattore d'alterazione rispetto al suo aspetto originario, sia stato bandito e quanto più possibilmente cancellata ogni sua traccia nel nome di un'interpretazione iperfilologica dell'intervento di restauro, che volesse cioè idealisticamente riportare l'opera al suo aspetto originario, poiché quello che occorre necessariamente rispettare è l'opera nella sua "attualità", il suo essere "oggi". Questo significa non volerla concepire come un semplice oggetto senza vita, ma anzi come il prodotto del tempo che è scorso sopra di lei. Al contrario, attuare un restauro che voglia tentare di recuperare la materia e la struttura originaria di un'opera senza dover necessariamente tenere

conto dei cambiamenti e degli arrangiamenti che essa può aver subito nel corso dei secoli, vuol dire sconnettere l'opera dalla realtà, al di fuori d'ogni tempo, spazio o luogo, astrarla da tutto. Per questo possiamo parlare anche, a proposito della posizione iperfilologica del restauro, di una concezione "puristica", oltranzista, perché mirante a recuperare solo quanto resti di originale di un manufatto, attraverso la rinnegazione quasi aprioristica delle alterazioni che l'opera può aver subito nei secoli, spesso non tenendo presente il fatto che ogni cambiamento poteva magari avere un suo senso, un suo scopo preciso. In realtà, una simile concezione poco si accorda col rispetto dell'opera in quanto prodotto storico. D'altro canto, non è nemmeno giusto né possibile, poter giustificare e trovare un senso plausibile ad ogni maneggiamento o intervento alterativo attuato su un'opera. Pertanto sarà importante considerare ogni intervento di restauro come un caso a sé stante, intervenire senza preconcetti mentali, passaggi obbligati o prese di posizione categoriche, valutare caso per caso la fondatezza o meno delle possibili alterazioni alla struttura, e partire dal presupposto che scelte che possono risultare valide, giuste e fondate per una data situazione, magari possono essere poco consone e corrette in un'altra. Tornando agli interventi di restauro praticati ai manufatti del nuovo Museo civico e diocesano di Montalcino, possiamo constatare che in linea generale il presupposto col quale si partiva, era quello di considerare che laddove i cambiamenti attuati alle diverse opere fossero risultati dei puri e semplici aggiungimenti seriori o prodotti del gusto di un'epoca, accorgimenti errati, soggettivi e assolutamente incoerenti con l'opera, questi dovevano essere chiaramente rimossi, sempre a condizione però che l'intervento non provocasse danni ulteriori alla struttura dell'opera. Oltretutto, nel rispetto del principio di voler tentare quanto più possibilmente di ambientare gli antichi manufatti alla nuova e moderna realtà museale, grande attenzione è stata posta all'allestimento delle sale. Infatti, era assolutamente necessario evitare che gli ambienti risultassero anonimi o indifferenti ai manufatti. Questo avrebbe compromesso un importante, se non indispensabile, livello di lettura e di comprensione delle opere medesime. Così è stata perseguita l'idea di voler ricreare ed evocare le reali condizioni all'interno delle quali erano collocate in origine le opere. In questo modo, grandi pale come quella dell'*Incoronazione della Vergine* di Bartolo di Fredi, originariamente pensate per decorare gli altari delle chiese,

all'interno del Museo sono state immesse in una realtà o contesto che rievoca fortemente le mense degli altari. Allo stesso modo, nel caso delle ceramiche e nella fattispecie maioliche arcaiche, prodotte a Montalcino fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, si è provveduto alla loro sistemazione dentro delle vetrine, che richiamano da subito alla mente le credenze o dispense di interni domestici (fig. 16). Tutto ciò, per fare in modo tale che l'impatto di questi antichi e straordinari manufatti con la nuova e "moderna" proposta museale, risultasse meno forzato possibile, e quanto più rispettoso e fedele verso le opere medesime. Occorre precisare che quelli che noi oggi ci limitiamo erroneamente a pensare soltanto come opere d'arte, semplici dipinti o pitture, realizzate prioritariamente per soddisfare istanze di tipo estetico, nascevano in realtà con funzioni e destinazioni ben precise. Si trattava di finalità per lo più pratiche, o legate agli aspetti liturgico/devozionali, giacché in antichità la componente estetico/artistica non era così prioritaria o fondante come invece risulta essere in tempi moderni. Tutte le opere presenti all'interno del Museo vengono alla luce con una storia propria, che non può essere dimenticata né tanto meno celata, ai fini della corretta e reale comprensione dell'opera medesima. E, cercando di riattivare il principio della collocazione dell'opera all'interno di un contesto che quanto più possibilmente si avvicina a quello suo originario, si è cercato di rispettare l'opera ma non solo, si è intrapresa la strada che vuol tentare di avvicinare lo spettatore del museo ad una lettura quanto meno corretta e coerente delle opere in questione. Un percorso ed un approccio giusto, in quanto "storicamente" fondato.

Come detto, tutte le opere del Museo sono state sottoposte ad interventi di restauro, ovviamente diversificati a seconda del loro stato di conservazione. Tutti gli interventi sono comunque stati realizzati a cominciare dagli anni ottanta del '900, e due in particolare sono state le ricorrenze in occasione delle quali si è provveduto al risanamento di un cospicuo numero di manufatti:

- La mostra che si tenne a Siena tra il 1987 ed il 1988, dedicata alla *Scultura Dipinta*, momento molto importante, se non addirittura apicale, nel processo di rivalutazione dei manufatti lignei, dopo secoli di preferenza e surclassamento da parte di materiali come il marmo o il bronzo.

In quest'occasione, Montalcino poteva vantare la sua presenza alla mostra con statue lignee dipinte tra le più affascinanti ed importanti in assoluto. Tra tutte, i due soggetti rappresentanti un'*Annunciazione*, ossia l'*Angelo annunciante* firmato ad Angelo di Nalduccio ed una *Vergine annunciata* attribuita a Domenico d'Agostino; ma anche lo straordinario *Crocifisso* di Francesco di Valdambriano (fig. 17).

- La formazione del nuovo Museo civico e diocesano d'arte sacra, inaugurato il 18 Dicembre 1997.

Con l'intento di fornire un quadro maggiormente dettagliato e chiaro di quelli che sono stati alcuni degli interventi conservativi praticati ai manufatti, i problemi che si sono presentati ai restauratori ed ai direttori di questi interventi, e le scelte per le quali si è optato, di seguito riportiamo alcune opere attualmente collocate all'interno del Museo civico e diocesano, ed i relativi interventi di restauro, che dovranno essere considerati degli spunti su cui riflettere e da cui partire per poter preventivare una proposta di intervento conservativo e valorizzativo, di salvaguardia, di altri manufatti provenienti dal territorio montalcinese. In particolare, le opere che andremo a considerare sono le seguenti:

1. IL POLITTICO DI FRANCESCO DI SEGNA;
2. IL POLITTICO DEL "MAESTRO DEL 1346";
3. LA PALA DELLA DEPOSIZIONE DI CRISTO, DI BARTOLO DI FREDI;
4. LA PALA DELL'INCORONAZIONE DELLA VERGINE, DI BARTOLO DI FREDI;
5. LA MADONNA COL BAMBINO, IL REDENTORE BENEDICENTE ED I SANTI PIETRO E PAOLO, DI BENVENUTO DI GIOVANNI;
6. - 7. LA MADONNA DELL'UMILTA', DI SANO DI PIETRO e L'ADORAZIONE DEL BAMBINO, DI GIROLAMO DI BENVENUTO;
8. - 9. LA MADONNA DELLA MISERICORDIA, DI VINCENZO TAMAGNI e LA CROCIFISSIONE, DI GIOVANNI DI LORENZO.

3a. Francesco di Segna
“Polittico”

**3 a. POLITTICO “DUCCESCO”,
RIFERITO A FRANCESCO DI SEGNA**
(attività documentata tra il 1328 e il 1339 a Siena e nel 1348 a Lucca).

L’opera è stata restaurata in occasione dell’apertura del Museo civico e diocesano di Montalcino, ad opera dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze¹⁰. Il lavoro complessivo è risultato molto efficace perché è riuscito a dare nuova vita ad un insieme molto alterato (fig. 4) e rovinato, che oggi possiamo apprezzare proprio

considerando il suo stato conservativo di non molti anni fa. Si trattava infatti, di un manufatto che presentava molteplici problemi, legati in primo luogo alle sue vicende conservative, quindi a difficoltà nell'individuare alcuni soggetti rappresentati, ed infine a incertezze attributive. L'opera era chiaramente riferita ed avvicinata all'ambito dei pittori "ducceschi", ma è stato grazie ad un approfondito studio¹¹ ed alla proposta avanzata da Luciano Bellosi che la si è potuta attribuire a Francesco di Segna, pittore ducresco della terza generazione. Per quanto riguarda poi la storia dell'opera, sappiamo che era presente alla Mostra dell'antica arte senese¹², tenutasi a Siena nel 1904, scomposta però in singoli pannelli. In seguito la troviamo esposta a Montalcino alla Mostra d'Arte antica del 1925, ricomposta come insieme ma pur sempre in condizioni conservative pessime, dovute principalmente ad un restauro dei primi anni del '900 che aveva apportato sostanziali modifiche, nonché gravi alterazioni all'intero complesso. Il recente restauro ha quindi voluto in primo luogo, tentare di recuperare una lettura d'insieme maggiormente corretta, omogenea, ossia di riabilitare l'opera come polittico, seguendo i principi che l'hanno vista venire alla luce, evitando quanto più possibile una riproposizione frammentaria del complesso. In tal senso, sono stati mantenuti alcuni rifacimenti di primo '900, ma si sono anche corrette certe soluzioni assolutamente improponibili, come la posizione ribassata della Madonna, causata dalla perdita di parte del supporto inferiore. In particolare, si è provveduto al risanamento del supporto che risultava fortemente danneggiato, certamente a causa dell'invecchiamento naturale del legno ma, soprattutto, dall'azione fortemente invasiva dei precedenti restauri (ad esempio la mutilazione del pannello centrale con la Madonna e il Bambino). Quindi, dopo aver messo a punto e dotato il retro del complesso di un sistema di traversatura "flessibile", in grado cioè di rispondere e far fronte ai naturali movimenti del legno, si è proceduto ad una fase di "ricostruzione" di parte della figurazione perduta. Erano difatti presenti numerose lacune, una delle quali, probabilmente la più grave, interessava il pannello centrale sulla destra, ed in particolar modo la figura del Bambino. Così,

¹⁰ Cfr. C. Castelli, M. Ciatti, C. Giovannini, M. Parri, P. Petrone, A. Santacesaria, *Il polittico 'duccesco' di Montalcino: tecnica d'esecuzione, vicende conservative e restauro*, in 'OPD Restauro. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze', 10, 1998, pp. 11-35.

¹¹ Cfr. Alessandro Bagnoli, *I pittori duceschi*, in 'Duccio. Alle origini della pittura senese', catalogo della mostra di Siena.

¹² Cfr. *Mostra dell'antica arte senese. Catalogo generale illustrato*, Siena 1904.

dopo aver studiato dettagliatamente l'intervento, si è proceduto alla reintegrazione che ha permesso e favorito la corretta leggibilità del soggetto. Fondamentale è stato infine il rimontaggio corretto del pannello centrale, ossia maggiormente rialzato in rapporto alle tavole laterali. Questo è stato possibile attraverso uno studio attento del retro della tavola centrale. Infatti, osservando la disposizione dei fori dei cavicchi (elementi di giunzione tra le tavole di un polittico) tanto della tavola centrale con la Madonna e il Bambino quanto di quelle laterali, si è potuta rintracciare l'originaria corrispondenza tra di essi, che era andata persa a causa dell'azione alterante del precedente intervento. Per quanto riguarda poi la pellicola pittorica, sono state riprese e reintegrate le numerose cadute di colore e, attraverso un intervento molto ponderato di ripulitura, alleggerito l'effetto delle diverse ridipinture sovrapposte. L'intervento nel complesso, è riuscito a realizzare il proposito col quale si era partiti, ossia quello di favorire e ricreare quelle condizioni essenziali per poter apprezzare il polittico nella sua globalità, come un insieme organico, e non tanto come la somma di singole tavole a se stanti.

3b. Maestro del 1346
“Polittico”

3 b. POLITTICO, DEL “MAESTRO DEL 1346”

(pittore senese attivo tra gli anni trenta e quaranta del Trecento).

L'opera, prima di essere sottoposta all'intervento di restauro, presentava diverse problematiche legate soprattutto alle sue vicende conservative. Si trattava infatti di un complesso che era stato smembrato e ridotto alle singole tavole, delle quali poi quella centrale con la Madonna e il Bambino venne mutilata, segata, con l'intento di conferirle un aspetto diverso da quello suo originale. L'intervento sull'opera ha riguardato un restauro delle tavole, che si è rivelato particolarmente complesso per quella centrale con la Madonna ed il Bambino, pesantemente alterata nel corso dei secoli, e parallelamente un altrettanto approfondito lavoro di studio ed analisi delle tavole, grazie al quale è stato possibile rintracciare il suo aspetto originario di complesso pittorico o polittico, anticamente composto di cinque scomparti (pentittico), con la Madonna ed il Bambino raffigurati nel pannello centrale, un Sant'Agostino, un San Giovanni Battista, un San Giacomo Maggiore ed un San Filippo in quelli laterali. Attualmente il complesso è ospitato all'interno del Museo civico e diocesano di Montalcino, ad eccezione della tavola col San Giacomo Maggiore e di quella col San Filippo, che fanno parte di due collezioni private, rispettivamente di Milano e New York¹³. Il restauro, eseguito da Daniele Rossi¹⁴, è stato realizzato limitatamente alla tavola centrale e a quelle laterali col Sant'Agostino ed il San Giovanni Battista, ed in previsione dell'inaugurazione del nuovo Museo civico e diocesano. Per quanto riguarda lo stato conservativo dei supporti lignei, sappiamo che erano presenti delle evidenti spaccature ravvisabili in tutte le tavole, anche se la parte maggiormente danneggiata era certamente il pannello centrale che, come detto, era stato mutilato nella parte superiore per conferirgli una forma centinata, assolutamente diversa da quella originale cuspidata. Sempre la tavola centrale, presentava dunque una relativa cornice a tutto sesto, probabile aggiunta seicentesca (fig. 24). Nel restaurare il supporto ligneo della tavola centrale, basilare è stata la rimozione della cornice seicentesca (fig. 25), ed il recupero delle zone dorate

¹³ Come ricorda A. Bagnoli, in *Una visita al museo civico e diocesano d'arte sacra*, in *'Montalcino e il suo territorio'*, 1998, p. 118.

¹⁴ Cfr. Daniele Rossi, scheda di restauro dell'opera, archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

sottostanti precedentemente celate da questa immissione assolutamente errata ed incoerente; quindi la ricostruzione della parte cuspidale mancante (figg. 26, 27), dell'archetto ogivale e dei capitellini.

Passando poi alla pittura, sono stati fissati i sollevamenti di colore con prodotti appositi, è stata effettuata una pulitura globale della superficie, ed infine sono state rimosse le ridipinture eccessivamente alteranti l'assetto pittorico originale. Inoltre, le lacune maggiormente evidenti sono state stuccate con gesso e colla e secondariamente reintegrate con la figurazione, laddove era possibile dare un senso abbastanza chiaro alla lacuna e non si trattava quindi di inventare niente. Nel suo insieme, l'intervento è riuscito a ricostituire un complesso che, è bene ricordare, prima del restauro aveva completamente perso il suo senso, poiché i formati delle tavole risultavano diversi o quanto meno quelli laterali affatto compatibili con quello centrale. Oggi invece possiamo apprezzare un manufatto che, anche se mancante delle due tavole giunte in collezioni private, ha riacquisito il suo valore essenziale di polittico e pertanto i suoi caratteri fondanti ed originali. In tal senso, l'intervento di restauro è servito prioritariamente a stabilire di nuovo la corretta ed idonea chiave di lettura dell'opera che, è giusto ribadire, è riuscita ad esprimere un senso concreto solamente nel momento in cui è stata ricondotta alla sua dimensione naturale di complesso ed insieme strutturalmente unitario.

3c. Bartolo di Fredi
“Pala della Deposizione di Cristo”

3 c. PALA DELLA DEPOSIZIONE DI CRISTO, DI BARTOLO DI FREDI
(Siena, documentato dal 1353 – morto nel 1410).

L’opera è stata restaurata in previsione dell’inaugurazione del nuovo Museo di Montalcino. Si tratta di una pala dal formato non tanto comune, che si estende nella sua parte centrale verticalmente anziché orizzontalmente, come invece accade negli esempi più classici di pala d’altare. Originariamente, l’opera decorava una cappella all’interno della chiesa di San Francesco in Montalcino, dedicata ad un Beato locale, il francescano Filippino Ciardelli, della cui vita si narrano due episodi (la levitazione del Beato, ed il Beato che risana i malati) nelle tavolette, che accompagnano la scena centrale con la Deposizione di Cristo dalla croce. In questo caso il restauro ha mirato, per prima cosa, a ricostituire il complesso nella sua integrità, dopo che era stato smembrato nel corso dei secoli per ottenere delle singole tavole (fig. 22), che erano poi state nuovamente incorniciate, non prima però di aver subito delle segature al legno del supporto, che causarono delle perdite che purtroppo non potranno mai più essere recuperate. Tuttavia, l’aver oggi ricostituito il complesso rappresenta di per sé un importante traguardo, nel rispetto della natura e della funzione originale dell’opera. A questo importante lavoro di ricomposizione, è stato poi associato un efficace intervento di restauro¹⁵, che ha restituito all’insieme una nuova possibilità di lettura, sicuramente più chiara e corretta. Compiendo un passo indietro, nel tentare di individuare alcune “tappe” delle vicende evolutive relative alla conservazione

dell'opera, dobbiamo ancora riferirci alla Mostra d'Arte antica del 1925. L'opera era presente alla mostra ma, com'è possibile vedere dalle foto dell'epoca (fig. 1), era esposta in modo assolutamente frammentario, ossia scomposta nelle sue singole tavole. Possiamo ad esempio notare che la tavoletta con il San Giovannino condotto nel deserto dall'Arcangelo Uriel, presentava la falsa cornice, aggiunta dopo la drammatica asportazione di parti del supporto ligneo. Oltretutto la tavoletta mostrava una forma poco comprensibile. Stessa cosa può dirsi a proposito delle altre tavolette, come quella raffigurante il Battesimo di Cristo, che avevano subito il medesimo processo d'alterazione: smembrate, tagliate, segate secondo sagome assolutamente incoerenti con quelle originari, riadattate infine con l'inserimento di nuove cornicette. Il restauro ha voluto togliere tutto ciò che era stato erroneamente aggiunto (le cornici delle tavolette in primis) e, secondariamente, suggerire con integrazioni della struttura lignea (fig. 23) quale fosse il formato originale, in modo da riabilitare il complesso come insieme organico.

¹⁵ Cfr. Daniele Rossi, scheda di restauro dell'opera, archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

3d. Bartolo di Fredi
“Polittico dell’Incoronazione”

3 d. POLITTICO DELL’INCORONAZIONE, DI BARTOLO DI FREDI
(Siena, documentato dal 1353 – morto nel 1410).

L'opera era stata commissionata a Bartolo di Fredi dalla Compagnia di San Pietro nel 1383, e fu portata a termine nel 1388, come attesta la sottoscrizione presente sul dipinto ("BARTHOLUS MAGISTRI FREDI DE SENIS ME PINXIT A. D. 1388"). Si tratta di una straordinaria pala architettonica, smembrata e dispersa nel corso dell'Ottocento, ricomposta oggi nella sua quasi totalità grazie alla dettagliata descrizione che delle sue varie parti fece Padre P. B. Bovini. Tale fonte è servita a Gaudenz Freuler¹⁶ per proporre una ricostruzione fotografica del complesso, nella sua monografia su Bartolo di Fredi del 1994. L'impegno maggiore è stato proprio quello di ricostituire l'opera nel suo insieme ed aspetto d'origine, che la volevano come una grande pala concepita a trittico, con la tavola centrale raffigurante la scena principale dell'*Incoronazione della Vergine* e quelle laterali con *Storie della vita di Maria*, affiancate dai pilastrini laterali con figure di *Santi* (fig. 18), una cuspide centrale soprastante la scena dell'*Incoronazione con l'Assunzione della Vergine*, ed infine una predella con *Storie della Vergine* ed altri *Santi*. Purtroppo l'insieme risulta ancora oggi frammentario, in quanto le parti soprastanti i pannelli laterali sono andate perse, anche se è molto probabile che la pala avesse una terminazione cuspidata. Una probabile conferma di quest'ipotesi sembra poter arrivare da un'immagine del complesso che, seppur smembrato, figurava tra le altre opere presenti alla Mostra d'Arte antica del 1925 (fig. 2). In quell'occasione era ancora possibile osservare i pinnacoli laterali della tavola centrale, che rappresentavano certamente degli elementi affatto non trascurabili dell'originario apparato della carpenteria. Purtroppo però anche queste parti sono scomparse e non è stato ancora possibile rintracciarle, anche se possiamo pensare che durante la ricostruzione "architettonica" dell'insieme, ovvero in fase di ripensamento del complesso della carpenteria, avrebbero potuto giocare un ruolo certamente importante. Anche la predella risulta tutt'oggi frammentaria e mancante di almeno due tavolette. Ciò nonostante, grazie all'ipotesi ricostruttiva del Freuler, e soprattutto attraverso uno studio molto approfondito del supporto ligneo, l'insieme nel suo aspetto globale essenziale è stato finalmente ricomposto. Il primo passo indispensabile verso la ricostruzione, fu quello di riferire i

¹⁶ Lo studioso tedesco deve aver certamente tenuto conto della ricostruzione schematica della tavola, realizzata da Don A. Brandi nel suo manoscritto, *Chiesa e Convento di S. Francesco in Montalcino*, a partire dalla descrizione del complesso pittorico fatta da Padre P. B. Bovini, che nel 1750 aveva compilato in un unico volume tutte le notizie storiche riguardanti l'edificio ed il suo convento.

singoli pannelli al medesimo complesso, e da qui si poté giungere all'attuale sistemazione. Infatti, attraverso uno studio molto attento del retro delle tavole, furono individuate delle chiare tracce della traversatura originale e, ponendo in linea le tavole laterali con quella centrale dell'*Incoronazione della Vergine*, si notò che l'altezza dei fori del sistema di chiodatura delle tavole corrispondevano, e che quindi, molto probabilmente, quella era la loro corretta posizione. Allo stesso modo, attraverso lo studio delle altezze dei fori dei chiodi della traversatura originale, sono stati sistemati lateralmente i pilastri con le figure di *Santi*. Per quanto riguarda poi la parte cuspidale della tavola centrale, ossia la tavoletta con l'*Assunzione della Vergine*, questa fu chiaramente riferita all'insieme non soltanto per la forte consonanza tematica o la sua forma particolare, ma anche perché presentava degli incastri che molto verosimilmente si riferivano alla traversatura verticale della tavola centrale. Infine, per quanto concerneva la predella il lavoro risultò assai più complesso, dal momento che fu ricostruita integralmente la sua struttura¹⁷, che molto presumibilmente si avvicinava alla conformazione di quella originaria. Possiamo infatti credere, che anche anticamente il complesso fosse dotato di una predella a cassetta, simile a quella ricostruita ai giorni nostri. Si trattava certamente di un caso atipico, dal momento che l'elemento predella nasceva in origine con un intento primariamente decorativo, contenendo delle tavolette che per lo più riproducevano delle piccole scene che accompagnavano, definivano ed arricchivano il tema centrale di un complesso pittorico. In questo caso però la predella, oltre alla funzione decorativa, assolveva anche ad un ruolo prettamente strutturale, ossia quello di sorreggere l'intero manufatto in ogni sua parte costitutiva.

In particolare, alla predella del complesso sono state riferite tre tavolette rappresentanti la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, *Cristo deposto nel Sepolcro*, *la Nascita di Maria*, che sono state disposte al centro della struttura, alternate da due spazi vuoti lasciati volutamente neutri e che avrebbero dovuto accogliere le due tavolette oggi andate perse, e due blocchetti a sezione triangolare con figure di *Santi*, lasciati volutamente aggettanti in fase di ricostruzione, in quanto questa loro

¹⁷ La struttura della predella è stata eseguita da Roberto Buda, elaborata con l'aiuto di M. Ciatti, C. Castelli, M. Parri, A. Santacesaria dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, di A. Bagnoli e di E. Pinzauti.

conformazione risultava perfettamente in linea con quella dei pilastri laterali soprastanti.

A questo complicato lavoro ricostruttivo, si sono poi accompagnati in epoche differenti, ed uno anche in previsione dell'inaugurazione del nuovo Museo, degli interventi conservativi di restauro sia sulla superficie pittorica (figg. 19, 20) che sul supporto ligneo delle tavole (fig. 21), che avevano presentato dei danneggiamenti causati certamente dal trascorrere del tempo, ma anche dall'azione del drammatico smembramento del complesso, nel corso dell'Ottocento.

Attualmente, lo straordinario manufatto occupa una posizione di assoluto rilievo, all'interno della prima stanza che troviamo visitando il Museo. Vederla oggi, affiancata come un tempo dal complesso scultoreo dell'*Annunciazione* e vicina all'altra pala di Bartolo, la *Pala della Deposizione*, tenendo conto di tutte le vicende che l'hanno riguardata, rappresenta un motivo di grande soddisfazione e di riconoscenza, nei confronti di coloro che hanno contribuito a questo mirabile risultato.

In questo caso, al di là di ogni giudizio di valore sulla minore o maggiore correttezza ed attinenza dell'intervento di restauro, occorre valutare l'intervento nel suo complesso, sino alla decisione ultima di tornare ad affiancare al dipinto, il complesso statuario che lo accompagnava in origine. Possiamo certamente parlare di un "intervento modello", poiché estremamente elaborato in ogni sua fase, che si è fondato sulle notizie storiche riguardanti il manufatto e non ha lasciato proprio nulla al caso. Un intervento estremamente ponderato e corretto, che dovrà sicuramente esser preso come riferimento, per tanti restauri a venire.

3e. Benvenuto di Giovanni

“Madonna col Bambino e Santi,

il Redentore benedicente ed i Santi Pietro e Paolo ”

3 e. MADONNA COL BAMBINO, IL REDENTORE BENEDICENTE ED I SANTI PIETRO E PAOLO, DI BENVENUTO DI GIOVANNI (Siena, 1436 – 1518?).

L’opera si presentava alla vigilia del restauro e tutt’oggi si presenta, seppur ad un livello di lettura decisamente superiore e molto più chiaro, con una superficie pittorica estremamente lacunosa (fig. 30). Questo non impedisce tuttavia di apprezzare le doti di Benvenuto, allievo di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, che riesce a filtrare attraverso l’insegnamento del maestro e l’esperienza pittorica di Francesco di Giorgio Martini, quella che era la nuova concezione pittorica introdotta negli ambienti fiorentini dal grande Domenico Veneziano; la tersità della luce diffusa, che scolpisce dolcemente i profili dei personaggi in delle forme morbide, dolci, ma allo stesso tempo ben definite e chiare. Una concezione chiaramente espressa ad esempio nei volti della Madonna e del Bambino.

Prima dell’intervento di restauro, sappiamo che il dipinto presentava gravi problemi, tra i quali cospicue perdite di colore, tanto che si poteva chiaramente vedere lo strato preparatorio in gesso sopra il supporto ligneo, ed in alcuni punti addirittura il legno stesso (fig. 28). Oltre a questo stato lacunoso, la pellicola pittorica presentava anche dei sollevamenti, e risultava cromaticamente alterata da uno strato di vernice soprastante. Dal punto di vista del supporto poi, secondo quanto ci viene riferito dal restauratore, erano evidenti i segni tipici dell’invecchiamento del legno che risultava fortemente tarlato. In questo caso il restauro¹⁸, ha pertanto mirato fundamentalmente a consolidare e rinvigorire il dipinto, dopo l’azione pesante esercitata su di esso sia dal trascorrere del tempo che da restauri precedenti, non sempre troppo adeguati. Così sono stati fissati i sollevamenti di colore, ripulito il dipinto dagli strati di vernici, e soprattutto è stato realizzato un risanamento dello strato preparatorio onde farlo aderire nuovamente al supporto. Le lacune sono state stuccate (fig. 29) ed integrate cromaticamente laddove non c’era bisogno di inventare, ma soltanto di riconnettersi alla figurazione. In effetti, molte sono le parti che l’intervento non è

¹⁸ Cfr. Ann Mac Gregor, scheda di restauro dell’opera, archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

stato in grado di restituirci, e per questo il dipinto si presenta ancora oggi fortemente incompleto.

Tutto ciò però non impedisce di avere comunque una certa lettura dell'opera, e di apprezzare la maniera pittorica di Benvenuto. Quindi, dobbiamo considerare e sottolineare l'assoluta adeguatezza e correzione dell'intervento di restauro che ha saputo migliorare, se non addirittura risolvere, lo stato di quasi totale compromissione in cui si trovava il dipinto prima della sua benefica azione.

3f. Sano di Pietro "Madonna dell'umiltà"

3f. Girolamo di Benvenuto "Adorazione del Bambino"
3 f. MADONNA DELL'UMILTA',
DI SANO DI PIETRO (Siena, 1406 – 1481).

L'opera, alla vigilia dell'intervento di restauro, presentava alcuni gravi problemi strutturali, dovuti soprattutto a precedenti restauri che avevano danneggiato e alterato la sua integrità fisica. In primo luogo c'era stata l'asportazione, mediante segatura,

dei due angoli in alto della tavola (fig. 31), che ovviamente recavano in origine la foglia dorata del fondo assieme a delle parti di figurazione, come le teste degli angioletti, che sono andate inevitabilmente perse. Questa decurtazione era stata praticata con l'intento di conferire alla tavola una sagoma a tutto sesto, che ha finito per sacrificare una parte considerevole dell'opera. E' possibile osservare, che il dipinto di Sano aveva subito un intervento alterante molto simile a quello che era stata praticato alla tavola centrale, con la Madonna ed il Bambino, del polittico dell'anonimo "Maestro del 1346". Infatti in entrambi i casi, era stato completamente alterato il formato della tavola; in quella del "Maestro del 1346", dall'originale sagoma gotica a sesto acuto, si era ottenuto un profilo a tutto sesto, stessa cosa si può dire a proposito della tavola di Sano di Pietro, anche se in questo caso originariamente la tavola aveva un formato rettangolare. A questo punto occorrerà interrogarci sul perché, sulle motivazioni che avevano condotto a delle manomissioni del genere, giacché possiamo disporre di due casi, che molto presumibilmente rimandano se non proprio alla medesima, certamente ad una molto simile finalità. Possiamo supporre che il cambiamento strutturale, radicale, che ha riguardato i due manufatti, possa essere stato praticato con l'intento di adattarli ad un nuovo contesto, a nuove esigenze, sicuramente diverse da quelle loro originarie; potremmo pensare anche ad un nuovo "uso" dell'immagine sacra¹⁹. Una pratica abbastanza diffusa nel corso del Seicento, era quella dell'inserimento di raffigurazioni "iconiche", per lo più raffiguranti Madonne col Bambino, piccole tavole e tele considerate particolarmente pregiate tanto dal punto di vista artistico quanto dal lato prettamente devozionale, all'interno di grandiosi dipinti che venivano adattati per contenerle ed incorniciarle²⁰. Si trattava di straordinarie "macchinazioni" tipicamente seicentesche, destinate per lo più a stare sugli altari delle chiese, spesso in sostituzione delle grandi pale trecentesche, talvolta usurate dal tempo, e magari considerate troppo arcaiche e poco

¹⁹ Le manomissioni di dipinti di piccolo formato, a livello di carpenteria, finalizzata ad un loro riadattamento entro nuovi contesti, spesso completamente incongruenti con la loro destinazione e funzione d'origine, è stata praticata un po' in ogni epoca, ma divenne una pratica particolarmente diffusa e costante nel corso del Seicento, ed ancora lungo tutto il Settecento.

²⁰ Una simile ipotesi si fonda sulla base di alcuni casi, ancora esistenti, che possono rappresentare una reale testimonianza di questo fenomeno particolarmente diffuso tra Sei e Settecento, come possiamo apprendere dall'intervento di A. M. Guiducci intorno al dipinto attribuito a Bernardino Capitelli, raffigurante San Domenico, Santa Caterina da Siena, Il Beato Ambrogio Sansedoni, San Sebastiano, Dio Padre e due angeli, proveniente dalla Pieve di San Giovanni Battista presso Siena, in *Restauro tra Siena e Grosseto*, in occasione della VII Settimana dei Beni Culturali, Siena 1991.

rispondenti ai nuovi gusti. Era proprio questa mentalità “della facile sostituzione” che portava a riadattare in chiave moderna, e con accorgimenti spesso totalmente stravolgenti, opere di epoche passate. Ecco che pertanto manufatti per lo più tre – quattrocenteschi subivano drammatiche decurtazioni, spesso finalizzate all’inserimento dentro questi monumentali quadri contenitori. E così, anche se al momento non disponiamo di testimonianze documentarie al riguardo, tanto per il dipinto di Sano di Pietro quanto per quello del “Maestro del 1346”, diventa certamente possibile pensare ad una snaturazione del manufatto finalizzata ad un procedimento del genere. Tornando ai giorni nostri, il recente intervento di restauro relativamente all’opera di Sano, ha chiaramente assunto connotati innanzi tutto ricostruttivo/integrativi. Il dipinto è stato dotato di una cornice²¹, riproposta su modello di esempi antichi attinenti all’opera di Sano, compatibile con quello che doveva essere il suo formato originario, e che inoltre reintegra gli angoli resecati. Dobbiamo infatti rammentare la duplice funzione alla quale assolvono le cosiddette cornici; una funzione cioè di elemento strutturale, essenziale ed indispensabile per la presentazione museale delle diverse opere, come vedremo essere nel caso dell’opera di Tamagni, ed inoltre possono anche essere degli elementi “reintegrativi”, che integrano cioè parti mancanti di manufatti, come accade oggi per il dipinto di Sano di Pietro. Invece, per quanto riguarda la perdita di frammenti di figurazione, il recente restauro²² non ha provveduto alla ricostruzione delle parti andate perse, benché gli angioletti e altri frammenti della rappresentazione, come il cuscino dove siede la Vergine, fossero stati dipinti a tempera direttamente sopra la foglia oro. La scelta, sicuramente ben ponderata, di non procedere alla ricostruzione di questi particolari come la fisionomia degli angioletti, era motivata dal fatto che si sarebbe trattato di dover inventare, non semplicemente di colmare lacune facilmente desumibili o ricollegabili alla figurazione medesima. Inoltre, è stato praticato un intervento di risanamento della pellicola pittorica che, attraverso la rimozione delle ridipinture, è servito a rendere l’opera maggiormente apprezzabile e leggibile nelle sue principali componenti. Le diverse scelte che sono state adottate a proposito di quest’opera,

²¹ Realizzata ad opera di Laoreato Pepiciello.

²² Realizzato ad opera di Daniele Rossi. Cfr. scheda di restauro dell’opera, archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

possono certamente considerarsi nel loro insieme giuste e corrette, poiché derivanti da un'interpretazione del procedimento restaurativo in sé come un momento in cui l'inventiva è giusto venga evitata a qualsiasi livello, un restauro che anzi debba in qualsiasi modo fondarsi su basi storiche e su uno studio ben dettagliato dei diversi momenti ed interventi da attuare, un restauro che debba inoltre tenere conto del grado di lettura dell'opera, della necessità che esse debba poter essere apprezzata dall'utenza, ma che per arrivare a questa essenziale esigenza non si debba in alcun modo ricorrere all'invenzione. Un restauro "fedele", potremmo dire filologico, legato sempre e in ogni caso ai caratteri originali del manufatto.

Un intervento che molto si avvicina a quello praticato all'opera di Sano di Pietro, è quello della tavola dell'*Adorazione del Bambino*, eseguita da Girolamo di Benvenuto (Siena, 1470 - 1524), figlio di Benvenuto di Giovanni. Infatti, anche in questo caso è stata introdotta col recente restauro una cornice²³, compatibile col formato naturale della tavola, cornice che era chiaramente presente sin dall'origine, ma che fu successivamente asportata (fig. 32). Anche in questo caso si tratta di una cornice "integrativa", costruita su esempi antichi vicini al manufatto di Girolamo, che va ad integrare alcune parti mancanti ma anche a dare maggiore spessore, risalto, ed ambientazione alla scena centrale dell'Adorazione. Ovviamente l'operazione è stata finalizzata anche alla presentazione museale, essendo, come visto, la cornice un elemento indispensabile in tal senso. A questo lavoro ricostruttivo, è stato accompagnato anche un efficace intervento di restauro²⁴, che ha riguardato sia il supporto ligneo che la pellicola pittorica. In particolare, il supporto è stato potenziato con appositi prodotti antitarlo, mentre la pittura è stata liberata da alcune ridipinture e vernici che ne alteravano visibilmente l'aspetto cromatico; inoltre alcune lacune sono state stuccate e, laddove interpretabili, integrate con la figurazione.

²³ Realizzata ad opera di Laoreato Pepiciello.

²⁴ Cfr. Daniele Rossi, scheda di restauro dell'opera, archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

3g. **Vincenzo Tamagni** *“Madonna della Misericordia”*

3g. **Giovanni di Lorenzo** *“Crocifissione”*

3 g. MADONNA DELLA MISERICORDIA, DI VINCENZO TAMAGNI
(San Gimignano, 1492 – documentato fino al 1530).

A proposito di questo dipinto è bene affrontare un discorso diverso. Ovviamente un'opera importante per il tessuto culturale montalcinese, come quella di Tamagni, è stata sottoposta all'intervento di restauro, anch'esso realizzato in previsione dell'inaugurazione del nuovo Museo civico e diocesano. Occorre da subito fare una precisazione. Il dipinto di Tamagni nasce con una funzione ben precisa, quella di stendardo processionale, che aveva in origine la funzione di essere trasportato durante le processioni, o comunque mostrato ed esposto in occasione delle festività e ricorrenze della compagnia che lo aveva commissionato. Quindi la sua destinazione e funzione d'uso erano prettamente pratiche, e comunque congeniali all'istanza devozionale. Questa tipologia di dipinti non veniva originariamente dotata di cornice proprio perché non si trattava di semplici dipinti su tela, fatti e pensati per essere appesi ad una parete, per arricchirla e decorarla. Si trattava di manufatti che, come detto, venivano trasportati durante le processioni, e proprio per questo la cornice non vi veniva apposta, perché avrebbe rappresentato un inutile fattore d'incremento del peso dell'opera. Così in fase di restauro²⁵, anche se l'opera oggi non assolve più le sue funzioni d'uso ed ha in un certo modo subito, all'interno del Museo civico e diocesano, "il passaggio" obbligato da stendardo a "quadro da parete", non è stata applicata una complicata cornice da galleria, che avrebbe probabilmente alterato e cancellato l'originaria funzione della tela, ma solamente aggiunta una semplice cornicetta²⁶, che inquadra il dipinto, lo "ambienta" all'interno delle pareti del Museo, ed in un certo modo lo valorizza rendendolo maggiormente congeniale alla presentazione museografica. Dunque possiamo certamente valutare in modo positivo l'intervento di restauro che, seppur dovendo guardare e far fronte alle nuove esigenze museali, non ha voluto in alcun modo rinnegare la precisa funzione che animava il manufatto di Tamagni. Oltretutto, si rivela particolarmente interessante osservare che con l'intento di sottolineare e rimarcare il carattere "natio" di stendardo processionale dell'opera, questa è stata affiancata all'interno del Museo, dalla

²⁵ Realizzato ad opera del restauratore Daniele Rossi. Cfr. scheda di restauro dell'opera, archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

²⁶ Realizzata ad opera di Laoreato Pepicciello.

Crocifissione di Giovanni di Lorenzo (*Siena, 1494 ? - documentato fino al 1551*), dipinto di straordinaria bellezza e particolarità, che nasceva più o meno con le medesime funzionalità dell'opera di Tamagni. Infatti, anche riguardo al dipinto di Giovanni, possiamo sicuramente parlare di uno stendardo processionale, realizzato in questo caso sopra un supporto di seta, estremamente delicato e raffinato. Purtroppo, l'opera si presenta oggi alquanto alterata e compromessa nel suo aspetto cromatico, essenzialmente inscurito ed opacizzato a causa di un antico intervento di foderatura della seta. L'uso della colla ha inevitabilmente macchiato il supporto originale. Questo atto conservativo, forse indispensabile per la conservazione del manufatto, ne alterò l'originaria funzione. Da stendardo processionale, che veniva arrotolato quando non era usato, la *Crocifissione* divenne un dipinto da appendere alla parete o da sistemare su un altare. Tanto che l'opera era stata dotata di una vistosa cornice dorata (fig. 33) che, per il carattere dei motivi decorativi, si può far risalire al XVII secolo. Nel recente intervento di restauro²⁷ tale cornice è stata tolta, essendo un elemento non pertinente, anzi superfluo. Lo stendardo aveva infatti la sua "cornice", cioè il motivo decorativo che corre lungo tutto il perimetro della superficie pittorica che inquadra la scena centrale con la *Crocifissione*, dipinto anch'esso sulla tela, per cui parte integrante della pittura. Diventa pertanto impossibile, riguardo ad un manufatto come questo, pensare all'inserimento di una cornice vera e propria, aggiunta ed apposta secondariamente, anche se questa potesse avere una certa motivazione o ragion d'essere nella collocazione dell'opera all'interno di una struttura museale. Entrambe le opere, la tela di Tamagni e quella di Giovanni di Lorenzo, trovano oggi all'interno del Museo civico e diocesano, un ambiente che le valorizza come importanti manufatti artistici, essenziali per la storia artistica di Montalcino e per quella universale.

²⁷ Realizzato ad opera del restauratore Giovanni Cabras. Cfr. scheda di restauro dell'opera, archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

4. IL MUSEO “IN SE”, E IL MUSEO “AL DI FUORI DI SE”.

Come abbiamo avuto modo di vedere, le tappe che scandiscono la vita della struttura museale di Montalcino hanno inizio con la Mostra di arte antica del 1925, ed arrivano sino alla formazione dell'importante e cospicua collezione civica e diocesana. Ripercorrendo quest'itinerario, è stato possibile valutare i mutamenti di pensiero e di approccio alla “materia” museografica, nonché i criteri e concetti di tutela e di salvaguardia del patrimonio. Questo ci ha permesso infine di giudicare e di prendere atto degli interventi eseguiti sulle opere e sulla struttura architettonica del Museo stesso; tutto ciò per introdurre la definizione di “Museo in sé”.

Il “Museo in sé”. Questo concetto significa, a mio avviso, volersi riferire alla storia, al cammino e al processo che il Museo ha compiuto lungo gli anni, per arrivare ad essere quello che è oggi, nella sua attualità e realtà; non solo, questa espressione vuol alludere anche a tutti quei principi che il Museo porta con sé, o meglio che ha in sé, e che riguardano prioritariamente le opere che si conservano al suo interno. Ecco che pertanto, guardare al Museo in sé implica il richiamo alla componente storica che lo anima, ma anche il riferimento alla sua attualità, ossia all'analisi del ruolo che la struttura ha nei confronti di ciò che conserva al suo interno. E' indispensabile ricordare che un museo come quello di Montalcino non nasce dal nulla, né tanto meno da un principio creativo proprio; in altre parole non si tratta di una struttura che può risultare “indifferente” al contesto che la ospita (il territorio) o nei confronti del suo contenuto (i manufatti che conserva). Al contrario, si tratta di un Museo fortemente correlato al territorio, e quindi a tutti quei lavori artistici che il contesto geografico ha saputo generare. Esso raccoglie ed accoglie in sé i prodotti dell'attività e della storia del nostro paese, tra cui numerosi manufatti provenienti dalle chiese, ma in alcun caso vi possiamo trovare opere “esterne”, prive cioè di qualsiasi tipo di connessione con il luogo e la storia. Dunque, possiamo sintetizzare:

MUSEO IN SE' = MUSEO NEL PASSATO E MUSEO NEL PRESENTE.

In un certo modo questo concetto mantiene anche una connotazione di chiusura, nel senso che analizzare il Museo in sé significa guardarlo e pensarlo come un insieme chiuso, una realtà fatta, data, che esprima in se stessa tutto il suo senso.

Quest'elemento di chiusura diventa un aspetto negativo, perché non tiene in considerazione la possibilità da parte della struttura museale di colloquiare con l'esterno. Un tale approccio risulta estremamente limitato, giacché porta a guardare soltanto al passato ed al presente della struttura museale, senza cioè interrogarsi o soffermarsi ad esaminare il suo possibile significato in una dimensione futura. La possibilità che viene profilandosi è quella di aprire e di proiettare il Museo verso l'esterno, al di fuori di sé, in modo che quest'importante raccolta di testimonianze antiche riesca a colloquiare il più possibile con la realtà esterna. E così arriviamo alla nozione di Museo al di fuori di sé.

Il "Museo al di fuori di sé". Questa espressione vuol alludere proprio alla possibilità da parte del Museo di portare i suoi principi fondanti all'esterno, di rivolgerli alle altre strutture ancora oggi detentrici al loro interno di significative opere pittoriche, che appartengono al nostro territorio, ma anche all'identità di ciascuno di noi. Con questa definizione, si vuole sottolineare proprio il ruolo che il Museo potrebbe avere nei confronti degli altri monumenti del nostro territorio; si tratta di un ruolo duplice. Il ruolo cioè di modello in fatto di conservazione e di corretta ambientazione per questi altri luoghi che, come avremo modo di vedere, allo stato attuale delle cose, riescono ben poco ad assolvere a questo loro dovere. Inoltre, il concetto di Museo al di fuori di sé vuol alludere anche alla possibilità, da parte dell'istituto medesimo, di essere inteso nel suo possibile ruolo di centro propulsivo in senso conoscitivo, conservativo e promozionale, a partire dal quale poter pensare e mettere a punto un progetto di recupero, salvaguardia, ma anche una nuova formula di valorizzazione dei luoghi storicamente ed artisticamente più rilevanti di Montalcino, e del patrimonio di cui sono ancora oggi depositari. Si tratterebbe in pratica, di un piano di intervento che dovrebbe partire dal Museo, e che dal Museo si dovrebbe estendere a comprendere gli altri edifici (le chiese soprattutto); un piano che avrebbe pertanto nel Museo il proprio centro ed il proprio cuore. In tal senso si potrebbe pensare alla creazione, messa a punto e sviluppo di un progetto ad itinerario di valorizzazione, una specie di piano con un itinerario "a tappe", avente il proprio nucleo nel Museo e, nelle chiese o nei luoghi di maggiore importanza ed attrazione, le diverse tappe da visitare. Questa soluzione avrebbe certamente un senso se consideriamo il fatto che alcuni tra i più rilevanti edifici storici di Montalcino, risultando parzialmente

decentrati rispetto al cosiddetto “centro storico”, non vengono molto visitati. Si pensi ad esempio al Duomo che pur non dista molto dal Museo, ma proprio perché non riceve una sufficiente valorizzazione, risulta talvolta accantonato se non quasi del tutto dimenticato dai visitatori. A questo punto è bene fare alcune precisazioni.

Un itinerario come questo, potrebbe risultare utile tanto per i visitatori stranieri che giungono a Montalcino, e che oltre alle guide turistiche del paese potrebbero anche usufruire di una sorta di proposta di visita alternativa, maggiormente definita e chiara, che voglia contemplare soprattutto i luoghi non troppo visitati, ma potrebbe essere anche un'importante risorsa per i montalcinesi, laddove considerato e visto nell'ottica di una “passeggiata lungo la propria storia ed identità”. A tal proposito, è necessario precisare anche che alcune tra le più belle e storicamente rilevanti chiese di Montalcino risultano oggi chiuse al pubblico, ed è proprio per questo che unitamente, o meglio ancora, preliminarmente alla messa a punto e realizzazione dell'itinerario a tappe, sarebbe giusto prevedere un intervento conservativo di restauro (cosa che per alcuni edifici si rivela oggi non soltanto necessario, ma veramente impellente), mirante a rendere quei luoghi nuovamente agibili e sicuri tanto per il patrimonio che custodiscono, quanto per il pubblico che potrà tornare a visitarli. Tornando al nostro itinerario, potremmo altresì definirlo come una sorta di “passeggiata progressiva” che com'è possibile vedere dall'immagine (fig. 34), dovrebbe aver inizio con una visita al Museo civico e diocesano. Il Museo che come poi avremo modo di vedere, all'interno di questo piano di recupero, dovrebbe anche essere il luogo atto ad ospitare temporaneamente e dunque presentare al pubblico ed ai suoi fruitori, alcuni tra i più significativi manufatti provenienti dalle chiese di Montalcino. E' giusto d'altronde ribadire il fatto che questa presentazione dovrà necessariamente essere considerata come una misura provvisoria, di valorizzazione e di promozione, finalizzata a far conoscere le opere, la loro storia, e soprattutto le loro vicende conservative. Infatti, il nostro piano di salvaguardia relativamente al patrimonio “mobile”, prevedrà che questo, una volta studiato, restaurato e fatto conoscere attraverso una provvisoria “degenza” dentro al Museo, dovrà tornare nuovamente al suo contesto originario, e quindi all'interno delle chiese. Questo perché le opere mantengono sempre un rapporto stretto, stabile, e talvolta veramente vitale, con il contesto per il quale sono venute alla luce; tutti i prodotti artistici

nascono “contestualizzati” ossia fundamentalmente ed essenzialmente legati all’ambiente, al luogo che dovrà ospitarli, ed è anche da questo legame e stretto rapporto che essi acquistano un senso reale, una vera identità. Occorre specificare però, che una tale misura potrà essere valutata e presa in considerazione soltanto nel momento in cui queste strutture saranno nuovamente in grado di garantire una giusta ed idonea conservazione a questi loro manufatti, quando cioè in seguito al loro restauro, potranno essere inserite all’interno del nostro itinerario a tappe. Infatti, condizione indispensabile per questa futura ricollocazione, sarà il fatto che sia le opere che i loro “contenitori” dovranno tornare ad essere accessibili, fruibili, conoscibili e soprattutto costantemente controllati e monitorati, onde poter garantire ad entrambi una corretta salvaguardia nel tempo.

La proposta che viene qui presentata vuol lanciare uno spunto, un’idea da cui partire, per poi poter concretamente pensare ad un intervento diretto. Ma per far ciò, sarà altresì necessario, se non prioritario, cercare di mobilitare e captare l’attenzione dei possibili finanziatori degli interventi da attuare, ai quali sarebbe importante far capire il significato profondo che sta dietro ad un’operazione del genere che, è giusto ribadire, non parte da premesse o con connotati preventivi verso mere “opere d’arte”, manufatti ai quali si voglia cioè guardare con un occhio strettamente estetico. Anzi probabilmente è vero il contrario, ossia che all’interno di un progetto del genere l’esteticità viene forse posta in secondo piano, rispetto all’importanza o significato storico che lega tali opere al loro territorio, alla storia ed al popolo che le ha volute e fatte nascere.

LE CHIESE DI MONTALCINO: IL LORO STATO CONSERVATIVO.

Abbiamo già avuto modo di inquadrare il problema che interessa alcune tra le chiese forse più importanti del territorio ilcinese. Come visto, si tratta di monumenti storici che hanno di per sé una

più che sufficiente rilevanza e che oltretutto, conservano al loro interno un altrettanto rilevante patrimonio artistico, e nella fattispecie numerosi dipinti su tela o su tavola, ma anche testimonianze di straordinari cicli pittorici murali. Purtroppo però, queste chiese attualmente non risultano sempre accessibili al pubblico, o perché ormai chiuse da tempo, come nel caso di Sant’Antonio abate, o perché a questo stato di

inaccessibilità si sono accompagnate delle cattive condizioni conservative che, come nel caso di San Francesco, col passare del tempo hanno determinato la quasi totale inagibilità dell'edificio. Il piano di salvaguardia che poc'anzi abbiamo tentato di tracciare, partiva dal presupposto che si dovesse per prima cosa mirare al ripristino di questi edifici, per renderli maggiormente sicuri tanto per loro stessi e per la storia che incarnano, quanto per le opere che ancora contengono. Una proposta di salvaguardia relativamente alle chiese, dovrà articolarsi nel rispetto del processo sul quale ci siamo precedentemente soffermati, che prevede per prima cosa la necessità di tutelare e conservare, e poi successivamente quella di valorizzare, anche attraverso la promozione. In pratica:

- 1- RESTAURO E RIPRISTINO DELLA STRUTTURA ARCHITETTONICA E DEGLI SPAZI INTERNI;
- 2- PROGETTO DI VALORIZZAZIONE E DI RILANCIO DI QUESTI LUOGHI.

A proposito del punto secondo, possiamo considerare la sua corrispondenza con l'inclusione delle strutture all'interno di quell'itinerario sopra detto. Dunque, la promozione di questi luoghi, una volta resi sicuri dal punto di vista conservativo e recuperati nei loro caratteri storici distintivi, dovrà certamente avvenire attraverso il percorso a tappe, ma anche mediante altre possibili attività culturali, che però non dovranno in alcun modo ledere il contesto che le ospita, ed al contrario risultare "attinenti" al luogo ed al suo patrimonio. Dovranno essere in ogni caso delle iniziative finalizzate alla valorizzazione, e che quindi in alcun modo potranno risultare incoerenti, irrispettose, o peggio ancora dannose.

LE TELE CHE OGGI SI CONSERVANO ALL'INTERNO DELLE CHIESE.

Parallelamente ad un progetto di salvaguardia delle chiese, dovrà anche essere messo a punto un progetto di conservazione e di valorizzazione dei lavori ancora situati al loro interno. Come accennato, si tratta per lo più di opere pittoriche sia su tela che su tavola, ma anche di testimonianze di complessi murali. In questa sede vorremo guardare e riferirci soprattutto al patrimonio "mobile", e dunque ai dipinti su tela e su

tavola. Come abbiamo visto, questi straordinari manufatti non trovano più nelle chiese che li conservano, dei rifugi sicuri in grado di garantire loro delle corrette e basilari garanzie conservative. Anzi, alcuni luoghi presentano oggi delle condizioni al limite della precarietà, al punto che in alcuni casi nemmeno esistono le minime possibilità in tal senso.

Ecco pertanto cosa prevede il piano di salvaguardia:

- 1- UNA TEMPORANEA RIMOZIONE DELLE OPERE DALLE CHIESE PER FINALITA' DI STUDIO E DI RESTAURO;
- 2- UNA LORO PRESENTAZIONE DENTRO AL MUSEO PER VALORIZZARLE, FARLE CONOSCERE, E PER TENTARE INOLTRE DI CREARE UN DIALOGO TRA QUESTE E GLI ALTRI MANUFATTI CONSERVATI PERMANENTEMENTE DENTRO AL MUSEO.

A questo punto sarà importante soffermarci ad esaminare alcuni casi esemplari, per i quali un intervento di recupero e di salvaguardia si rivela oggi particolarmente urgente.

Si tratta di considerevoli manufatti artistici situati all'interno di tre chiese ilcinesi (San Francesco, fig. 35, Sant'Antonio abate, fig. 37 e Sant'Agostino, fig. 36), per le quali questo problema conservativo è diventato una vera e propria realtà.

Il primo dipinto di cui ci occuperemo, è il *Miracolo della fondazione della chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma* (fig. 38), un grandioso manufatto (dimensioni metri 3,20 per metri 2,05) dipinto con la tecnica dell'olio su tela, attribuito al pittore Ventura Salimbeni, maestro attivo tra la seconda metà del Cinquecento ed i primi anni del Seicento. In particolare, nel primo Seicento, la sua attività è ricordata soprattutto a Siena e in provincia. L'opera si conserva all'interno della chiesa di San Francesco in Montalcino, ed è collocata sopra uno degli altari adiacenti alla parete sinistra; possiamo credere che molto presumibilmente si tratti della sua collocazione originaria. Purtroppo però, come già detto, la chiesa di San Francesco sta vivendo oggi in una condizione di statico abbandono, in quanto non solo non funziona più come edificio ecclesiastico, essendo la chiesa sconsacrata già da diversi anni, ma è inoltre chiusa al pubblico e soltanto occasionalmente riaperta per ospitare

manifestazioni ed altre attività culturali, che talvolta mal si addicono all'interno di un luogo tanto suggestivo e ricco. La chiesa difatti, rappresenta al suo interno un esempio straordinario di architettura ed arredo proto neoclassico²⁸, dai caratteri che rimandano già ai primi precetti neoclassici, riscontrabili nella tipologia delle colonne in ordine dorico "monumentalizzato", reso cioè grandioso e maestoso, nonché nello splendore casto del bianco che domina cromaticamente gli ambienti, e che assieme all'azione non secondaria del fattore "luce" determina un'atmosfera di chiarezza e nitore; la luce, che ricordiamo essere stata un elemento fondamentale, quasi "da costruzione" fra i precetti più puri dell'estetica barocca, continua a giocare un ruolo ancora decisivo all'interno di una spazialità del genere. Un ambiente come questo, contribuisce da solo all'abbellimento decorativo della chiesa, ecco perché possiamo parlare di un'architettura interna "esaustiva", sicuramente incisiva, e che conferisce un carattere tutto suo all'edificio. Al suo interno, si trovano ancora oggi ospitate numerose tele, alcune delle quali lungo la navata, sopra gli altari laterali, le altre sulle pareti, nella zona del coro. Purtroppo però, queste opere non godono più, all'interno della struttura, di appropriate misure conservative. Le ragioni sono chiaramente da rintracciare nelle considerazioni alle quali è stato prima fatto riferimento. La proposta che va certamente sostenuta e perseguita, riguarda da una parte la ristrutturazione architettonica dell'edificio, e dall'altra la salvaguardia del suo patrimonio pittorico. Nel primo caso, ad un opportuno intervento di restauro e di risanamento della struttura, andrebbe altresì accompagnato un progetto di riqualificazione della chiesa, in modo tale che, una volta sanati gli ambienti, questa possa tornare ad essere aperta al pubblico, e pertanto visitabile. In altre parole, successivamente all'intervento conservativo, sarebbe opportuno preventivare anche delle misure di promozione, tra le quali la possibilità di inserire la chiesa all'interno del nostro itinerario a tappe. Per quanto concerne invece le opere, sarebbe importante

²⁸ La chiesa venne infatti radicalmente rinnovata al suo interno a partire dagli anni Ottanta - Novanta del Settecento. Dei cambiamenti strutturali e dell'architetto che vi provvide, ci dà notizia Don A. Brandi nel suo manoscritto, *Chiesa e Convento di S. Francesco in Montalcino*. L'architetto, un certo Tommaso Paccagnini (morto nel 1810), viene ricordato anche dal Romagnoli nella sua *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, vol. XII, alla pagina 433 e seguenti, dove tra le altre cose si racconta che il Paccagnini nient'altro era che un muratore montalcinese di non ordinario talento. Inoltre, sempre il Romagnoli, ci riferisce che l'architetto provvide al disegno della chiesa nel 1793. Don Brandi riporta invece la data 1794, come anno di conclusione dei lavori. Certamente il Paccagnini nel realizzare questo intervento si deve essere ispirato all'esempio dato da Luigi Vanvitelli nella ristrutturazione della chiesa senese di Sant'Agostino.

sostenere con una certa urgenza, e a maggior ragione per quelle storicamente rilevanti e con problemi conservativi impellenti, il restauro, e quindi un intervento in grado di far fronte all'azione del tempo e delle cattive condizioni conservative, ma anche ad alterazioni, ritocchi o ad altre forme di danneggiamento della superficie pittorica. Questo dovrebbe certamente riguardare un dipinto come quello di Ventura Salimbeni, importante maestro proprio perché nel primo Seicento la sua attività è ricordata soprattutto nell'ambito senese, e nella fattispecie a Montalcino. L'opera non si presenta oggi nelle migliori condizioni, tanto che già negli anni '90 del Novecento²⁹ sono state rilevate delle perdite di colore dovute a cadute e ad abrasioni, e col passare del tempo la sua situazione non ha potuto che aggravarsi. In questo caso, oltre al restauro, sarebbe anche necessario pensare ad un preliminare intervento cautelativo che permettesse di rimuovere temporaneamente la tela dalla chiesa, e di depositarla in via provvisoria all'interno del Museo civico e diocesano, in attesa dell'intervento di risanamento alla struttura architettonica di San Francesco. Questo deposito "preventivo" garantirebbe all'opera un ambiente sicuro, un giusto habitat, che in nessun modo andrebbe a gravare sul suo stato di precaria conservazione, e permetterebbe anche di poterla studiare e monitorare nei suoi possibili movimenti, e quindi di tenerla sotto controllo. Successivamente al restauro poi, occorrerà valutare la possibilità di una ricollocazione del manufatto in San Francesco, ma questo se e solo se l'ambiente sarà comunque in grado di fornire le indispensabili e basilari garanzie conservative. Nel frattempo, la tela dovrà essere presentata ed esposta all'interno del Museo, in modo tale che un significativo pezzo di storia possa tornare alla cittadinanza montalcinese, ed a tutti gli utenti del Museo.

Questa presentazione consentirà di apprezzare "la nuova vita" del dipinto, di valutarlo e considerarlo in rapporto al patrimonio permanente del Museo, ma anche di poter approntare uno studio critico dell'opera, mettendo a punto una scheda di presentazione del manufatto e, magari, un confronto con altri possibili dipinti del maestro. E dunque, occorre insistere sul concetto di un Museo non soltanto da intendersi in senso meramente conservativo, ma anche come una possibile struttura

²⁹ Come riporta la scheda di catalogazione n. 00464652, dell'Archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

valorizzativa nei confronti di lavori che fino ad oggi erano rimasti celati, e che attraverso quest'iniziativa potranno tornare ad essere conosciuti, e quindi riscoperti. Altro caso per il quale è giusto pensare ad un'iniziativa di salvaguardia e di valorizzazione, è la tela di Pietro Sorri (1556 circa – 1621), raffigurante la *Morte di Sant'Antonio abate* (fig. 39)³⁰, che oggi si conserva sulla parete centrale della zona del coro, all'interno della chiesa di Sant'Antonio abate. Anche in questo caso, molto presumibilmente si tratta della collocazione originaria del dipinto; lo dimostra, oltre alle attestazioni documentarie, il soggetto trattato, ossia la morte del santo, che non risulta molto frequentemente affrontato dagli artisti, se non motivato da una specifica commissione, che generalmente arriva proprio dall'ordine che dedica la sua devozione a quel santo. E' dunque innegabile la forte connessione dell'opera con la chiesa che ancora oggi la ospita. Sarà proprio a partire da questo profondo legame, che andrà considerato una basilare premessa, che occorrerà mettere a punto il piano di salvaguardia che, come per l'iniziativa precedente intorno alla tela del Salimbeni in San Francesco, dovrà riguardare tanto il singolo manufatto, quanto gli ambienti che da sempre lo contengono. A proposito di Sant'Antonio, possiamo fare più o meno le stesse riflessioni fatte precedentemente su San Francesco anche se, allo stato attuale, la sua situazione è molto meno grave e compromessa rispetto a quella dell'altra. Però, anche la chiesa di Sant'Antonio è chiusa al pubblico da diversi decenni, e ciò ha impedito la possibilità di poterla visitare e di poter accedere alle sue opere, che rappresentano comunque delle rilevanti testimonianze per la storia di Montalcino. In particolare, vi si conservano tre tele, due delle quali sono collocate sopra gli altari laterali dell'unica navata, e l'altra, quella raffigurante la Morte di Sant'Antonio, si trova nella parete centrale della zona absidale. Il loro stato conservativo globale risulta fortemente precario ed a rischio, anche perché la chiusura dell'edificio ha impedito di poter attuare un'attività di controllo costante, o di prima ma necessaria manutenzione. Anche in questo caso si tratterà pertanto di intervenire sugli ambienti, attraverso un intervento di restauro e di consolidamento della struttura in ogni sua parte fondante, compreso lo stupendo soffitto cassonettato all'antica, in modo da rendere l'edificio maggiormente sicuro in previsione di una

³⁰ Cfr. scheda di catalogazione n. 00463548, dell'Archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

sua futura riapertura. Molto importante, anche in questo caso, sarebbe poi una riqualificazione della chiesa dal punto di vista della valorizzazione, e ciò sarebbe possibile rendendola un punto essenziale all'interno del nostro percorso a tappe. Per quello che riguarda poi le tele, ed in primo luogo quella del Sorri, sarebbe corretto pianificare un intervento tipo quello pensato per l'opera del Salimbeni, e quindi una momentanea rimozione del dipinto dalla chiesa per sottoporlo all'intervento di restauro, e successivamente la sua presentazione all'interno del Museo. Proprio in quest'ultima occasione, sarebbe importante attivarsi per continuare a ricordare e ad insistere sul forte legame da sempre unisce la tela alla struttura per la quale fu creata, cercando di porre l'accento sulla necessità di salvaguardare pure l'edificio con la possibilità, una volta reso di nuovo agibile e decoroso, di tornare a collocarvi le opere.

Altro manufatto, per il quale si richiede un immediato intervento di salvaguardia è la *Vetrata figurata* (fig. 40) con un Angelo annunciante, una Madonna annunciata, Cristo e Santi, che si trova nella cappella absidale della chiesa di Sant'Agostino³¹. Non si tratta dell'unico esempio di finestrone dipinto che si conserva dentro la chiesa, in quanto ve ne sono altri otto tutti però risalenti all'età moderna, ed in particolare al secondo periodo del restauro della chiesa³². In realtà, è possibile ipotizzare che sin dall'antichità tutte le finestre fossero state chiuse con delle vetrate istoriate, e questo risulta chiaro proprio pensando alla vetrata dell'abside, l'unica antica che tutt'oggi si conserva all'interno della chiesa, e che risale all'incirca alla seconda metà del Trecento, ma che fu anch'essa ricostruita durante il restauro degli anni trenta del Novecento³³, ri assemblando pezzi antichi originali con altri nuovi,

³¹ Cfr. scheda di catalogazione n. 00463509, dell'Archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.

³² Sulle vicende conservative ed i diversi interventi di restauro della chiesa di Sant'Agostino, v. S. Fanti, *Cenni storico-artistici sulla restaurata chiesa di S. Agostino in Montalcino*.

³³ A tal proposito, si conserva ancora, all'interno dell'archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto, un'attiva corrispondenza tra il Soprintendente Pèleo Bacci ed il restauratore fiorentino Bruno Masini; lettere che vanno dalla commissione del restauro della vetrata, da parte del Bacci (pos. H-531: lettera del 14 Giugno 1937), alla richiesta, da parte del Masini, di alcuni dettagli sulla vita dei due Santi "moderni" aggiunti alle figure antiche, ossia il San Ferruccio e la Santa Costanza (lettera del 31 Luglio 1937), fino alla notifica, da parte del Bacci, del pagamento dell'intervento (lettera dell'8 Febbraio 1938), che possiamo dalla lettera dedurre esser stato effettuato dal Can. Cav. Ferruccio Ferri, allora Presidente del Comitato pro-restauri della chiesa di Sant'Agostino.

raffiguranti Santi e soggetti della modernità (un San Giuseppe, un San Ferruccio ed una Santa Costanza). Sulla vetrata è ancora possibile individuare un'iscrizione³⁴ che reca il nome del committente, la nobile signora Petra Cacciati, appartenente ad una delle famiglie più rinomate e potenti della Montalcino, a cavallo tra il secondo Trecento ed i primi anni del Quattrocento. Ecco pertanto che diventa possibile individuare una certa attinenza, motivata anche dalla vicinanza temporale, che ci porta ad avvicinare il manufatto vitreo agli affreschi absidali di Sant'Agostino, sicuramente realizzati dalla mano di Bartolo di Fredi, riferibili all'incirca agli anni ottanta del Trecento. Diverse le ipotesi che sono state fatte al riguardo; in particolare Gaudenz Freuler, arriva a supporre che anche gli affreschi di Bartolo possano essere stati commissionati dalla Petra Cacciati, partendo dal presupposto che la nobile signora avesse già finanziato in Sant'Agostino la costruzione della cosiddetta Cappella del Parto, che per altro risultava attigua alla zona absidale, ma che però è andata distrutta per essere sostituita con l'entrata laterale della chiesa. Purtroppo si tratta di semplici ipotesi, visto che per adesso non sono stati trovati dei chiari riscontri documentari in grado di accertare oggettivamente la situazione. La cosa che d'altronde sembra essere innegabile, è che lo straordinario complesso murale di Bartolo di Fredi risulta strettamente connesso e comunque in rapporto con la vetrata. Questo significa che pensare ad un intervento di salvaguardia e tutela dell'una, non può e né deve prescindere in alcun modo da quello dell'altro. Lo stato attuale in cui sta vivendo la vetrata, purtroppo non è affatto rassicurante. Questa si trova infatti esposta a tutte le intemperie, a tantissimi fattori di pericolo che, col passare del tempo, non possono che aggravare questa sua precaria condizione. Non esiste alcuna protezione, barriera o meccanismo che siano in grado di proteggerla dalla pioggia, dal vento, e proprio per questo è necessario provvedere e pensare alla messa a punto di un vero e proprio piano di protezione nei suoi confronti. Per prima cosa è indispensabile pensare alla sicurezza del manufatto, ed in tal senso importante sarebbe procedere al suo smontaggio, e quindi ad un rimontaggio entro nuove cornici di sostegno. Una volta sottoposta a questo basilare intervento conservativo, importante sarebbe una sua temporanea collocazione e presentazione dentro il

³⁴ “*D (OMI) NA PETRA [...] FECIT*”, iscrizione di cui dà notizia anche il Soprintendente Pèleo Bacci, in una lettera, conservata presso l'archivio della Soprintendenza di Siena, indirizzata al Can. Cav. Ferruccio Ferri (lettera del 13 Agosto 1937).

Museo. La proposta sarebbe motivata dal fatto che la stessa chiesa di Sant'Agostino, alla quale tutt'oggi si sta lavorando per un intervento di restauro e di ristrutturazione, è parte integrante del medesimo progetto museale, un elemento fondamentale proprio perché strettamente e storicamente connesso al Museo (non dobbiamo dimenticare che l'attuale Museo civico e diocesano, era in origine il Convento della chiesa degli agostiniani). E difatti, la chiesa rappresenta ad oggi l'ultima parte da completare per rendere il progetto museale e totalmente completo e funzionante. Oltretutto, l'esposizione della vetrata all'interno di una struttura già di per sé attiva come quella del Museo, sarebbe in grado di stimolare il dialogo, di attirare l'attenzione e soprattutto di porre l'accento sulla necessità di salvaguardare e di intervenire anche sugli affreschi di Bartolo di Fredi. Inoltre all'interno del Museo, la vetrata non solo sarebbe momentaneamente al sicuro, ma anche realmente valorizzata, messa a disposizione dello studio, dell'osservazione e del godimento da parte di chiunque ne fosse interessato. Non va sottovalutato o dimenticato il fatto che il prezioso manufatto rappresenta un "unicum", o comunque un'eccezionale testimonianza di arte vetraria trecentesca in territorio senese. Inoltre, la presentazione dell'opera dentro al Museo rappresenterebbe anche una sorta di ripetizione, di iniziativa cioè che molto potrebbe avvicinarsi e ricordare quella già attuata e sperimentata intorno alla vetrata del Duomo di Siena, del grande Duccio di Buoninsegna. Lo straordinario capolavoro duccesco infatti, prima della Mostra dello scorso anno dedicata proprio al maestro senese, e durante tutto il periodo del suo restauro, era ospitata ed esposta all'interno del Santa Maria della Scala, dove per l'occasione era stato predisposto un cantiere, suscitando una grande curiosità ed ammirazione da parte degli studiosi ma anche delle persone comuni, e soprattutto dei senesi che si interessarono profondamente alle sorti dell'opera, proprio perché riconosciuta come una parte essenziale della loro storia, un manufatto in cui vedevano e sentivano chiaramente espressa la grande storia artistica della loro città. E proprio su questo punto occorre insistere anche a proposito del nostro manufatto e degli altri che qui abbiamo voluto considerare, su un coinvolgimento forte da parte dei cittadini montalcilinesi, in modo da far capire loro l'importanza che questo tipo d'iniziativa può avere nel rispetto di prodotti artistici che appartengono comunque alla loro storia.

CONCLUSIONI.

Attraverso questo lavoro, si è cercato di prendere atto di tutte quelle che sono state le fasi attraverso le quali la struttura museale è passata, sino alla sua attualità, per poi pensare a qualcosa che volesse andare oltre e guardare al futuro. Così, si è pensato di porre il Museo al centro di un piano di salvaguardia più generale, rivolto cioè agli altri monumenti della città, un piano che tuttavia volesse partire proprio dal Museo e, sull'esempio del Museo e dei principi che lo animano, fondarsi. Dunque, un progetto per l'avvenire o per un futuro più immediato della struttura museale, che parte dal considerare la sua attualità come una realtà ed una risorsa estremamente positiva, ricca, importante e vitale per il patrimonio storico ed artistico del nostro territorio, e per il territorio medesimo.

APPENDICE

ILLUSTRAZIONI

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. *Montalcino 1925, Mostra d'Arte antica*, all'interno dei locali dell'antico *Palazzo Comunale*.

9. Ingresso al *Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino*.

10, 11, 12, 13, 14. Gli spazi interni, le sale, l'allestimento del *Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino*.

15. *Bartolo di Fredi*, Polittico dell'Incoronazione, affiancato dalle statue di *Angelo di Nalduccio* e di *Domenico di Agostino*, *Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra*.

16. Maioliche arcaiche, *Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra*.

17. *Francesco di Valdambrino*, Crocifisso, *Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra*.

18. *Bartolo di Fredi*, Polittico dell'Incoronazione (*part.*), *Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra*.

19. *Bartolo di Fredi*, Polittico dell'Incoronazione (*part.*), *Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra*. *I problemi che presentava parte della superficie pittorica del dipinto, prima dell'intervento di restauro*.

20. *Bartolo di Fredi*, Polittico dell'Incoronazione (*part.*), *Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra*. *L'intervento di stuccatura delle lacune e dei danneggiamenti che il dipinto presentava*.

21. *Bartolo di Fredi*, Polittico dell'Incoronazione (*part.*), *Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra*. *Il retro della tavola centrale ed i relativi problemi conservativi, prima dell'intervento di restauro*.

22. *Bartolo di Fredi, Pala della Deposizione (part.), Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra. La tavola centrale con la scena della Deposizione di Cristo dalla croce, smembrata rispetto alle tavolette laterali, ed i suoi problemi conservativi, prima dell'intervento di restauro.*

23. *Bartolo di Fredi, Pala della Deposizione (part.), Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra. Una delle tavolette laterali, durante l'intervento di restauro, raffigurante il San Giovannino condotto nel deserto dall'Arcangelo Uriel; il suo formato è stato alterato con lo smembramento del complesso.*

24, 25, 26, 27. *“Maestro del 1346”, Polittico (part.), Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra. La tavola centrale con la Madonna ed il Bambino, nelle varie fasi dell'intervento di restauro (prima, durante e dopo).*

28, 29, 30. *Benvenuto di Giovanni, Madonna col Bambino e Santi, Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra. La tavola, nelle varie fasi dell'intervento di restauro (prima, durante e dopo).*

31. *Sano di Pietro, Madonna dell'umiltà, Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra. Come si presentava il dipinto, in seguito ad un precedente intervento che aveva comportato la perdita dei due angoli in alto, prima del recente restauro.*

32. *Girolamo di Benvenuto, Adorazione del Bambino, Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra. La tavola, prima dell'intervento di restauro, mancante di un fondamentale elemento “strutturale”: la cornice.*

33. *Giovanni di Lorenzo, Crocifissione, Montalcino, Museo civico e diocesano d'arte sacra. La tela che prima del recente intervento di restauro presentava una cornice, prodotto di epoca successiva all'esecuzione del dipinto, totalmente incoerente con il manufatto.*

34. *Proposta per un itinerario “a tappe”, da percorrere dal Museo ai monumenti della città.*

35. *Chiesa di San Francesco, Montalcino.*

36. *Chiesa di Sant'Agostino, Montalcino.*
37. *Chiesa di Sant'Antonio abate, Montalcino.*
38. *Ventura Salimbeni, Miracolo della fondazione della chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma, Montalcino, chiesa di San Francesco.*
39. *Pietro Sorri, Morte di Sant'Antonio abate, Montalcino, chiesa di Sant'Antonio abate.*
40. *Vetrata figurata, Montalcino, chiesa di Sant'Agostino.*

BIBLIOGRAFIA

- A. Bagnoli, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1987.
- A. Bagnoli, *Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino*, Siena 1997.
- A. Bagnoli, *Una visita al museo civico e diocesano d'arte sacra*, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di R. Guerrini, Siena 1998.

A. Bagnoli, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra di Siena, Milano 2003.

A. Bagnoli, in *Scultura dipinta. L'esperienza contemporanea di Giuseppe Gavazzi*, catalogo della mostra di Montalcino, Siena 2004.

R. Bartalini, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1987.

A. Brandi, *La Chiesa di S. Agostino in Montalcino*, Montalcino, ciclostilato in proprio, 1966.

A. Brandi, *Chiesa e Convento di S. Francesco in Montalcino*, Montalcino, ciclostilato in proprio, 1967.

E. Carli, *Montalcino. Museo Civico. Museo diocesano d'arte sacra*, Bologna 1972.

C. Castelli, M. Ciatti, C. Giovannini, M. Parri, P. Petrone, A. Santacesaria, *Il polittico 'duccesco' di Montalcino: tecnica d'esecuzione, vicende conservative e restauro*, in 'OPD Restauro. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze', 10, 1998, pp. 11-35.

A. Conti, *Restauro*, Milano 1992.

E. Crispolti, in *Scultura dipinta. L'esperienza contemporanea di Giuseppe Gavazzi*, catalogo della mostra di Montalcino, Siena 2004.

S. Fanti, *Cenni storico-artistici sulla restaurata chiesa di S. Agostino in Montalcino*, Montalcino 1938.

G. Freuler, *Bartolo di Fredi. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis 1994.

F. Mason Perkins, *La pittura alla mostra d'arte di Montalcino*, in 'Rassegna d'arte senese', XVIII, 1926.

Mostra dell'antica arte senese. Catalogo generale illustrato, Siena 1904.

E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, XII mss. ante 1835, edizione stereotipa Firenze 1976.

S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002.

C.B. Strehlke, *Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra*, in 'The Burlington Magazine', April 1998, pp. 290-291.

ALTRA DOCUMENTAZIONE

Schede di Restauro, relativamente alle opere citate e trattate conservate all'interno del Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino, di proprietà della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le Province di Siena e Grosseto.

Schede di Catalogazione, relativamente al patrimonio conservato all'interno delle chiese di San Francesco, di Sant'Agostino e di Sant'Antonio abate a Montalcino, di proprietà della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le Province di Siena e Grosseto.

Documentazione fotografica, di proprietà della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le Province di Siena e Grosseto, compresa quella realizzata da Arturo Luciani nel 1925, in occasione della *Mostra d'arte antica in Montalcino*.

Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 – Codice dei beni culturali e del paesaggio.

