

Il «picciol vetro» e il «maggior vaso»

A cominciare dalle *Vite* di Giorgio Vasari non c'è biografia o seria riflessione critica sul pittore senese Domenico Beccafumi che non assegni un posto di assoluto rilievo ai due cicli di affreschi di soggetto profano da lui eseguiti, rispettivamente, sul soffitto di una saletta al primo piano di Palazzo già Agostini (poi Bindi Sergardi ed ora Casini Casuccini) (fig. 1 e tav. I) e sulla volta della Sala del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena (tav. IV). Entrambi spartiti da un ordito geometrico ricco di suggerimenti illusivi, entrambi a sfondo allegorico, con *exempla virtutis* ispirati a episodi e personaggi della storia antica, i due cicli si rivelano anche ad uno sguardo superficiale come in qualche modo collegati tra loro, tanto più che, a detta di Vasari, fu proprio la maestria esibita negli affreschi in Palazzo Agostini a procurare al Mecherino – questo il soprannome affibbiato dai contemporanei al pittore senese – l'ambito e prestigioso incarico nella Sala del Concistoro. C'è dunque un rapporto piuttosto stretto tra i due cicli, ma si tratta di un rapporto che implica non solo analogie ma anche vistose differenze. Differenze che derivano, ovviamente, dalle diverse destinazioni e committenze – le pitture in Palazzo Agostini furono eseguite per privati in una dimora privata, mentre quelle nella Sala del Concistoro decoravano uno dei più prestigiosi ambienti pubblici di Siena e furono commissionate dalla massima magistratura cittadina – ma anche, come vedremo, dal cambiamento di clima politico. Tra l'esecuzione dell'uno e dell'altro ciclo vi fu infatti un intervallo di appena una decina d'anni o poco più, ma che si colloca in un periodo cruciale della vita politica senese, segnato da furibonde guerre intestine, seguite da precarie e forzate tregue, indotte da una crisi europea il cui sbocco finale destinò l'autonomia della repubblica senese a un progressivo, inesorabile strangolamento.

Ma soffermiamoci, per ora, sulle discordanze stilistiche tra i due cicli di affreschi, differenze che balzano immediatamente agli occhi e che fin dai

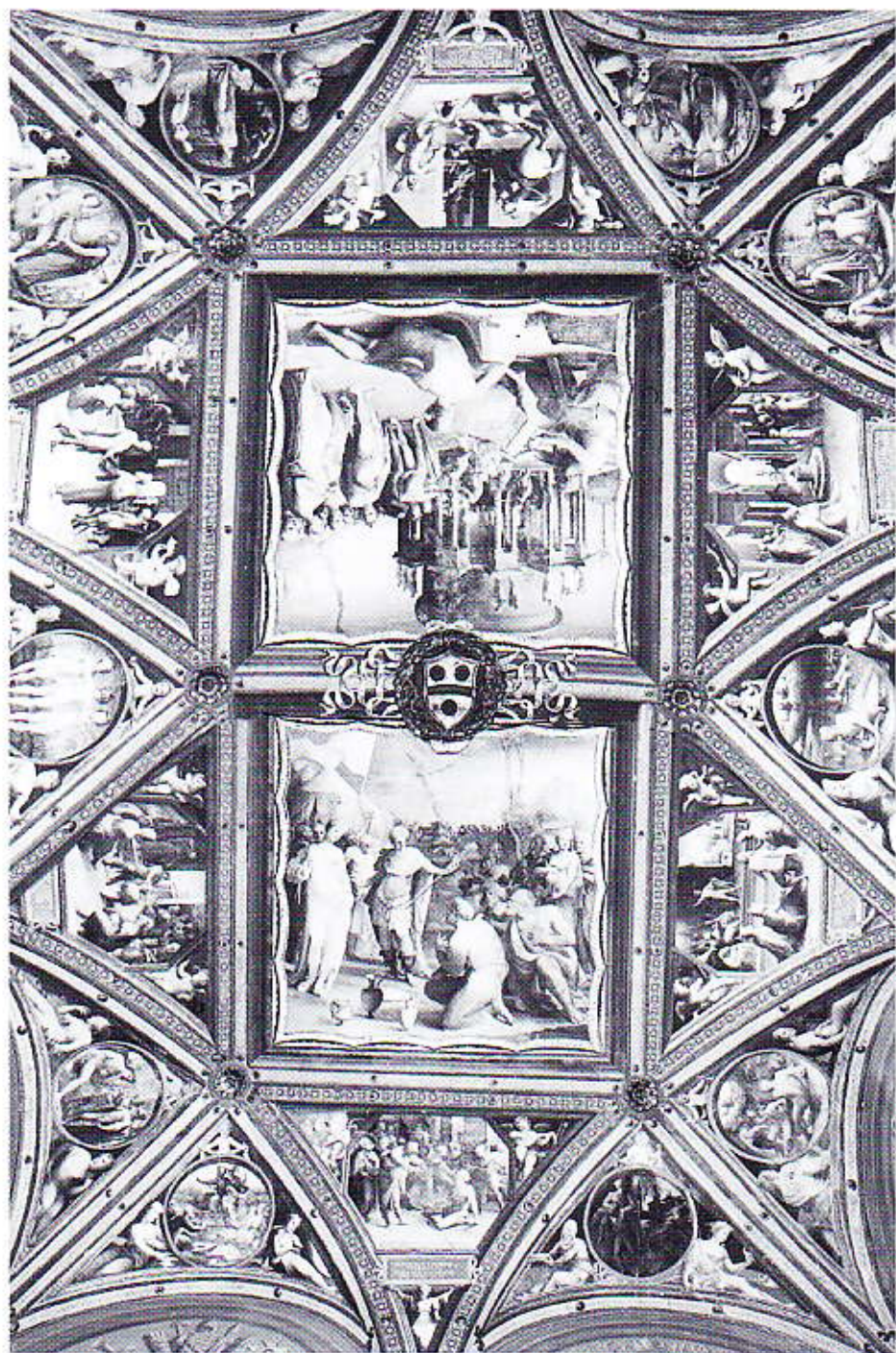


Fig. 1. Domenico Beccafumi, volta
affrescata, Siena, Palazzo Casini Casuccini.

tempi del padre minorita Guglielmo Della Valle, ovvero dalla fine del Settecento, han fatto pronunciare la critica nettamente a favore del ciclo in Palazzo Agostini:

Le pitture fatte nella casa di Marcello Agostini, presentemente di ragione de' Signori Bindi [...] sono sul fare di quelle del Concistoro, ma non così fiorite e manierate. Vi si vede un non so che di meglio inteso, e di più energico. Anche il disegno è migliore. Per le quali cose tutte queste pitture sono il suo capo d'opera¹.

Pochi anni dopo l'abate Luigi Lanzi, pur mostrando sincero apprezzamento per le audacie prospettiche e le sottigliezze luministiche esibite da Beccafumi nella Sala del Concistoro, consentirà con la sostanza del pronunciamento critico di padre Della Valle, coniando una suggestiva metafora destinata a segnare le coordinate di ogni successivo giudizio sui due soffitti e, più in generale, sulla pittura di Beccafumi:

Nel soffitto Bindi le figure sono come nelle Logge di Raffaello; picciole e perciò migliori in disegno, più attive, più ben colorite di quelle del Concistoro; essendo veramente lo stile di Mecherino come un liquore, che chiuso in picciol vetro mantiene la virtù sua, trasportato in maggior vaso svapora e perde².

Come negare l'efficacia persuasiva di questa brillante similitudine dell'abate Lanzi? Basta guardare il soffitto Bindi, ora Casini Casuccini, gremito, cangiante e variopinto come il quadrante di un caleidoscopio per trovarvi immediato riscontro. Non c'è una pausa, una caduta di ritmo, un appannamento: ogni singola scena e tutto l'insieme comunicano una sensazione di pulsante vitalità. Lo schema geometrico che suddivide la volta distribuisce in maniera chiara e ordinata, ma senza raggelanti costrizioni, episodi maggiori e minori, protagonisti e comparse, personaggi storici e personificazioni allegoriche, squarci narrativi e tessuto connettivo ornamentale. Impaginate con calcolata disinvoltura, grande varietà di schemi e spumeggiante scioltezza narrativa, le scene sono come percorse da un brivido contagioso, che si propaga da uno scomparto all'altro, comunicando energia alle figure e briosa animazione al racconto. La luce, che batte radente, si frantuma in un gioco frenetico di intermittenze che genera accentuati contrasti e inattesi cangiantismi: quinte architettoniche inondate di sole, repentini affondi nel buio, lunghe ombre portate, audaci controluce. Le pennellate nervose e compendiarie si adeguano a questo ritmo velocissimo, dando vita a uno scoppietto pirotecnico di sulfuree invenzioni cromatiche e luministiche, che perforano il buio della volta come lapilli infuocati o fluorescenti bengala dalle stregate iridescenze. Non c'è dubbio: ci troviamo di fronte a un artista in evidente stato di grazia e a un'opera concepita unitariamente, forse eseguita di getto.

D'altro canto, volgendoci ora agli affreschi nella Sala del Concistoro e richiamando alla mente la formula del «liquore in picciol vetro» coniata da Lanzi, come non ammettere che essi soffrono di qualche caduta di tono e discontinuità, probabilmente imputabili in larga misura al protrarsi dei lavori che, come sappiamo dai documenti, si trascinarono per anni, subendo per di più una pausa triennale? E come negare qualche fondamento all'accusa di chi vi riscontra un certo tasso di affettazione manieristica e di michelangiologismo da parata, accentuati da una qualche frigidità di esecuzione? Beccafumi, evidentemente, ha pagato lo scotto all'ufficialità dell'occasione, ma anche al mutato clima culturale: il divario cronologico tra i due cicli non comportò solo un drastico cambiamento del quadro politico, ma anche una virata quasi altrettanto vistosa nell'orizzonte culturale senese e non solo. Né va minimizzata l'incidenza negativa di un restauro di primo Ottocento, quello eseguito (e perfino firmato) da Francesco Mazzuoli nel 1813, che fu assai più massiccio dei restauri subiti tra Sette e Ottocento dagli affreschi di Palazzo Casini Casuccini, e che ha deposto sugli affreschi del Concistoro un velo quasi impercettibile di accademismo neoclassico, raggelando ulteriormente un'esecuzione già di per sé più controllata e meno scoppiettante di quella esibita da Beccafumi nel ciclo cronologicamente anteriore.

Detto questo, però, va subito aggiunto che lasciarsi sedurre dall'indubbia suggestione della metafora del «liquore» per abbracciarla acriticamente, così com'è stato fatto da tanti esegeti della pittura di Beccafumi anche in anni recenti, può impedire di vedere che nella Sala del Concistoro sono profuse qualità diverse ma non meno straordinarie di quelle che tanto apprezziamo nell'altro soffitto. Se è vero infatti che i fattori cui si è accennato hanno tolto qualcosa agli affreschi del Concistoro in fatto di estro inventivo, ritmo e freschezza di esecuzione, è altrettanto vero che ciò appare ampiamente compensato da quanto essi mostrano di aver acquistato in fatto di rigore e sottigliezza concettuale, chiarezza distributiva, misurata eloquenza, sapienza e audacia illusionistiche. Del resto è fin troppo evidente che lo sbilanciamento in favore del soffitto Casini Casuccini, così come rifletteva certe sfumature del gusto settecentesco di padre Della Valle e dell'abate Lanzi, ha trovato nuova esca nell'interpretazione unilateralmente anticlassica del Manierismo che si è andata elaborando nei primi decenni del Novecento sotto il manifesto influsso del clima culturale che accompagnò la nascita delle avanguardie storiche, dal Cubismo al Surrealismo. Ed è altrettanto evidente che, sia pure con qualche blando correttivo, questo tipo di giudizi (e di pregiudizi) erano ancora operanti fino a qualche tempo fa, quando non era ancora penetrata a fondo quella revisione storica del concetto stesso di «Maniera», cui hanno dato un contributo determinante gli studi di John Shearman, di Craig H. Smyth e, sulla

loro scia, di chi scrive³. Ora invece è possibile affermare, senza troppi tentennamenti, che così come l'incanto dinanzi all'impareggiabile vivacità e scioltezza di certe predelle di Mecherino non ci impedisce di ammirare capolavori più meditati e solenni come certe sue pale d'altare della maturità, analogamente l'intenso e pungente profumo che si sprigiona dal «picciol vetro» del soffitto Casini Casuccini non ci inebria fino al punto di stordirci e non farci percepire il nobile e suadente aroma emanato dal «maggior vaso», la volta della Sala del Concistoro.

Il soffitto Casini Casuccini

Al centro della volta affrescata in Palazzo Casini Casuccini figura uno stemma con tre cinquefoglie in campo d'oro, attraversato da una fascia azzurra. Fraintendendo il senso di un passo della biografia vasariana di Beccafumi, in cui gli affreschi sono ubicati in Palazzo Agostini, gli studi avevano sempre dato per scontato che lo stemma appartenesse alla famiglia Agostini. Ma Vasari scriveva qualche decennio dopo l'esecuzione degli affreschi, quando effettivamente il palazzo era passato in proprietà agli Agostini. Ad accorgersi dell'equivoco e a restituire il vero nome ai committenti del soffitto e originari proprietari del palazzo, è stato uno studioso, Alberto Angelini, che identificando lo stemma come quello della famiglia Venturi (fig. 2), ha fatto compiere una svolta decisiva agli studi sull'argomento⁴. Come a volte succede nel risolvere un *puzzle* o un cruciverba particolarmente ardui, una mossa apparentemente marginale, come poteva sembrare quella introdotta da Angelini con la precisazione dei veri committenti, lungi dal risultare fine a se stessa, si è dimostrata capace di sbloccare la paralizzante fase di stallo in cui versavano le indagini sull'opera, facendo rapidamente combaciare le tessere sparse che prima apparivano scompagnate. O, per uscir di metafora, dimostrandosi capace di aggregare spezzoni di verità già intuite, ma ri-



Fig. 2. Stemma della famiglia Venturi.

maste finora scollegate, e di delineare un quadro organico entro cui hanno trovato convincente risposta tutti o quasi tutti gli enigmi del soffitto rimasti in sospeso. Avviando a soluzione, in particolare, le due questioni più controverse, sulle quali si erano fino ad allora interrogate e scontrate generazioni di studiosi di Beccafumi: la questione della cronologia del ciclo e quella, che ci sta particolarmente a cuore, del senso da attribuire al suo programma iconografico.

Innanzitutto la cronologia: da sempre si erano fronteggiate due schiere, quella dei fautori della stretta contiguità tra i due cicli profani di Beccafumi, che datava il soffitto Casini Casuccini attorno alla fine del terzo decennio – cioè subito prima del '29, data documentata dell'inizio dei lavori nella Sala del Concistoro – e quella che propendeva invece per una maggiore distanza tra i due cicli, anticipando l'esecuzione del soffitto Casini Casuccini al 1523-1525 circa. L'identificazione dei Venturi come commitenti di quest'opera cronologicamente anteriore ha dato ragione a questa seconda schiera e anzi ha indotto, come vedremo, a ritenere probabile un'ulteriore, lieve anticipazione cronologica di questo soffitto. L'appartenenza dei Venturi alla fazione politica dei Noveschi, che dal 1487 al 1512 imposero il proprio dominio sulla città con Pandolfo Petrucci detto il Magnifico, e poi per un'altra dozzina d'anni con i suoi discendenti, si è rivelata infatti decisiva sia per precisare la cronologia del soffitto affrescato che per chiarirne il senso. Sappiamo infatti che nel 1523, alla morte del cardinale Raffaele Petrucci, scoppiò una guerra di successione tra due opposte fazioni, capeggiate, rispettivamente, da due membri della famiglia Petrucci: Francesco di Camillo e Fabio di Pandolfo. Quest'ultimo, con l'appoggio di papa Clemente VII e di Firenze, riuscì nel '24 a prevalere, tanto da far bandire il rivale e i suoi più stretti seguaci. Fu con ogni probabilità in quest'occasione che i Venturi, seguaci di Francesco di Camillo, furono costretti a cedere il loro palazzo a Paolo Agostini, *homo novus* fedele a Fabio Petrucci, il cui figlio è per l'appunto quel Marcello Agostini cui il palazzo apparteneva ai tempi di Giorgio Vasari.

Esiste dunque per il soffitto Venturi un *ante quem*, il 1524, data dell'esilio di Francesco di Camillo Petrucci. Stabilito questo primo punto fermo, ulteriori precisazioni di ordine cronologico si ricavano da un'attenta analisi iconografica degli affreschi. Già Roberto Guerrini, infatti, nei suoi ripetuti e importanti interventi che hanno definitivamente chiarito come l'iconografia degli episodi principali di entrambi i cicli profani di Beccafumi sia interamente desunta dagli *exempla virtutis* raccolti nei *Factorum et dictorum memorabilium* di Valerio Massimo⁵, aveva intuito che il programma degli affreschi Casini Casuccini, contenendo un gran numero di allusioni all'integrazione dialettica tra virtù femminili e virtù maschili, rinviasse a un evento familiare di carattere matrimo-

niale. A rafforzare tale ipotesi sono intervenute una più puntuale decodificazione dei messaggi iconografici del ciclo e, soprattutto, la scoperta di significative convergenze tra il programma del ciclo e quello di un suo importante precedente, anch'esso in ambito novesco: la decorazione del Gabinetto del Magnifico in Palazzo Petrucci, compiuta nel 1509 da un gruppo di artisti di primo piano, tra cui il Pinturicchio, Luca Signorelli e Girolamo Genga, in occasione delle nozze di Vittoria Piccolomini con Borghese Petrucci, figlio di Pandolfo il Magnifico⁶. L'intreccio di tutti questi fattori ha indotto giustamente Angelini a concludere che anche all'origine dell'incarico di decorare il soffitto Venturi vi sia stato un matrimonio, e precisamente quello tra Alessandro, figlio di Jacopo Venturi, e Bartolomea Luti, che fu celebrato nel 1519, proprio dieci anni dopo le nozze Petrucci-Piccolomini.

Accanto al già sostanzioso indizio del nesso tra programma iconografico e matrimonio Venturi-Luti, c'è tutta un'altra serie di argomenti che concorrono a rendere definitivamente persuasiva questa datazione più precoce, intorno al 1519-1520, del soffitto affrescato in questione. Basti qui dire che una simile cronologia s'integra perfettamente, rendendolo più coerente, con l'iter stilistico di Beccafumi quale è stato ricostruito dagli studi più recenti, spiegando meglio, tra l'altro, quella sensazione di felicissima rielaborazione a caldo di suggestioni romane da poco impresse nella memoria che si ricava osservando gli affreschi. Il pittore senese doveva aver ammirato da poco a Roma opere quali la Loggia di Psiche alla Farnesina e le Logge vaticane, che si scagliano nel giro di pochi anni, tra il 1516 e il 1519. La loro clamorosa incidenza sullo stile del soffitto acquista così un sapore diverso e più eloquente: Beccafumi dipinse il ciclo quando ancora aveva negli occhi quegli strepitosi capolavori di ambito raffaellesco, dal primo dei quali ricavò spunti decisivi per la partizione geometrico-illusiva del suo soffitto, mentre dal secondo trasse impulso per lo stile corsivo e vibrante con cui eseguì gli affreschi.

Ma dal punto di vista che più interessa questa mia indagine, volta a mettere a fuoco le interferenze tra arte e politica, cosa dimostrano le ultime acquisizioni degli studi sul soffitto Casini Casuccini? Innanzitutto ne viene ulteriormente rafforzata la sensazione che Mecherino, durante la prima fase della sua carriera, graviti in modo pressoché organico attorno ad un'area di committenza, quella novesca, che coincideva di fatto con il gruppo dominante a Siena nel primo quarto di secolo. Il che appare, del resto, più che naturale per un pittore che si era immediatamente imposto come il maggior talento sbocciato nella città in quel giro di anni. Noveschi erano infatti non solo i Venturi, ma anche Francesco Petrucci, per la cui camera nuziale Domenico dipinse – con ogni probabilità proprio nel '19 – una serie di pannelli raffiguranti eroine e immagini di culto tratte dalla storia an-

tica. Soggetti che, in significativa convergenza con il programma del soffitto Venturi, alludono alle virtù e ai benefici coniugali, inserendosi in un ben collaudato filone iconografico assai diffuso a Siena tra fine Quattrocento e primo Cinquecento. Novesca era anche la famiglia di Anastasia Marsili, per conto della quale in quegli anni il pittore eseguì la *Natività* in San Martino, così come novesco era lo stesso Agostino Chigi, proprietario di quella villa romana della Farnesina, alle cui volte affrescate tanto deve lo schema decorativo del soffitto Venturi.

Ma vediamo com'è organizzato, sul piano iconografico, il soffitto in questione (fig. 3). L'intelaiatura spaziale nasce dall'ibridazione, con qualche marginale variante, degli schemi di due volte della Farnesina, quello della Sala di Galatea e quello della Loggia di Psiche. All'interno di tale spartizione abbastanza complessa il ciclo si articola in più serie iconografiche, che hanno tra loro un rapporto dialettico e di ordine gerarchico. Gli otto *exempla virtutis* di storia greca e romana, che costituiscono le raffigurazioni principali della volta (tavv. II, III, figg. 4-9, tabella A), sono tutti desunti dai primi sei libri dei *Factorum et dictorum memorabilium* di Valerio Massimo, come Guerrini ha ormai precisato in ogni dettaglio, identificando perfino l'edizione da cui sono stati tratti: quella apparsa per la prima volta a Venezia proprio nel 1518, con i commenti di Badio Ascensio, Oliverius e Theophilus. Degli otto *exempla*, due (tavv. II e III) risultano chiaramente privilegiati per essere inseriti nella coppia di finti arazzi che campeggia al centro del soffitto, mentre gli altri sei sono rappresentati entro ottagononi nei pennacchi della volta. Ci sono poi le storiette mitologiche (figg. 10-19), tratte prevalentemente dalle *Metamorfosi* di Ovidio e da Esiodo, che sono racchiuse in dieci tondi intercalati agli ottagononi e, nei quattro angoli della volta, accoppiati tra loro. Infine ci sono tutte quelle figurine accessorie che accompagnano e inquadrano le storiette principali: i putti alati, allusivi alla cerimonia matrimoniale e alla coltivazione delle arti liberali, le eroine sdraiate, che simboleggiano varie virtù muliebri, e le figurine femminili sotto i sei ottagononi, che reggono i cartigli con la scritta esplicativa delle singole scene (fig. 20).

Anche se qualche personaggio marginale sfugge ancora all'identificazione e, di conseguenza, perdiamo qualcuno dei tanti messaggi che s'intersecano nel ciclo, di una cosa si può esser certi: che ogni elemento di ciascuna serie, pur avendo un suo specifico significato, trova una più ampia spiegazione se rapportato agli altri elementi della medesima serie, e che questa, a sua volta, acquista un significato più pregnante se messa in relazione alle altre. Il programma, in altre parole, prevede una stretta interdipendenza all'interno di ogni serie e tra le diverse serie, come in un gioco di scatole cinesi o, se si preferisce, come in una serratura a combinazione che custodisce il senso complessivo del programma.

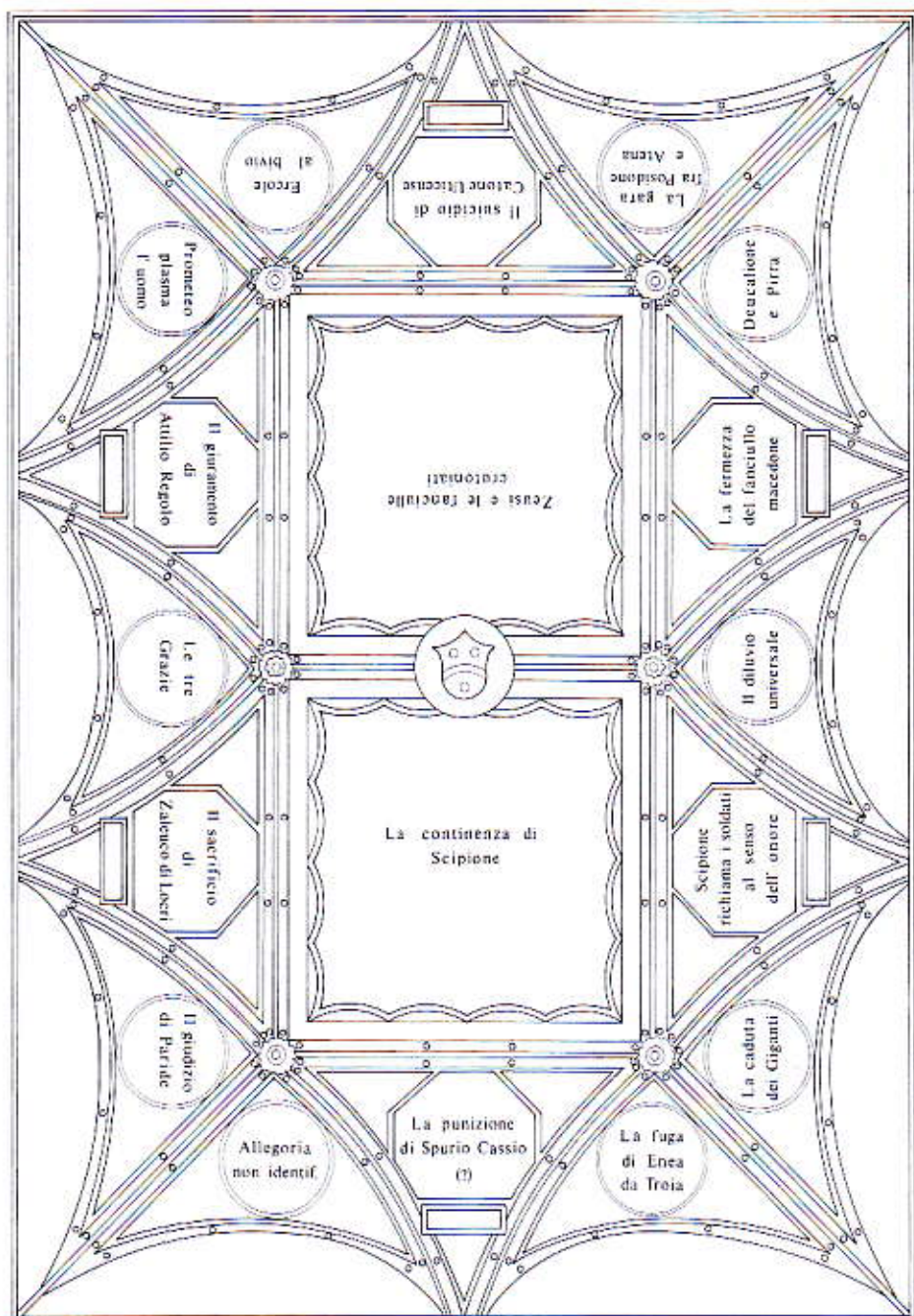


Fig. 3. Schema della decorazione della volta in Palazzo Casini Casuccini.

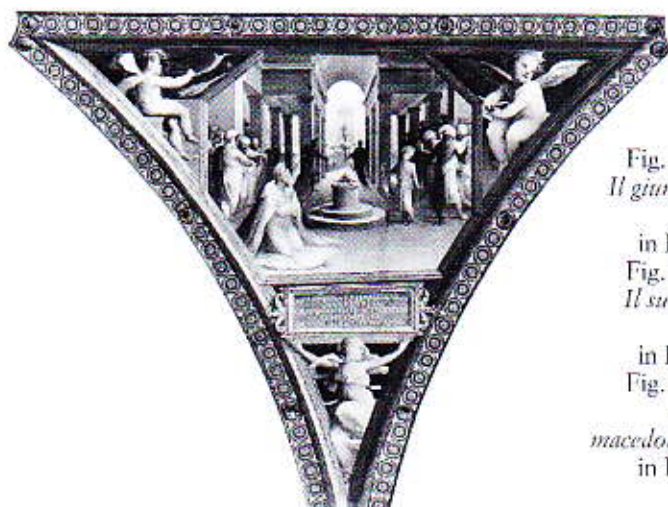
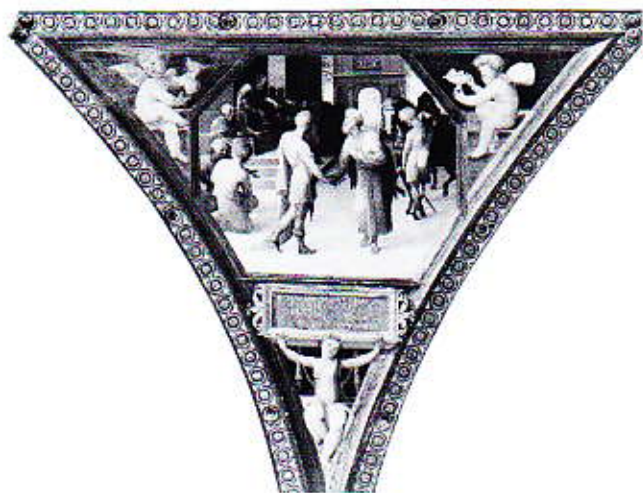
PALAZZO CASINI CASUCCINI

Soggetto	Fatti e personaggi	Fonti
Il giuramento di Attilio Regolo	Catturato dai Cartaginesi, Marco Attilio Regolo fu inviato a Roma per essere scambiato, lui solo e vecchio, con numerosi prigionieri nemici, dietro giuramento che, qualora la proposta non fosse stata accettata, sarebbe tornato indietro. Dissuasi i Romani dal sottostare all'iniquo patteggiamento, tenendo fede alla parola data, egli tornò a Cartagine pur sapendo che vi sarebbe stato giustiziato	<ul style="list-style-type: none"> - Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>, 1.1.14, <i>De religione</i>; - Cicerone, <i>De officiis</i>, III.27.100; - Livio, <i>per</i>, 18; - Floro, 1.18.25
Il suicidio di Catone Uticense	Seguace di Pompeo e sostenitore della repubblica. Marco Porcio Catone era nemico di Giulio Cesare. Quando questi divenne padrone incontrastato di Roma, si ritirò a Utica, in Africa, dove si uccise per non dover assistere alla fine delle libertà repubblicane	<ul style="list-style-type: none"> - Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>, III 2.14, <i>De fortitudine</i>
La fermezza d'animo del fanciullo macedone	Mentre Alessandro Magno celebrava un sacrificio, a uno dei nobili fanciulli che lo assistevano cadde da un turibolo un carbone ardente sul braccio. Nonostante il dolore, egli non si mosse né si lamentò per non disturbare il sacrificio che Alessandro, da parte sua, protrasse volutamente per mettere alla prova la fermezza d'animo del ragazzo	<ul style="list-style-type: none"> - Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>, III, 3, <i>ext. I, De patientia</i>
Zcusi dipinge il ritratto di Elena traendo ispirazione da alcune fanciulle crotoniati	Dovendo dipingere un'immagine di Elena per il tempio di Hera a Crotone, Zcusi non volle affidarsi alle convenzioni della tradizione artistica ma, fiducioso nelle sue capacità, preferì ispirarsi al vero, convocando le più belle fanciulle della città e ritraendo ciò che di più bello presentava il corpo di ciascuna di esse	<ul style="list-style-type: none"> - Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>, III, 7, <i>ext. 3, De fiducia sui</i>; - Cicerone, <i>De inventione</i>, 2.1.1-3; - Plinio, <i>Storia Naturale</i>, 35.61
La continenza di Scipione	Per quanto fosse giovane e vittorioso, Scipione restituirà intatta al fidanzato – un principe celibero – e ai genitori una nobile e bellissima fanciulla fatta prigioniera dai Romani durante la guerra di Spagna, offrendo come dono di nozze il denaro e i preziosi che erano stati portati in pagamento del riscatto	<ul style="list-style-type: none"> - Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>, IV.3.1, <i>De abstinencia et continentia</i>; - Livio, 26.50
Scipione richiama i suoi soldati al senso dell'ordine	Dopo la disfatta di Canne, Scipione, allora giovane tribuno, venne a sapere che i soldati superstiti, istigati da Quinto Metello, meditavano di abbandonare l'Italia. Sguainata la spada, minacciò tutti di morte e costrinse i soldati a giurare che mai avrebbero abbandonato la patria, risvegliando in loro il senso dell'onore. Secondo Livio, la sedizione avrebbe coinvolto alcuni nobili. La scena dipinta rispecchia soprattutto la versione liviana, mentre l'iscrizione deriva dal testo di Valerio Massimo	<ul style="list-style-type: none"> - Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>, V.6.7, <i>De pietate erga patriam</i>; - Livio, 22.53.10
La punizione di Spurio Cassio	Tribuno della plebe, Spurio Cassio godeva di grande popolarità per avere proposto una legge agraria e per molti altri interventi in favore del popolo. Dopo che ebbe lasciato la carica, suo padre lo accusò di aspirare alla tirannide, lo processò in casa, lo fece fustigare e quindi giustiziare, devolvendo il suo patrimonio a Cerere	<ul style="list-style-type: none"> - Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>, V.8.2, <i>De severitate patrum in liberos</i>; VI. 3.1b <i>De severitate</i>
Il sacrificio di Zaleuco di Locri	Saggio legislatore di Locri, Zaleuco si trovò a dover giudicare il proprio figlio reo di adulterio, secondo la legge da lui stesso promulgata che prevedeva per quel reato l'estirpazione di entrambi gli occhi. Per riguardo a Zaleuco, i concittadini proposero che la pena fosse rimessa. Zaleuco invece, contemperando il suo ruolo di giusto legislatore con quello di padre misericordioso, fece cavare un solo occhio al figlio togliendosi l'altro lui stesso	<ul style="list-style-type: none"> - Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>, VI. 5, <i>ext. 3, De iustitia</i>

Non ho intenzione qui di ripercorrerne tutto il meccanismo, ma solo di indicarne gli elementi principali, ricordando che, grazie a Guerrini, ora conosciamo anche il percorso suggerito dall'iconografo per «leggere» nella giusta successione gli otto episodi principali (fig. 21). Si comincia da un *exemplum* che illustra il rispetto del giuramento dato e la totale dedizione alla patria: l'episodio del *Giuramento di Attilio Regolo* (fig. 4), il quale campeggia, non a caso, proprio nell'ottagono di fronte all'entrata della sala. Si prosegue poi con un *exemplum* di forza morale e amore per la libertà: *Il suicidio di Catone Uticense* (fig. 5); quindi con uno di autocontrollo e scrupolo religioso, *La fermezza del fanciullo macedone* (fig. 6), per poi sovrastare sul riquadro grande con *Zeusi e le fanciulle crotoniati* (tav. II), esempio di fiducia nelle proprie capacità, ma anche snodo concettuale e tematico attorno al quale si dispongono i primi tre ottagoni. Trovandosi a questo punto al centro della sala, il visitatore dovrà girare su se stesso di 180° per ammirare l'altro grande riquadro, *La continenza di Scipione* (tav. III), che funge a sua volta da raccordo e centro di smistamento verso gli ultimi tre episodi: quello che vede di nuovo protagonista Scipione nell'atto di infondere amor patrio e senso dell'onore ai suoi soldati (fig. 7), quello che mostra l'inflessibile severità di un padre nei confronti del proprio figlio, *La punizione di Spurio Cassio* (fig. 8), e infine un esempio di giustizia nel contemperare l'intransigente rispetto delle leggi al proprio amore paterno, *Il sacrificio di Zaleuco di Locri* (fig. 9).

L'iconografo del soffitto non si è limitato a scegliere dal repertorio di Valerio Massimo un certo numero di *exempla virtutis*, ma si è anche servito di criteri e procedimenti retorici cari a quell'autore latino, tessendo con manieristica sottigliezza una fitta ragnatela di similitudini, simmetrie, parallelismi, contrasti che invisibilmente avviluppa le diverse scene e stabilisce tra loro una rete di relazioni. Ad esempio, proprio come accade in Valerio Massimo, la serie degli episodi raffigurati sulla volta obbedisce ad un rigoroso criterio di alternanza tra eroi romani e non romani (dopo due episodi che hanno come protagonista un personaggio romano, ne segue uno con un eroe «straniero»). Ci sono poi i rapporti di affinità o di antitesi. Ad esempio, troviamo contrapposti, sui lati brevi della sala, due diversi modelli di comportamento antitirannico (Catone Uticense, il padre di Spurio Cassio); oppure passiamo da un personaggio morto in Africa (Catone) ad un altro che ha subito una sorte analoga (Attilio Regolo); o ancora da un anziano romano, modello di *religio* e sprezzo del sacrificio (Attilio Regolo) ad un giovane greco che non gli è da meno (il fanciullo macedone); e così via, in un fittissimo gioco ad incastro di nessi e allusioni che sembrano voler stuzzicare e mettere alla prova la perspicacia enigmistica dello spettatore.

Maggior risalto e immediata leggibilità ha invece il gioco di parallelismi



- Fig. 4. Domenico Beccafumi,
Il giuramento di Attilio Regolo,
particolare della volta
in Palazzo Casini Casuccini.
- Fig. 5. Domenico Beccafumi,
Il suicidio di Catone Uticense,
particolare della volta
in Palazzo Casini Casuccini.
- Fig. 6. Domenico Beccafumi,
*La fermezza del fanciullo
macedone*, particolare della volta
in Palazzo Casini Casuccini.

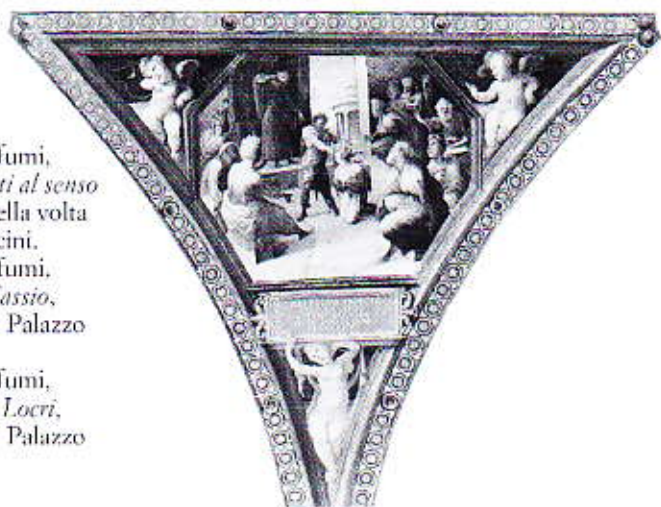
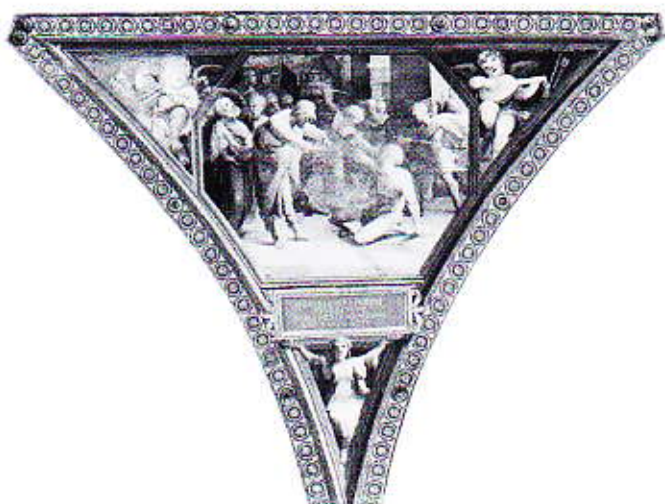


Fig. 7. Domenico Beccafumi,
*Scipione richiama i soldati al senso
dell'onore*, particolare della volta
in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 8. Domenico Beccafumi,
La punizione di Spurio Cassio,
particolare della volta in Palazzo
Casini Casuccini.

Fig. 9. Domenico Beccafumi,
Il sacrificio di Zaleuco di Locri,
particolare della volta in Palazzo
Casini Casuccini.





(a fronte)

Fig. 10. Domenico Beccafumi, *Prometeo plasma l'uomo*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 11. Domenico Beccafumi, *Erocle al bivvio*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 12. Domenico Beccafumi, *La contesa fra Posidone ed Atena*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 13. Domenico Beccafumi, *Deucalione e Pirra*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 14. Domenico Beccafumi, *Il diluvio universale*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 15. Domenico Beccafumi, *La caduta dei Giganti*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 16. Domenico Beccafumi, *La fuga di Enea da Troia*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 17. Domenico Beccafumi, *Allegoria non identificata*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

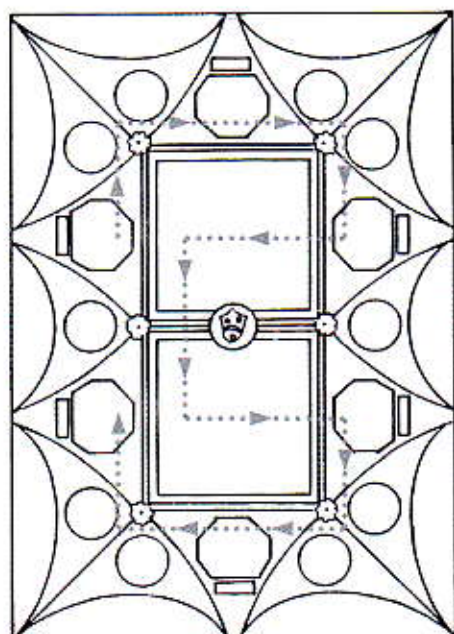
Fig. 18. Domenico Beccafumi, *Il giudizio di Paride*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

Fig. 19. Domenico Beccafumi, *Le tre Grazie*, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.



Fig. 20. Domenico Beccafumi, Figura che regge un'iscrizione, particolare della volta in Palazzo Casini Casuccini.

e contrapposizioni suggerito dalla comparazione tra la coppia di riquadri centrali e gli ottagoni che le fanno corona. Questi ultimi, infatti, presentano solo scene altamente drammatiche, addirittura concitate, invariabilmente ambientate in interni animati da forti contrasti luministici, e dominate tutte da personaggi maschili, che compiono atti di virtù individuale a favore dello Stato, spesso sacrificando gli affetti familiari all'amor di patria. Di tono opposto, invece, l'atmosfera dei due finti arazzi, che inquadrano scene all'aperto luminose e serene, in cui non mancano accenni alla tematica familiare, ma senza che questa assuma valore alternativo rispetto alla prova di valore compiuta dall'eroe maschile. In entrambi i casi si tratta di scene pubbliche in cui un uomo compie un atto di virtù in favore della collettività, ma senza che ne nascano conflitti o tensioni tra «individuo» e «Stato». Le scene infatti non sono drammatiche, anzi, appaiono idilliache, ambientate come sono all'aperto in un paesaggio uniformemente luminoso. Non a caso, quando è sembrato necessario introdurre un motivo drammatico, co-



.....► Ordine di successione

Fig. 21. Ordine di successione degli episodi desunti dal testo di Valerio Massimo nella volta in Palazzo Casini Massimo.

dare origine all'incarico di decorare la sala, si spiega non solo la scelta dei due soggetti da destinare alle due scene centrali, ma anche il senso delle altre serie iconografiche che completano il ciclo, e dunque dei genietti alati e festanti che inquadrano gli ottagonali, delle dieci scene mitologiche rappresentate nei tondi e delle dieci coppie di eroine che le fiancheggiano. Se infatti è innegabile che non tutte le eroine sono state identificate con certezza⁷ e che non sappiamo neppure se i tondi formano tra loro un ciclo a sé stante (come sembra più probabile, dati i nessi che si collegano tra una scena e l'altra), o se non sono piuttosto (come nella Sala della Galatca alla Farnesina) da considerare separatamente e in funzione degli ottagonali cui sono vicini, è ugualmente vero che quanto si riesce a intuire a dispetto di tali lacune ribadisce in modo univoco le allusioni al tema di fondo familiar-matrimoniale. Non per nulla le scene di certi tondi sembrano parafrasi, in chiave di mito classico, di episodi della Bibbia sulla preistoria dell'umanità e dei due sessi (*Prometeo plasma l'uomo*, *La caduta dei Giganti*, *Il diluvio univer-*

me l'antefatto guerresco nella *Continenza di Scipione*, ci si è preoccupati di confinarlo nello sfondo per non turbare il clima sereno che avvolge la scena. Anche in questi due riquadri affiora la tematica familiare (i genitori e lo sposo della fanciulla celtibera liberata da Scipione, i fratelli delle giovani crotoniati), ma non è il rapporto padre-figlio a svolgere un ruolo primario. Balza invece in primo piano la figura muliebre, che era del tutto assente negli ottagonali, e che qui assume un rilievo di co-protagonista, tanto che si direbbe determinare con la sua presenza e luminosa bellezza l'equilibrio e la serenità delle due scene. Accanto al rapporto dialettico famiglia/Stato, emerge dunque con forza dai riquadri centrali, irradiandosi su tutto il ciclo, il tema dell'integrazione tra virtù maschili e virtù femminili, a dimostrazione della loro benefica complementarità. In questa chiave, ovviamente quanto mai adatta all'evento matrimoniale che dovette

sale, *Deucalione e Pirra*), altre (che compaiono anche nel Gabinetto del Magnifico) hanno un chiaro sapore di elogio della bellezza muliebre e degli affetti familiari (*Le tre Grazie*, *Il giudizio di Paride*, *La fuga di Enea da Troia*) e le eroine simboleggiano tutta una gamma di virtù femminili, prevalentemente associate al matrimonio e alla maternità (Hypsicratea, moglie di Mitridate e simbolo di amor coniugale; Porzia, moglie di Bruto e figlia di Catone Uticense, simbolo anch'essa di amor coniugale spinto fino al sacrificio; Penelope, simbolo di fedeltà; la vestale Tuccia, simbolo di castità e purezza; Pero ovvero la Carità romana ecc.).

Del resto, anche i putti musicanti o impegnati in altri atti gioiosi rimandano ad una tematica festosamente amorosa. Non rimane dunque che constatare con quanta significativa insistenza la cultura senese fra Quattrocento e Cinquecento – e quella novesca in particolare – celebrasse, accanto alla devozione allo Stato, la *familiaris concordia*. E tutto ciò nel quadro di un'evidente esaltazione dell'alleanza tra casati che l'istituto matrimoniale solennemente sancisce. Questa concezione dell'alleanza tra famiglie come fulcro e pietra angolare di tutta la vita sociale ci appare, da un lato, come una sorta di antidoto ideologico evocato per esorcizzare quelle proverbiali, laceranti lotte di fazione che proprio in quegli anni facevano dichiarare allo scandalizzato Philippe de Comynes: «Sienne est de tous temps en partialité»; ma dall'altro lato, come il sintomatico riverbero di quello stesso spirito fazioso e di clan che di quelle discordie intestine era la miccia d'innescò e l'inesauribile alimento.

La volta della Sala del Concistoro

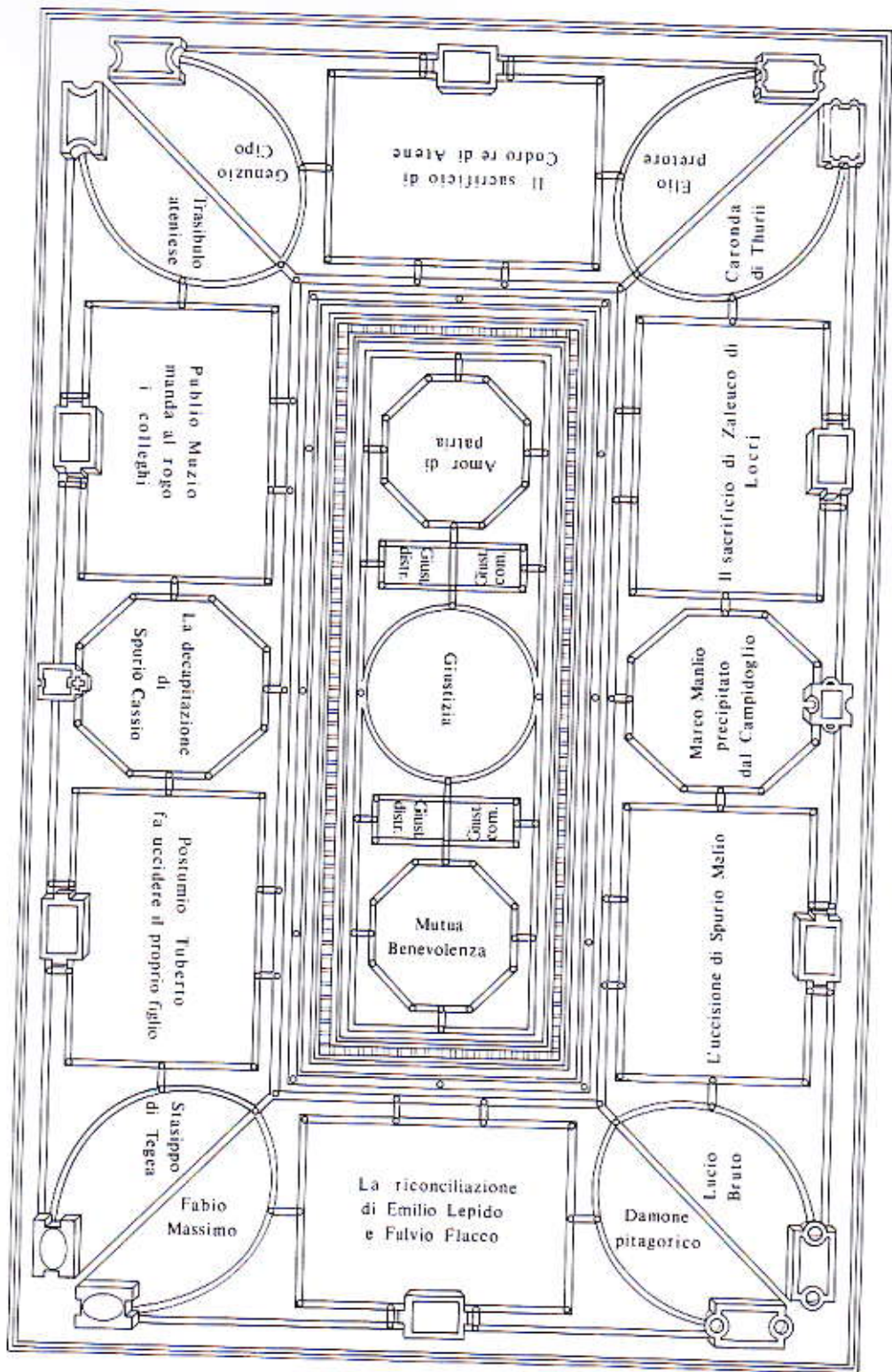
Tra l'incarico privato dei Venturi e quello pubblico della Sala del Concistoro corre dunque un intervallo di solo una decina d'anni, ma furono anni densi di avvenimenti che cambiarono nel profondo l'assetto politico e l'atmosfera culturale di Siena, e più in generale dell'Europa cinquecentesca. Non ci si deve pertanto stupire se, accanto a non poche analogie, si riscontrano nei due cicli profani di Beccafumi anche tante differenze.

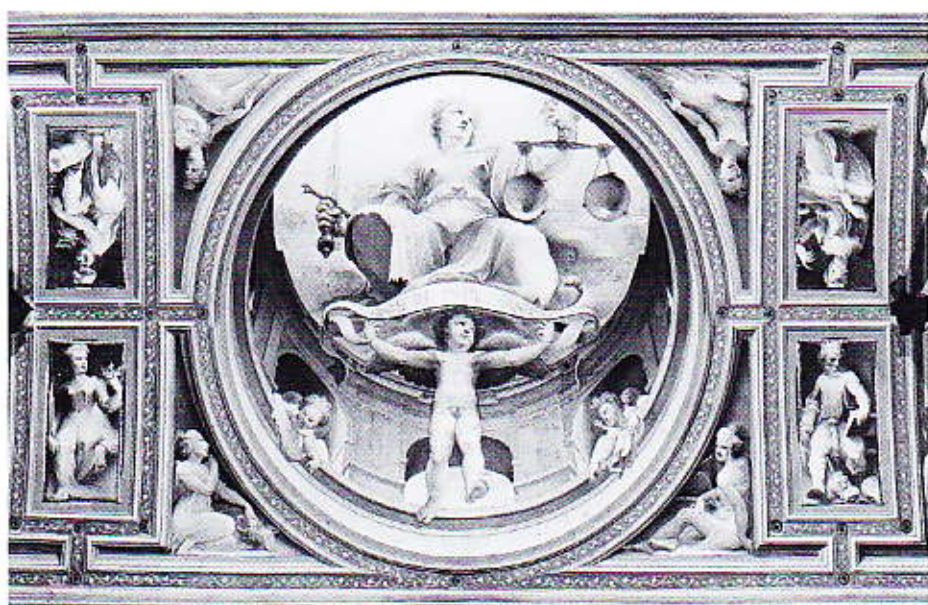
Con il suo programma fondato sull'esaltazione della giustizia e di altre virtù del «buongoverno» repubblicano, esemplificate da episodi e personaggi dell'antichità classica, la Sala del Concistoro, ovvero la sala dove si riuniva collegialmente la massima magistratura cittadina, si collega d'altronde a tutta una tradizione iconografica che ha proprio nel Palazzo Pubblico e in altri monumenti civici di Siena i suoi precedenti più illustri, a cominciare dalla *Maestà* di Simone Martini (dove il cartiglio esibito dal Bambin Gesù e le iscrizioni del trono proclamano il primato della Giustizia ed esortano a privilegiare l'interesse pubblico rispetto a quello privato), per

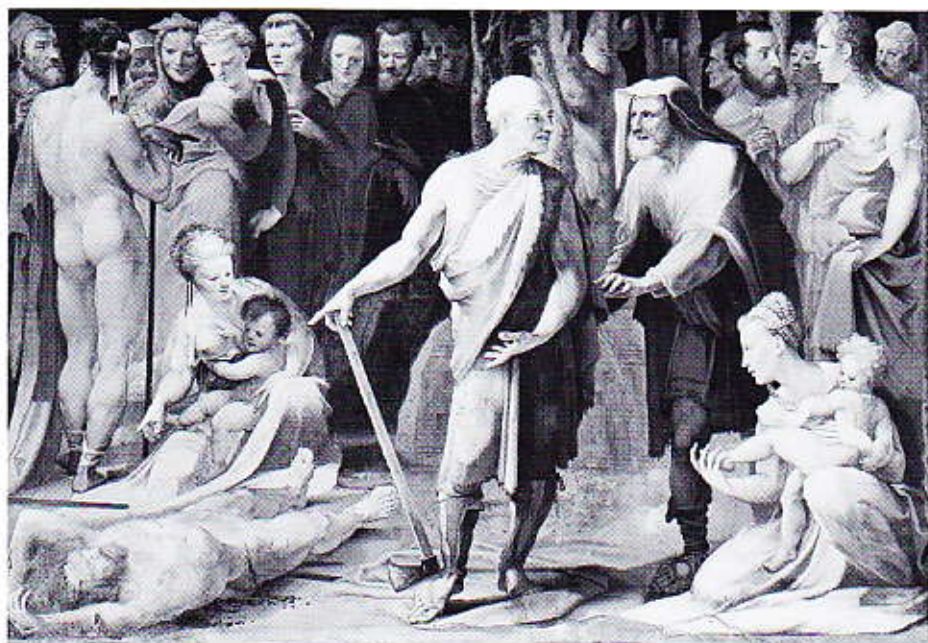
continuare con l'affresco del Buon Governo e del Mal Governo di Ambrogio Lorenzetti nella Sala dei Nove, con il ciclo dipinto da Taddeo di Bartolo nell'Anticappella del Palazzo Pubblico, in cui la storia romana è interpretata in chiave repubblicana e antitirannica, e poi ancora con le sculture della Fonte Gaia e i rilievi della Loggia della Mercanzia.

Sappiamo che Domenico ottenne l'incarico di affrescare la sala nell'aprile 1529, cominciò subito i lavori a pieno ritmo, ma poi rallentò, fino ad interromperli nel '32; quindi li riprese nel '35 e li condusse a termine nel giro di pochi mesi. Non c'è alcun dubbio che il significato del ciclo vada interpretato sullo sfondo del pieno ritorno al regime repubblicano, seguito alla battaglia di Porta Camollia del luglio '26, che sancì la vittoria del partito antitirannico dei Libertini su quello dei Noveschi, alleato con il papa Clemente VII Medici e con la tradizionale avversaria Firenze. Così come non c'è dubbio – e lo confermano tanto la data d'inizio che il procedere intermittente, e in ultimo accelerato, dei lavori – che l'impegnativa decisione di decorare la grande sala al piano nobile del Palazzo di Città fu motivata, nell'immediato, dalla visita che Carlo V avrebbe dovuto compiere a Siena durante la sua permanenza in Italia nel '29-30, quando fu incoronato dal papa a Bologna; visita a Siena che sul momento sfumò, ma che fu invece effettuata sei anni più tardi, nell'aprile 1536, quando l'imperatore, di ritorno dalla presa di Tunisi, compì il suo trionfale viaggio attraverso l'intera penisola, accolto da eccezionali festeggiamenti.

Sorvolo sugli aspetti più propriamente stilistici degli affreschi, di cui ho trattato ampiamente altrove⁸, e vengo subito al programma iconografico del ciclo, che interessa più direttamente l'argomento del presente saggio (fig. 22). Una finta trabeazione aggettante incornicia la zona centrale della volta, accentuandone visivamente la distanza del suolo e dando maggior rilievo alle tre personificazioni allegoriche di Virtù civiche che vi campeggiano, vero fulcro concettuale e visivo dell'intera decorazione. Al centro, iscritta in un cerchio, c'è la *Giustizia* (fig. 23 e tav. V); ai suoi lati, entro due ottagoni, l'*Amor di patria* (fig. 24) e la *Mutua Benevolenza* (tav. VI). Oltre che dalla posizione centrale, la preminenza della *Giustizia* è enfatizzata dal potente scorcio dal basso, che opera un calcolato e spettacolare sfondamento illusivo nel bel mezzo della volta. Scorcio che suscitò grande ammirazione nei contemporanei, a cominciare da Vasari, ma che è anche una geniale soluzione escogitata da Beccafumi per interpretare in chiave di «maniera moderna», con sfoggio di sofisticati mezzi prospettici e luministici, la tradizionale iconografia della *Giustizia*, con i piedi sollevati da terra e gli occhi volti al cielo per trarre ispirazione dalla «Sapienza vera». Oltre a un corteggio di figurazioni minori a monocromo, fiancheggiano la *Giustizia* quattro altre personificazioni allegoriche policrome, incorniciate entro altrettanti piccoli rettangoli posti, due a due, proprio ai lati del cerchio cen-







(nelle due pagine precedenti)

Fig. 22. Schema della decorazione della volta della Sala del Concistoro, Siena, Palazzo Pubblico.

Fig. 23. Domenico Beccafumi, *Giustizia*, particolare della volta della Sala del Concistoro.

Fig. 24. Domenico Beccafumi, *Amor di patria*, particolare della volta della Sala del Concistoro.

Fig. 25. Domenico Beccafumi, *Postumio Tuberto fa uccidere il proprio figlio*, particolare della volta della Sala del Concistoro.

Fig. 26. Domenico Beccafumi, *Publio Muzio manda al rogo i colleghi*, particolare della volta della Sala del Concistoro.

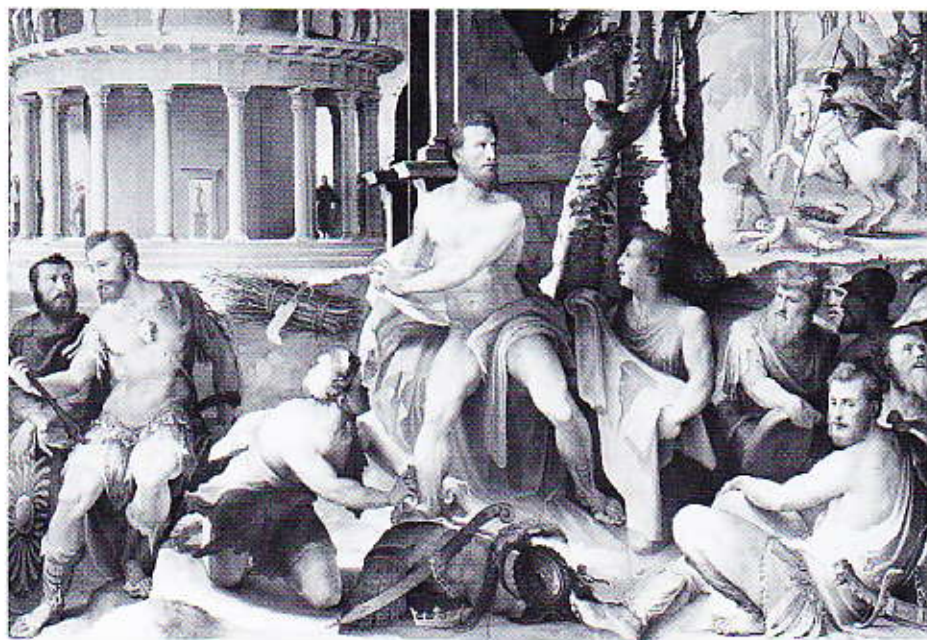


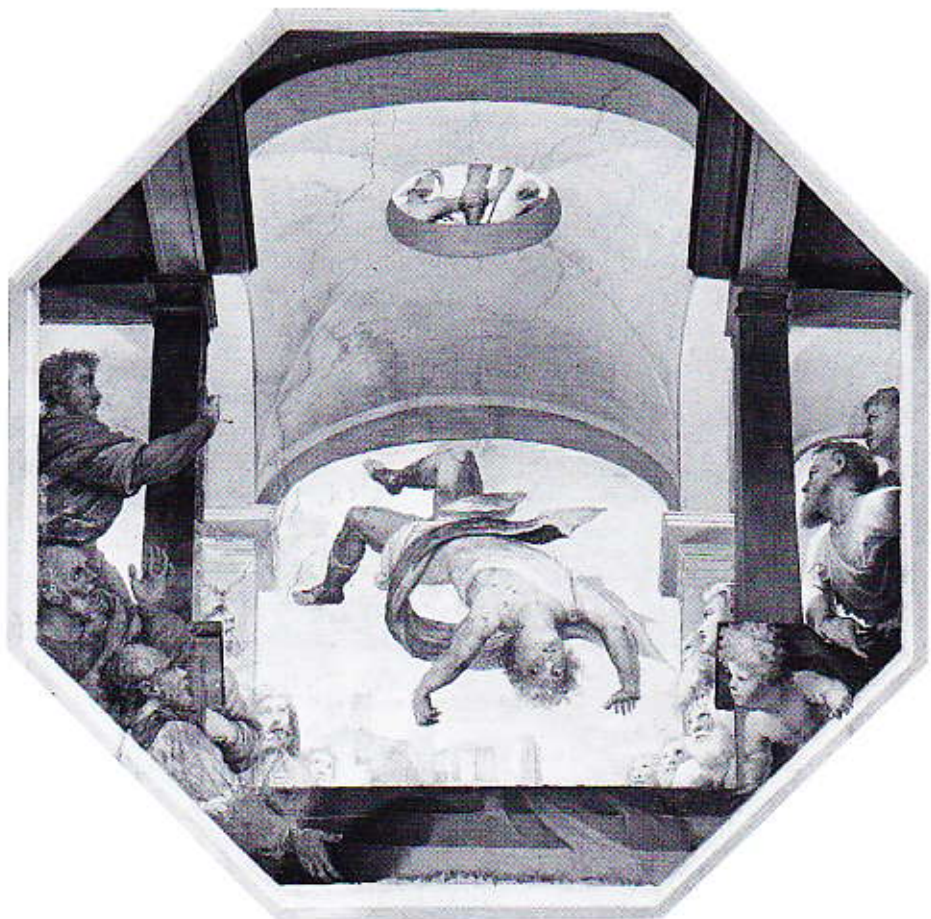
Fig. 27. Domenico Beccafumi,
Il sacrificio di Codro, re di Atene,
particolare della volta della Sala
del Concistoro.

Fig. 28. Domenico Beccafumi,
Il sacrificio di Zaleuco di Locri,
particolare della volta della Sala
del Concistoro.

(nella pagina seguente)

Fig. 29. Domenico Beccafumi,
L'uccisione di Spurio Melio,
particolare della volta
della Sala del Concistoro.

Fig. 30. Domenico Beccafumi,
Marco Manlio precipitato dal Campidoglio,
particolare della volta della Sala del Concistoro.



trale: si tratta di una donna con la spada e la corona in mano e di un vecchio coronato con ai piedi il corpo di un criminale decapitato, personificazioni della «Giustizia distributiva», che dispensa pene e ricompense in proporzione a demeriti e meriti; e, sul lato opposto, di un vecchio che trasferisce monete da un sacco ad un altro e di una donna con la bilancia e il compasso, personificazioni a loro volta della «Giustizia commutativa», che stabilisce il giusto prezzo negli scambi.

Tutt'attorno a questa zona centrale con le tre grandi allegorie della *Giustizia*, dell'*Amor di patria* e della *Mutua Benevolenza* corre un fregio in cui si susseguono otto grandi scene storiche (figg. 25-30 e tav. VII), dipinte entro sei rettangoli e due ottagoni simmetricamente disposti. Ai quattro angoli della sala (figg. 31-34), completano il fregio altrettanti tondi, divisi dagli spigoli della volta in due spicchi: ne risultano otto semicerchi, entro cui sono rappresentati otto eroi dell'antichità, famosi per aver difeso con intransigenza, e talvolta al prezzo della propria vita, le istituzioni repubblicane.

Come ha puntualmente dimostrato Guerrini⁹, anche gli episodi che figurano nelle otto scene storiche del fregio e i personaggi dei tondi furono desunti da quell'edizione dei *Factorum et dictorum memorabilium* di Valerio Massimo che è corredata dai commenti di Badio Ascensio, Oliverius e Theophilus. Tale circostanza sembra avvalorare l'ipotesi che il programma del soffitto Casini Casuccini e quello della Sala del Concistoro siano stati concepiti dal medesimo iconografo, ipotesi suggerita anche da altri elementi, quali la presenza in entrambi i cicli di due identici episodi (*La punizione di Spurio Cassio* e *Il sacrificio di Zaleuco di Locri*) e soprattutto il gusto, comune ai due soffitti, per la sottigliezza concettuale e per il complesso gioco ad incastro di affinità e antitesi che rimandano da una figurazione all'altra. Anche nella Sala del Concistoro, infatti, trapela, ora più evidente, ora più segreta e come cifrata, una trama di nessi in virtù della quale, ad esempio, scene drammatiche di ferimenti, suicidi, supplizi si fronteggiano sui lati lunghi della sala, quasi si specchiassero l'una nell'altra, contrapponendosi a scene più placide e serene, che a loro volta si fronteggiano sui lati brevi. Ma il gioco delle analogie e dei contrasti si complica e fraziona ulteriormente, diramandosi in nessi più sottili che avviluppano capillarmente la decorazione, associando, ad esempio, il significato morale che scaturisce da ciascuna scena a quello esemplificato dai personaggi virtuosi che campeggiano nei semicerchi, oppure istituendo un rapporto di analogia che lega questi ultimi ai protagonisti degli episodi principali nei rettangoli o negli ottagoni e a quelle figurette, non tutte decifrabili, che sono ospitate nei vari spazi di risulta dello spartito geometrico della decorazione. Anche nella Sala del Concistoro, inoltre, non manca un preciso rapporto che regola il numero e l'alternanza di personaggi romani e non ro-

Fig. 31. Domenico Beccafumi,
Stasippo di Tegea [a sin.]
e *Fabio Massimo*, particolare
della volta della Sala
del Concistoro.

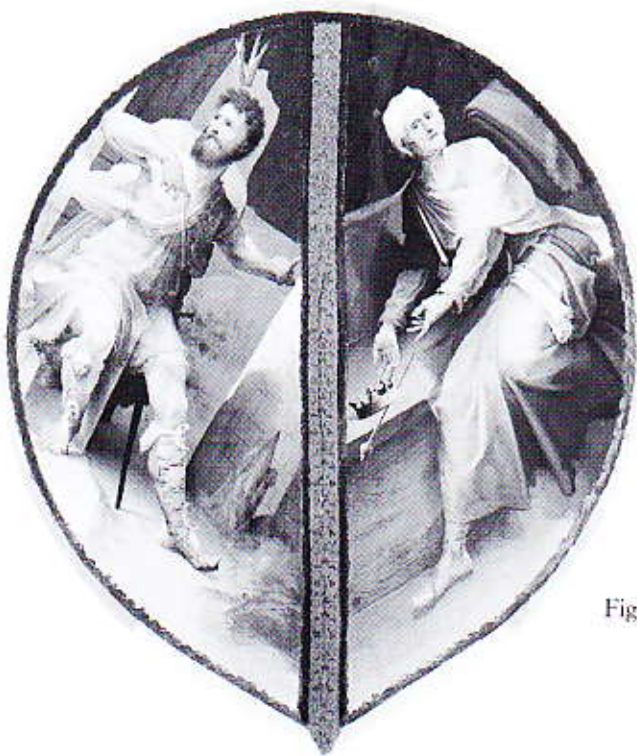
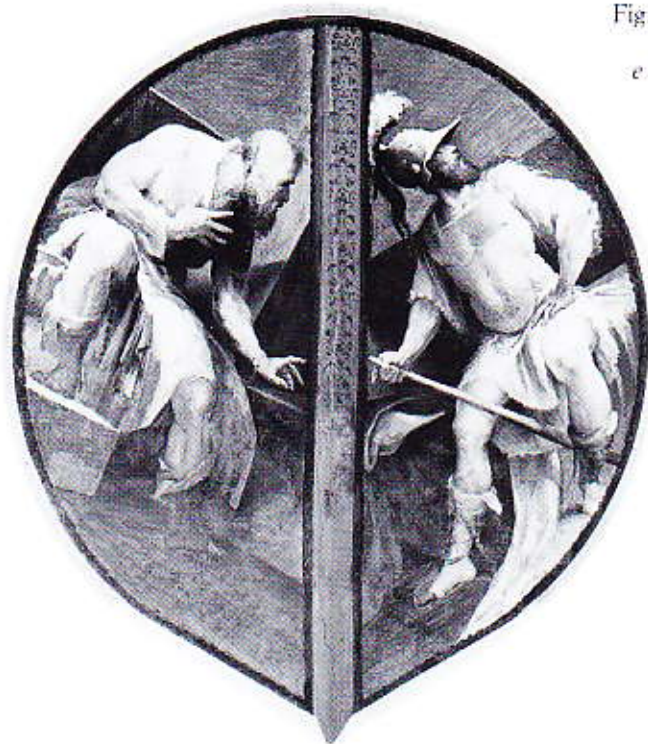


Fig. 32. Domenico Beccafumi,
Genzio Cipo [a sin.]
e *Trasibulo ateniese*,
particolare della volta
della Sala del Concistoro.

Fig. 33. Domenico Beccafumi,
Caronda di Thurii [a sin.]
ed *Ello pretore*, particolare
della volta della Sala
del Concistoro.



Fig. 34. Domenico Beccafumi,
Damone pitagorico [a sin.]
e *Lucio Bruto*, particolare
della volta della Sala del Concistoro.



mani. Ma al di là di questi e di altri più o meno cifrati messaggi, è chiaro che l'ordito principale di questa complicata ragnatela di relazioni è quello (perspicacemente individuato da Marianne Jenkins¹⁰) che si irradia dal centro della volta verso il fregio, determinando ciò che potremmo definire le rispettive aree di pertinenza delle tre allegorie centrali: decisamente maggiore quella della *Giustizia*, il cui ruolo prioritario, come abbiamo visto, è già ampiamente evidenziato dalla collocazione centrale e dallo scorcio illusivo; minori e paritetiche quelle dell'*Amor di patria* e della *Mutua Benevolenza*. Pertanto, come ho visualizzato in un apposito schema (fig. 35 e tabelle B e C), la *Giustizia* estende il suo dominio su gran parte dei lati lunghi dove, sia gli ottagononi con Marco Manlio e Spurio Cassio, sia i rettangoli con Postumio Tuberto, Publio Muzio, Zaleuco e Spurio Melio, sia i semicerchi con Caronda di Thurii e Lucio Bruto (sei personaggi romani e due «stranieri») rappresentano per l'appunto altrettanti *exempla* di giustizia. Quanto alle allegorie dell'*Amor di patria* e della *Mutua Benevolenza*, esse abbracciano gran parte dei lati brevi verso cui sono orientate: il *Sacrificio di Codro* (un non romano) e i tre semicerchi con Trasibulo, Genuzio Cipo ed Elio pretore (due romani e un non romano) illustrano l'*Amor di patria*; sul lato opposto, il riquadro con la *Riconciliazione di Lepido e Flacco* (personaggi romani) e i tre semicerchi con Damone, Fabio Massimo e Stasippo (due «stranieri» e un romano) esemplificano a loro volta la *Mutua Benevolenza*.

La scelta delle tre allegorie centrali e degli *exempla* ad esse pertinenti, con il loro repertorio edificante e a volte truculento di gesti stoicamente patriottici che antepongono il bene pubblico a quello privato e agli affetti familiari, sottolinea con ideologica enfasi l'attaccamento dei Senesi – ed in particolare del partito dei Libertini, i vincitori di Porta Camollia – al regime repubblicano da poco riconquistato. Il ricorso quasi ossessivo a personaggi che Valerio Massimo tramanda come esemplari per aver sacrificato la vita pur di non cedere all'imposizione o alla lusinga della tirannide (Trasibulo, Genuzio Cipo, lo stesso Fabio Massimo) e ad altri spietatamente giustiziati per aver aspirato al potere assoluto (i figli di Lucio Bruto, Spurio Melio, Marco Manlio, Spurio Cassio, i tribuni della plebe messi al rogo da Publio Muzio) va inoltre letto in chiave di ripudio del recente passato tirannico, con trasparenti riferimenti alle figure di Pandolfo Petrucci e dei suoi successori noveschi.

Come ha giustamente sottolineato Pascale Dubus¹¹, la scelta di tanti episodi che esaltano la cacciata o la condanna a morte di tiranni, sembra voler dar corpo alle infiammate parole di Mario Bandini, capo della fazione dei Libertini, che nel marzo 1525, reagendo al colpo di stato del novesco Alessandro Bichi, pronunciò una veemente requisitoria antitirannica, dichiarando di preferire «mille volte la morte», piuttosto che «nato libero

in città libera, divenir servo dei miei eguali». Con un crescendo ad effetto, l'orazione di Bandini terminava legittimando, anzi esaltando, l'assassinio politico di chi si ergeva a tiranno: «Brutta cosa sopportare il tiranno, bruttissima favorirla, bella cosa è il tiranno discacciare, più bella ucciderlo e sarà a tutti lecito sicuramente anzi con somma gloria»¹². Di lì a poco, l'assassinio di Bichi avrebbe dimostrato che le parole di Bandini non erano vuota oratoria, ma un esplicito e sinistro preannuncio. Sbarazzatisi del tiranno novesco, i Libertini cacciarono il contingente francese che si era installato a Siena con il consenso di Bichi, esiliarono i seguaci del tiranno e si apprestarono ad affrontarne la reazione. Questa si concretizzò nell'assedio della città da parte di un esercito il cui nerbo era formato dai Francesi e dall'armata fiorentina. La sonante vittoria dei Libertini a Porta Camollia, nel luglio del 1526, aprì la strada al ripristino del regime repubblicano, ma anche ad un capovolgimento di alleanze, che dislocò la restaurata repubblica nell'orbita dell'imperatore.

La consapevolezza di come si sarebbe conclusa la vicenda dello Stato senese nel giro di un ventennio ha indotto Marianne Jenkins a tacciare di assenza di realismo politico il programma iconografico della Sala del Concistoro, in cui non solo mancano accenni diretti alla persona di Carlo V, ma anche qualsiasi presentimento del futuro dissolvimento della repubblica,

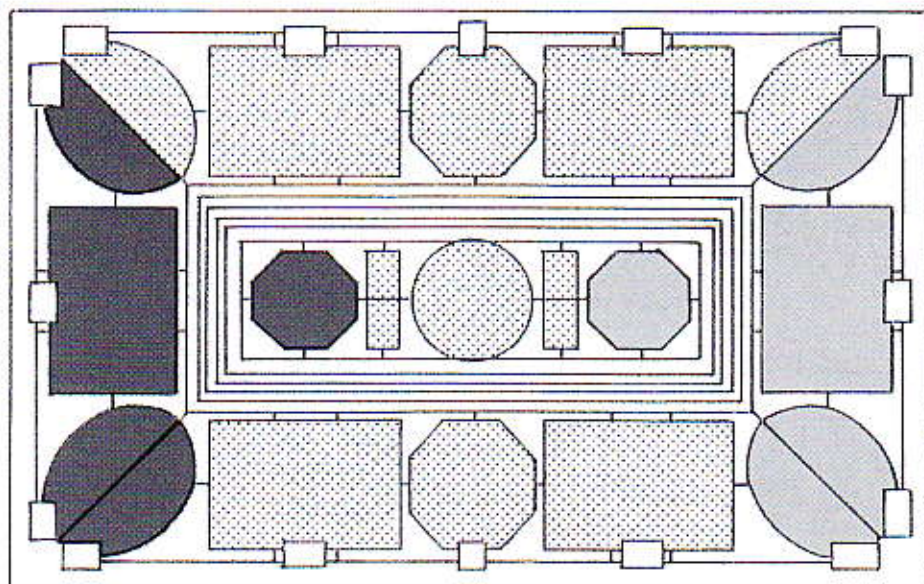


Fig. 35. Schema della volta della Sala del Concistoro, arce di pertinenza delle tre allegorie centrali.

- AMOR DI PATRIA
- ▨ GIUSTIZIA
- MUTUA BENEVOLENZA

SALA DEL CONCISTORO GIUSTIZIA

<u>Soggetto</u>	<u>Fatti e personaggi</u>	<u>Fonti</u>
Lucio Bruto	Essendo console, fece arrestare, flagellare e quindi decapitare i suoi figli, colpevoli di volere la restaurazione monarchica di Tarquinio	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , V.8.1, <i>De severitate patrum in liberos</i>
L'uccisione di Spurio Melio	Accusato di aspirare alla tirannide, Spurio Melio fu giustiziato e la sua casa fu demolita perché la condanna comprendesse anche la distruzione dei suoi Penati	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , VI.3.1, <i>De severitate</i>
Marco Manlio precipitato dal Campidoglio	Marco Manlio, che aveva respinto vittoriosamente dalla rupe capitolina i Galli, fu in seguito precipitato da quella stessa rupe per aver ambito alla tirannide	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , VI.3.1, <i>De severitate</i>
Il sacrificio di Zaleuco di Locri	Saggio legislatore di Locri, Zaleuco si trovò a dover giudicare il proprio figlio, reo di adulterio, secondo la legge da lui stesso promulgata che prevedeva per quel reato l'estirpazione di entrambi gli occhi. Per riguardo a Zaleuco, i concittadini proposero che la pena fosse rimessa. Zaleuco invece, contemperando il suo ruolo di giusto legislatore con quello di padre misericordioso, fece cavare un solo occhio al figlio, togliendosi l'altro lui stesso	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , VI.5 ext.3, <i>De iustitia</i>
Caronda di Thurii	Caronda, dopo aver promulgato una legge che proibiva di intervenire armati alle pubbliche riunioni, si uccise con la stessa spada per aver involontariamente infranto il divieto che proprio lui aveva imposto	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , VI.5 ext.4, <i>De iustitia</i>
Publio Muzio manda al rogo i colleghi	Il tribuno della plebe Publio Muzio fece bruciare vivi i suoi nove colleghi che, agli ordini di Spurio Cassio, avevano messo in pericolo la comune libertà	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , VI.3.2, <i>De severitate</i>
La decapitazione di Spurio Cassio	Tribuno della plebe, Spurio Cassio godeva di grande popolarità per aver proposto una legge agraria e per molti altri interventi in favore del popolo. Dopo che ebbe lasciato la carica, suo padre lo accusò di aspirare alla tirannide, lo processò in casa, lo fece fustigare e quindi giustiziare, devolvendo il suo patrimonio a Cerere	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , V.8.2, <i>De severitate patrum in liberos</i> ; VI.3. 1b, <i>De severitate</i>
Postumio Tuberto fa uccidere il figlio	Severo custode della disciplina militare, Postumio Tuberto non esitò a ordinare egli stesso la decapitazione del figlio, colpevole di aver violato gli ordini e di aver attaccato di sua iniziativa il nemico, riportando una vittoria	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , 11.7.6, <i>De disciplina militari</i>

SALA DEL CONCISTORO AMOR DI PATRIA

Soggetto	Fatti e personaggi	Fonti
Elio pretore	Mentre amministrava la giustizia in tribunale, un picchio gli si posò sulla testa e gli aruspici affermarono che, se l'uccello fosse rimasto incolume, il suo casato sarebbe divenuto prospero, ma la repubblica sarebbe andata in rovina; se invece il picchio fosse stato ucciso, sarebbe accaduto il contrario. Elio allora non esitò a uccidere il picchio davanti al Senato.	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , V.6.4, <i>De pietate erga patriam</i>
Il sacrificio di Codro re di Atene	Codro, re di Atene, chiese all'oracolo di Apollo Delfico come potesse liberare l'Attica invasa da un esercito nemico. L'oracolo rispose che la guerra sarebbe terminata felicemente solo a condizione che egli fosse stato ucciso da mano nemica. Il contenuto del responso si diffuse anche tra i nemici, che pertanto diedero ordine che nessuno attentasse alla vita di Codro. Il re allora si spogliò delle insegne regali e, travestitosi da servo, andò al campo nemico con una fascina di legna. Poco dopo, riuscì a provocare un soldato nemico con la sua falce e a farsi uccidere. Così Atene fu salva.	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , V.6. ext. 1, <i>De pietate erga patriam</i>
Genuzio Cipo	Al pretore Genuzio Cipo, che in divisa da generale usciva da Roma, spuntarono sulla testa due corna. Gli fu predetto che se fosse tornato a Roma sarebbe diventato re. Per evitare che ciò accadesse, si condannò a volontario e perpetuo esilio.	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , V.6.3, <i>De pietate erga patriam</i>
Trasibulo	Con un gruppo di compatrioti, liberò Atene dalla tirannide dei Trenta e non volle per questo alcuna ricompensa.	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , V.6. ext. 1, <i>De pietate erga patriam</i>

SALA DEL CONCISTORO MUTUA BENEVOLENZA

Soggetto	Fatti e personaggi	Fonti
Stasippo di Tegea	Stasippo non volle allontanare dalla patria, benché esortato dagli amici, un suo accanito avversario politico, del quale riconosceva l'onestà e l'integrità, per non privare Tegea di un buon cittadino.	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , VI.5. ext. 5, <i>De moderatione</i>
Fabio Massimo	Molti sono gli esempi di devozione alla patria e di generosità di Fabio Massimo. Defraudato della somma che aveva versato egli stesso per il riscatto dei prigionieri ad Annibale, non ne fece parola in pubblico, così come tacque, benché il Senato, dopo averlo creato dittatore, gli avesse affiancato con pieni poteri Minucio.	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , III.8.2, <i>De constantia</i> ; IV.8.1, <i>De liberalitate</i>
La riconciliazione di Emilio Lepido e Fulvio Flacco	Marco Emilio Lepido, due volte console e pontefice massimo, fu a lungo e accanitamente nemico di Fulvio Flacco. Ma, appena gli fu annunciata la sua elezione a censore insieme a Flacco, decise di porre pubblicamente termine all'inimicizia, riconciliandosi con lui nel luogo stesso dove erano stati eletti.	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , IV.2.1, <i>Qui ex inimicitia iuncti sunt amicitia aut necessitudine</i>
Damone pitagorico	Iniziato ai sacri riti della filosofia pitagorica insieme all'amico Phintias, Damone prese il suo posto come ostaggio quando Phintias, condannato a morte dal tiranno Dionigi di Siracusa, ottenne da questo un breve spazio di tempo per recarsi in patria e sistemare le proprie cose, prima di morire. Il giorno e l'ora fissati, Phintias tornò, come Damone non aveva mai dubitato. Ammirato per il carattere dei due amici, il tiranno fece loro grazia, chiedendo loro di accoglierlo come terzo amico.	- Valerio Massimo, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i> , IV.7. ext. 1, <i>De amicitia</i>

che nel 1555 perse definitivamente ogni autonomia, finendo assorbita nel granducato mediceo, di stretta obbedienza imperiale. Ma questo tipo di giudizi che si avvale del «senno di poi» garantito dalla nostra condizione di posteri, è ingenuo e fuorviante, frutto com'è di una sorta di sleale prebìopia storiografica. Se invece si prova a ricostruire con obbiettività la reale situazione politica in cui si dibatteva Siena nel 1529, quando fu concepita la decorazione della Sala, ci si rende conto che il messaggio affidato dai governanti senesi agli affreschi di Beccafumi non conteneva solo l'orgogliosa e un po' astratta esaltazione delle tradizioni repubblicane e del credo antitirannico dei Libertini, ma anche un accorto dosaggio di segnali più o meno cifrati, che tutto lascia intravedere, tranne sprovvedutezza e carenza di realismo politico. Cos'era infatti accaduto a Siena dopo la vittoria di Porta Camollia? La coalizione vincente aveva subito ripristinato un regime repubblicano di nome e di fatto, ma costretta dal confronto in atto tra Francia e Impero a schierarsi e a chiedere la protezione di un potente, si era necessariamente dovuta affidare a Carlo V. Costui, però, dopo l'episodio tanto traumatico quanto effimero del Sacco di Roma, posteriore di pochi mesi alla battaglia di Porta Camollia, si era riconciliato con il papa Medici e, pur concedendo la sua protezione alla repubblica di Siena, pretese in cambio una serie di pesanti contropartite di ordine militare e politico, che di fatto resero la repubblica appena nata uno Stato «a sovranità limitata». Essa infatti dovette accettare la tutela di una guarnigione spagnola in città e perfino l'imposizione di modificare radicalmente gli statuti repubblicani fissati dopo Porta Camollia e di reintegrare i Noveschi nei loro diritti politici, inserendoli nella compagine di governo.

Era questa, e non altre, la concreta situazione politica di Siena quando fu progettata e intrapresa la decorazione della Sala del Concistoro, proprio alla vigilia di quella pace di Cambrai che, ponendo temporaneamente fine al confronto tra le grandi potenze europee, ne fissava le rispettive sfere d'influenza, riducendo, se non addirittura azzerando, il margine di manovra degli Stati minori. E se poi si vuole aggiungere un'altra suggestiva pennellata a questo quadro di una repubblica «in libertà condizionata», basterà ricordare che, a detta del Guicciardini¹³, Carlo V nel 1530 aveva progettato di fare la sua solenne entrata in Siena accompagnato proprio da papa Clemente VII, vale a dire proprio da quel pontefice fiorentino che aveva apertamente appoggiato la fazione novesca, uscendone sconfitto a Porta Camollia. Com'è noto, il papa Medici non poté assaporare quella rivincita perché la progettata visita dell'imperatore a Siena dovette essere rinviata ad altra data, e quando poté essere effettuata da Carlo V, nell'aprile di sei anni dopo, Clemente VII era da tempo passato a miglior vita. Ciò non toglie, però, che il significato politico di forzata riconciliazione degli schieramenti che si erano scontrati a Porta Camollia, implicito nella progettata visita del

'30, riemergesse inalterato in quella realmente effettuata sei anni più tardi. E che i vincitori del '26 avessero dovuto piegarsi al suo volere, Carlo V poté desumerlo dalla composizione stessa della delegazione ufficiale che lo accolse a Siena in quei giorni: una delegazione formata da quattro magistrati, uno per ogni Ordine o Monte, compreso un esponente del Monte dei Nove, cui per la circostanza toccò l'incarico di Magnifico Capitano del Popolo. I Libertini detenevano ancora un grosso potere – non per nulla Carlo V durante il suo soggiorno a Siena fu ospitato proprio nel palazzo di quel Mario Bandini di cui abbiamo citato la violenta requisitoria antitirannica¹⁴ – ma avevano dovuto redistribuirne una buona fetta ai propri avversari.

Se ora torniamo ad osservare il programma del ciclo, senza inforcare lenti ideologiche o lasciarci influenzare dal «senno di poi», ci rendiamo conto che il suo messaggio politico si fonda – non c'è dubbio – sull'orgogliosa esaltazione delle tradizioni civiche e repubblicane, ma un rilievo ancor maggiore vi assume quel martellante atto di fede antitirannico, che è ribadito dalla stragrande maggioranza degli *exempla* e degli eroi antichi spigolati dalle pagine di Valerio Massimo.

Mettiamoci ora nei panni di Carlo V, il quale, come ci informa la cronaca di un anonimo contemporaneo¹⁵, sostò lungamente a contemplare le pitture della volta e volle farsene spiegare il senso. Quali messaggi poté cogliervi? Certo, in quegli affreschi non vi erano omaggi altrettanto espliciti quanto quelli che gli venivano tributati nei coevi affreschi di Palazzo Doria a Genova e di Palazzo Te a Mantova, omaggi clamorosi che i Senesi riservarono agli apparati provvisori approntati per l'occasione, tra cui spiccava il Carlo V trionfante a cavallo in cartapesta dorata, anch'esso, come tutto il resto, realizzato da Beccafumi. Ma a chi, se non a lui, era diretto l'ammonimento implicito nella scritta «Per me reges regnant», che compare sul cartiglio della *Giustizia* al centro della volta? E tutte quelle professioni di fede antitirannica, come evitare di interpretarle alla stregua di un appello della repubblica all'imperatore, affinché non favorisse una restaurazione indesiderata?

Era una richiesta irrealistica? Col «senno di poi» possiamo anche giudicarla tale, ma non possiamo chiudere gli occhi al punto di non vedere che i governanti senesi si erano premurati di accompagnare quella rivendicazione con espliciti segnali di una realistica presa d'atto delle condizioni poste al riguardo dal potente protettore imperiale. Va letto in questa chiave, infatti, il rilievo eccezionale assunto nella decorazione da un tema come la *Mutua Benevolenza*, del tutto insolito per questo genere di rappresentazioni. Perfino la scritta «Idem velle, idem nolle», che figura nel cartiglio dell'*Amor di patria*, insiste significativamente sul tema della concordia, quasi a voler dimostrare che era l'unità d'intenti dei cittadini e la fine delle lotte intestine il fondamento stesso del nuovo regime repubblicano. E poi, sempre continuando a fingerci nei panni di Carlo V, come ignorare che

quella scena con la *Riconciliazione tra Emilio Lepido e Fulvio Flacco* (tav. VIII) aveva tutta l'aria di esser stata messa lì a bella posta, come un suggello di garanzia della promessa mantenuta dai Senesi di metter da parte i contrasti fratricidi, proprio come lui, Carlo, aveva preteso per accordare la sua protezione alla repubblica?

Che questa scena abbia un ruolo tutto particolare, di vero e proprio *incipit* del fregio, è avvalorato non solo dalla sua collocazione, analoga a quella dell'*Attilio Regolo* nel soffitto Casini Casuccini, talché s'impone per prima allo sguardo di chi entra nella sala¹⁶, ma anche da un dettaglio non trascurabile: la presenza, tra la folla anonima degli astanti, di un inequivocabile ritratto, forse l'unico nell'intero ciclo che possa essere davvero qualificato come tale. Ed è un'effigie che, fatti i dovuti confronti con il ben noto *Autoritratto* di Beccafumi conservato agli Uffizi (fig. 36), risulta avere le credenziali per candidarsi anch'essa a probabile autoritratto di Mecherino. Un atto di legittimo orgoglio che l'autore degli affreschi sembra essersi concesso in quella che era destinata a restare, assieme ai molteplici lavori in Duomo, come la sua impresa di maggior prestigio pubblico. Orgoglio legittimo e, a ben riflettere, neppure troppo ostentato, se per secoli è potuto passare inosservato dinanzi agli occhi di tante generazioni di puntigliosi esegeti del ciclo.

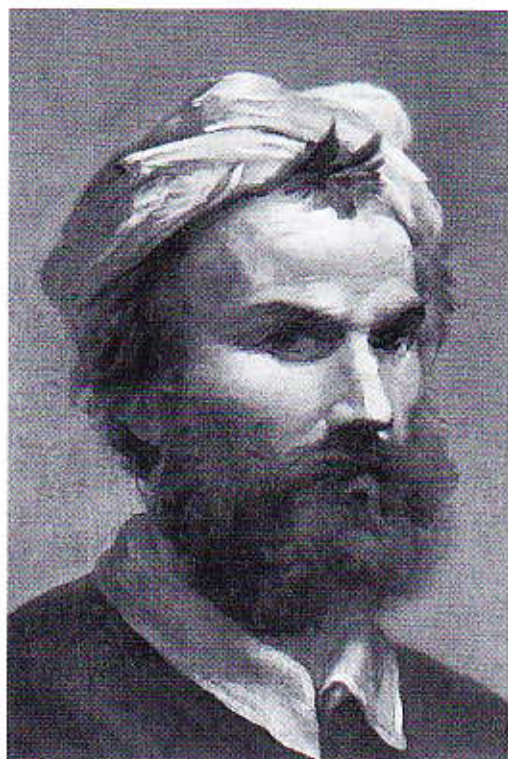


Fig. 36. Domenico Beccafumi, *Autoritratto*, Firenze, Uffizi.

L'ideatore del programma iconografico

Giunti a questo punto, emerge una domanda ineludibile: chi ha ideato i programmi iconografici della volta Casini Casuccini e di quella in Palazzo Pubblico? Chi ha fornito la piattaforma politico-ideologica e lo spartito erudito di cui Beccafumi è stato il brillante esecutore?

Premetterò subito che l'ipotesi di lavoro da cui ho preso le mosse, e cioè che si sia trattato di un unico personaggio per entrambe le decorazioni, mi si è presto dissolta tra le mani. Al di là delle tante convergenze e affinità, che del resto non ho mancato di sottolineare, troppo diverso alla fine mi è sembrato il clima culturale e politico in cui sono maturate le due imprese. Tanto più che, fatti i dovuti riscontri biografici e bibliografici, risulta quanto mai arduo – anche se non può essere escluso in assoluto – individuare un erudito attivo a Siena nella prima metà del Cinquecento che sia in possesso di tutti i requisiti anagrafici, oltre che culturali, necessari per risultare un candidato credibile. Del resto, affinità e convergenze tra i due programmi possono ugualmente spiegarsi con quell'attaccamento alla tradizione e quella vischiosità dell'iconografia che sono fenomeni ben noti agli studiosi, e in particolare agli specialisti di iconografia senese. Non c'è dubbio che l'autore del programma della Sala del Concistoro conoscesse gli affreschi del soffitto Casini Casuccini (e possedesse la medesima edizione, del resto assai diffusa, del testo di Valerio Massimo). Ma basta questo per dedurne che debba esserci stato un unico suggeritore iconografico, così come ci fu un unico pittore per entrambi i soffitti?

La ricerca, come si sa, non può mai considerarsi conclusa, e ciò vale anche per il presente lavoro, che è senz'altro passibile di revisioni e precisazioni. Tuttavia penso di poter dire che dai sondaggi finora compiuti ho ricavato la sensazione che, se mai, anziché per le due volte di Beccafumi, possa esservi stato un iconografo comune per i programmi decorativi del soffitto Casini Casuccini e del Gabinetto del Magnifico. L'assoluta diversità stilistica di queste due imprese – compiute tra l'altro proprio nel cuore della Siena novesca, in due palazzi che si fronteggiano sulla stessa via – ha infatti impedito finora a noi storici dell'arte di coglierne e valutarne adeguatamente le sorprendenti convergenze di ordine iconografico e ideologico-politico. Diversità stilistica che peraltro è facilmente spiegabile non solo e non tanto con la diversità degli autori dei due cicli, quanto con il fatto che i due lustri o poco più che separano le due imprese non furono un decennio qualsiasi, ma quello che, parafrasando un titolo ben noto, potremmo definire «i dieci anni che sconvolsero il mondo dell'arte», per via della vera e propria rivoluzione formale introdotta, tra Firenze e Roma, da artisti del calibro di Leonardo, Michelangelo e Raffaello. D'altra parte, se l'ipotesi di un comune iconografo si dimostrasse fonda-

ta, non sarebbe questo certamente il primo caso nella storia dell'arte di una clamorosa discrasia tra iconografia e stile. Provo quindi a suggerire l'idea che l'iconografo in questione possa essere, ad esempio, quel Sigismondo Tizio (1458-1528), noto principalmente per le sue *Historiae senenses*¹⁷, che per essere figura culturale di grande rilievo, esperto di cose antiquarie e per di più gravitante nell'orbita dei Petrucci, si presenta come un candidato da prendere in seria considerazione. Ma questa pista, sia ben chiaro, è ancora tutta da verificare, e allo stato attuale rimane nel puro campo delle ipotesi.

La mia ricerca ha fatto invece decisivi passi avanti sull'altra pista, quella che conduce alla paternità dell'iconografia della Sala del Concistoro e che parte dalla verifica di quanto affermato nel 1972 da Van Orden¹⁸, sia pure con scarsa convinzione e senza addurre vere e proprie argomentazioni d'appoggio, circa l'affinità tra alcune idee di fondo espresse nel ciclo e le teorie dello scienziato ed umanista senese Alessandro Piccolomini.

Cosa si trova se si indaga un po' più a fondo sulla figura e sull'opera di Alessandro Piccolomini?¹⁹ Cominciamo col dire che egli nacque a Siena, nel 1508, da uno dei tanti rami della nobile famiglia Piccolomini, quello di Modanella, che nel XVI secolo godeva solo di una modesta agiatezza. Fu il maggiore di parecchi fratelli, uno dei quali, Giovan Battista, divenne un noto giureconsulto, ma indubbiamente fu lui l'intellettuale di spicco della famiglia. Precocissimo e quanto mai versatile, fu filosofo, uomo di lettere e scienziato, compose rime, scrisse trattati di astronomia e di etica, tradusse la *Poetica* e la *Retorica* di Aristotele e l'*Economico* di Senofonte, oltre ad essere autore di innumerevoli altri scritti e orazioni. Fu amico di Pietro Bembo e intrattenne una corrispondenza con l'Aretino. Fra le sue opere letterarie figurano commedie che godettero di grandissimo successo e di cui furono stampate innumerevoli edizioni non solo in Italia. In gioventù scrisse anche *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne*, che per la vivacità della prosa e il contenuto – una sorta di disinibito galateo al femminile in forma di dialogo – fu ugualmente un *best seller*, in Italia ed anche oltre confine, tanto che ancora nel 1750 ne usciva un'edizione londinese. Giovanissimo, era entrato nell'Accademia degli Intronati con lo pseudonimo di Stordito Intronato e l'orgogliosa impresa di un dado da gioco con il motto «SEMPER IACTATUS SEMPER ERECTUS». Sui trent'anni aveva lasciato Siena per Padova, dove partecipò attivamente alle sedute dell'Accademia degli Infiammati, ma pochi anni dopo si trasferì a Bologna e quindi a Roma, dove dal '46 al '53, ricoprì incarichi in Curia. In seguito tornò a stabilirsi a Siena, ma trascorrendo lunghi periodi lontano dalla città, in una sua villa di campagna in val d'Asso. Nel '55 aveva preso gli ordini ecclesiastici, ma solo in tarda età gli fu conferita l'alta dignità ecclesiastica di arcivescovo di Patrasso (dove, a

quanto pare, non andò mai) e di coadiutore dell'arcivescovo di Siena Francesco Bandini. Morì nella sua città, a settant'anni, nel 1578.

Tra i tanti scritti di Alessandro Piccolomini, i più significativi, ai fini della presente indagine, mi son sembrati, sulle prime, il trattato *Della istituzione di tutta la vita de l'huomo nato nobile e in città libera*, pubblicato per la prima volta a Padova nel '40, e il *Discorso fatto in tempo di Repubblica per le veglianti discordie de' suoi cittadini*, indirizzato da Bologna a quattro compatrioti e concepito come un'orazione da leggersi pubblicamente nella Sala del Consiglio.

Il primo dei due testi, che è al tempo stesso un trattato di pedagogia, di etica e di politica, offre parecchi spunti ad un confronto con il programma della Sala del Concistoro, specie per quel che attiene l'esaltazione del concetto di giustizia e l'insistenza con cui, nell'VIII libro dedicato al tema dell'amicizia, si afferma che la concordia e la «benivolentia»²⁰ debbono regnare tra i cittadini e, in particolare, che «l'amicizia fraterna si ricerca tra quelli che comunemente guidano la Repubblica»²¹.

Invano si cercherebbero in questo testo accenni a Valerio Massimo o a qualcuno degli antichi croi ed *exempla virtutis* raffigurati nella Sala del Concistoro, tuttavia non mancano alcuni capitoletti²² che spiegano, con dovizia di esempi e di argomenti, quali siano le peculiarità e quali le differenze che corrono tra Giustizia Distributiva e Giustizia Commutativa, brani che vien fatto di mettere in relazione con le corrispettive personificazioni allegoriche che fiancheggiano la *Giustizia* al centro della volta.

Ancor più interessante di questo trattato pedagogico ed etico-politico si è rivelato il *Discorso fatto in tempo di Repubblica per le veglianti discordie de' suoi cittadini*, che è datato primo febbraio 1543 (stile senese?)²³ ed è indirizzato da Bologna a Orlando Mariscotti, Girolamo Piccolomini, Pietro Benassai e Marc'Antonio Pannilini, ma è esplicitamente rivolto all'intera cittadinanza di Siena. Oltre a chiarire che Piccolomini era un aperto partigiano di Carlo V e dei suoi emissari a Siena, l'orazione appare assai interessante per l'ossessiva, martellante insistenza su un unico tema di fondo: la necessità che i Senesi mettano finalmente e definitivamente da parte ogni motivo di divisione e discordia civile, perché solo così otterranno pace e prosperità. Per dimostrare che unica e ricorrente causa delle disgrazie della città è sempre stato l'endemico spirito di setta, Alessandro non esita a tracciare una sorta di compendio della storia patria, dalle invasioni dei barbari fino al tempo presente, dal quale si evince che, a salvare di volta in volta i suoi concittadini dalla catastrofe resa imminente dalle discordie intestine, sempre è intervenuto provvidenziale il soccorso divino della Madonna, «Regina del cielo e Avvocata della città»; intervento dall'alto che, nelle più recenti vicende cittadine, si è manifestato indirettamente attraverso la tutela dell'imperato-

re Carlo V, «difensore affettuosissimo della libertà vostra»²⁴. Il senso ultimo del discorso è però che la città non potrà contare all'infinito su tale protezione celeste ed imperiale: «Non sarà, non sarà sempre Carlo V, Signori Sanesi, il quale con tanta pietà paterna vi difenda, vi favorisca, e vi liberi dalle mani non solo dei nemici vostri, ma di voi medesimi ancora»²⁵. Se vorranno conquistare la pace e la salvezza della repubblica, i Senesi dovranno contribuirvi in prima persona, liberandosi finalmente da quei partiti, si chiamino essi Ordini, Monti o in qualsiasi altro modo, «i quali, quantunque per cagione di bene già tanti, e tanti anni creati fossero; nondimeno grandissimi mali, e ruine miserissime alla Città nostra hanno portato poi»²⁶.

Nel contesto del discorso risulta ugualmente interessante ai nostri fini un lungo brano di matrice aristotelica²⁷, gran parte del quale prelevato di peso dal già menzionato trattatello *Della istituzione di tutta la vita de l'huomo*, in cui si descrivono sinteticamente le tre possibili forme di governo – regia, oligarchica e repubblicana – e le loro corrispondenti degenerazioni: rispettivamente, lo *Stato Tirannico*, lo *Stato dei pochi*, che non eccellono per virtù ma per ambizione, volontà di potenza e ricchezza, e lo *Stato Popolare*, nella cui rovinosa anarchia può degenerare il regime repubblicano «per la troppa licentia», «il troppo licenzioso ardire» e la «troppa eguaglianza di qualsivoglia». Il Piccolomini, che nel corrispondente passo dell'*Istituzione di tutta la vita dell'huomo* definiva lo *Stato Regio* come senz'altro il migliore dei tre, ha ritenuto opportuno, in quest'orazione indirizzata ai suoi concittadini governati da un regime repubblicano, modificare la propria opinione in proposito. Afferma infatti che lo Stato Regio, pur restando il migliore in teoria, nella pratica risulta meno preferibile di quello repubblicano, in quanto può più facilmente degenerare in tirannia, la quale, a sua volta, è in assoluto il peggiore dei regimi corrotti, perché il più difficile da rovesciare. Il ragionamento si conclude pertanto con un'esaltazione della repubblica quale regime auspicabile sopra ogni altro. La sua minor «perfettione» rispetto agli altri due modi di governo è infatti compensata dal vantaggio offerto dalla «comunicanza del Reggimento», che le consente di contrastare più efficacemente la degenerazione e, in caso di degenerazione già compiuta, la rende più «agevole a riformarsi».

Ora che è stato stabilito qualche significativo nesso tra il programma iconografico della Sala del Concistoro e la visione etico-politica di Piccolomini, proviamo a vedere se si trova qualche altro e più concreto aggancio tra l'intellettuale senese e le vicende del ciclo di affreschi di Beccafumi. Ci soccorre, in questo frangente, la già menzionata relazione di un anonimo contemporaneo²⁸, che descrive minuziosamente le giornate passate da Carlo V in Siena nell'aprile del '36.

È a tutti ben noto quanto di frequente si incontri il cognome Piccolomini quando si studia la storia di Siena. Ci si potrebbe illudere che sia più facile isolare, tra i tanti, un Piccolomini che si chiami Alessandro, ma non è propriamente così, giacché il nostro anonimo menziona non uno, bensì due Alessandro Piccolomini, entrambi presenti, e con funzioni di rilievo, nelle cerimonie apprestate dai Senesi per accogliere l'imperatore. Per fortuna uno dei due è facilmente identificabile, in quanto lo scritto si premura di aggiungere la carica, da lui ricoperta, di vescovo di Pienza e Montalcino; si tratta insomma di un personaggio ben noto agli studiosi di storia senese, ma tutt'altra persona dal Nostro. Quando invece leggiamo di quel «signor Alexandro Piccolomini»²⁹, che insieme al conte Buoninsegni, a messer Carlo Massaini e a messer Bartolomeo Griffoli è inviato incontro all'imperatore a Buonconvento, per portargli il saluto della Repubblica e scortarlo nella sua marcia di avvicinamento alla città, abbiamo sufficienti motivi per ritenere che si tratti proprio del nostro Piccolomini, il quale, nonostante i ventotto anni d'età, evidentemente già ricopriva un ruolo ufficiale. Tra le tante ragioni di questo suo ruolo, vi era forse anche la conoscenza della lingua spagnola, pressoché indispensabile per comunicare con l'imperatore e il suo seguito. Ma questo è un dettaglio che acquisterà un suo significato più avanti. Per ora limitiamoci ad osservare che, se vogliamo dar credito allo storico settecentesco Giovanni Antonio Pecci³⁰, Alessandro Piccolomini era stato designato a ricoprire un analogo ruolo già nel '29-'30 – e dunque a soli ventun anni – in occasione di quella progettata visita a Siena dell'imperatore che dovette essere rinviata ad una data più propizia.

Oltre a collegare esplicitamente il nostro Piccolomini con il soggiorno senese di Carlo V, la relazione dell'anonimo ci informa però di un'altra e ben più importante circostanza, e cioè che l'Accademia degli Intronati aveva preparato in occasione della visita imperiale una «bellissima et varia et ricca et dilettevol comedia» da rappresentarsi nella Sala grande del Consiglio di fronte a sua Maestà. Con una precisazione, però: «li deputati all'ornato», e cioè la magistratura appositamente creata per provvedere a tutti gli apparati senesi in onore di Carlo V, «dubitando [...] di non far la spesa della scena et ornamento del palco et delle persone in vano, havendo presentito che Sua Maestà non poteva», avevano deciso di rinunciare ai preparativi per l'allestimento dello spettacolo, tanto che poi – come continua l'anonimo – pur essendosene presentata l'opportunità, la commedia «non si poté recitare»³¹. Quel che però l'anonimo non ci dice, ma noi fortunatamente veniamo a sapere da numerosissime e inconfutabili altre fonti, è che la commedia in questione era *L'amor costante*, vale a dire proprio il primo e più fortunato lavoro teatrale del nostro Alessandro Piccolomini, ovvero dello Stordito Intronato.

Una commedia per Carlo V

L'amor costante è una commedia di notevole interesse, che ebbe nel Cinquecento un successo strepitoso, tanto che fu pubblicata in un gran numero di edizioni (fig. 37), a cominciare dalla prima, apparsa a Venezia nel 1540³². Si ispira, ovviamente, ai modelli di Plauto e di Terenzio, ma con un occhio alle maggiori commedie in volgare del tempo, dalla *Calandria* del Bibbiena a *La Cortigiana* dell'Aretino, dalla quale ultima derivano certi personaggi caratterizzati come maschere dialettali, quali il poctastro napoletano messer Ligdonio Caraffi. L'intreccio è complicato da mille equivoci e travestimenti, non mancano spettacolari duelli in scena con spade e spadoni, moresche «in pietosa col bacio», moresche «gagliarde», «intrecciati» ed altre coreografie di sicuro effetto, e il tutto si conclude con l'inevitabile lieto fine, favorito da un'agnizione generale, posticipata ad arte fino all'inverosimile, in cui praticamente tutti i protagonisti si scoprono imparentati o antichi conoscenti, e i pochi non legati da vincoli di parentela si affrettano a sposarsi per porvi rimedio. Ma se l'intreccio e alcuni personaggi de *L'amor costante* ricalcano modelli comuni a tanti altri lavori teatrali del tempo, non mancano a questa commedia peculiarità che traggono origine dalla specifica occasione per cui essa fu composta. Il più vistoso di tali connotati è la massiccia presenza di personaggi che non solo sono di origine spagnola, ma addirittura parlano in spagnolo, tanto che esistono parecchie scene scritte (e da recitare) in quell'idioma. Ovvio il movente: aiutare l'imperatore e il suo seguito a decifrare la vicenda. Proprio a questo scopo, ad esempio, il *Prologo* della commedia è stato concepito in forma di dialogo tra un italiano e uno spagnolo, il quale finge di far parte del seguito dell'imperatore in visita a Siena e domanda ragione dell'apparato, dando luogo così ad una sorta di traduzione simultanea nella propria lingua, espediente indispensabile per consentire a Carlo V e ai suoi cortigiani di esser messi al corrente del complicato antefatto della commedia³³.

Da buon letterato del suo tempo, Piccolomini non si è lasciato sfuggire l'occasione di inserire nelle battute della sua commedia l'inevitabile omaggio al destinatario privilegiato dello spettacolo, ma da sottile politico qual era – e quale lo impareremo a conoscere – ha anche fatto in modo di lasciar filtrare altri messaggi di squisita natura politica. Non si è infatti accontentato di approfondirsi, all'occasione, in sperticati elogi della fresca impresa di Tunisi o in baldanzose predizioni, confortate da calcoli astrologici, che, con il successivo trionfo Carlo V, avrebbe addirittura celebrato la presa di Costantinopoli, ma si è anche premurato di lasciar cadere, in mezzo alle scontate professioni di «pura, vera e libera fedeltà» della città di Siena al suo imperiale protettore, significative allusioni ai fastidi procurati alla popolazione senese dalle truppe spagnole della guarnigione, la cui indi-

L'AMOR COSTANTE.

COMEDIA DEL S.

STORDITO INTRONATO,

COMPOSTA PER LA VE

NUTA DELL'IMPERA

TORE IN SIENA

L'ANNO DEL

XXXVI.

NELLA QVAL COMEDIA INTER

uengono uarij abbattimenti di diuerse sorti d'ar

mi et intrecciati, ogni cosa in tempi e

misure di morescha, cosa non

manco noua che bella.



IN VENETIA AL SEGNO DEL POZZO.

M D X LI

Fig. 37. Frontespizio della commedia
L'amor costante di Alessandro
Piccolomini.

sciplina e prepotenza è esplicitamente contrapposta, nel corso della recita, alla disciplina dell'esercito personalmente comandato dall'imperatore, «immagine verissima di antica e ben ordinata milizia». Né ha omesso di formulare, com'era quasi d'obbligo per un intellettuale politicamente *engagé* negli anni che precedono la violenta «sterzata controriformatrice» del 1540-1541, seguita al fallimento dei colloqui di Ratisbona e alla morte del capofila dei cardinali «riformisti», Gasparo Contarini, l'invito a metter mano ad una «reformatione della Chiesa».

Gli storici della letteratura conoscevano e conoscono benissimo *L'amor costante* di Piccolomini, tanto che lo troviamo spesso inserito in selettive antologie delle migliori commedie italiane del Cinquecento³⁴. Gli storici dell'arte, a loro volta, conoscevano e conoscono altrettanto bene la relazione dell'anonimo sugli apparati senesi del '36 in onore di Carlo V, ma il procedere per compartimenti stagni delle nostre iperspecializzate ricerche aveva finora impedito l'agnizione che lega indissolubilmente il nome di Alessandro Piccolomini al programma di festeggiamenti apprestati in occasione della visita imperiale.

Ma un'agnizione tira l'altra, proprio come nelle commedie dello Stordito Intronato. Già, perché in realtà noi storici dell'arte, pur ignorando che per la visita di Carlo V fosse stata programmata una recita de *L'amor costante* di Piccolomini, da quasi mezzo secolo ne conoscevamo perfettamente lo scenario, ed è soltanto per via di quella compartimentazione stagna di cui si diceva che non lo avevamo ancora riconosciuto come tale. È giunto infatti il momento di confessare che, ricalcando la tecnica con la quale lo Stordito Intronato procrastina il più possibile lo scioglimento dell'intreccio narrativo delle sue commedie, ho finora deliberatamente omesso di precisare che la vicenda della commedia di Piccolomini si svolge per intero nella città di Pisa, come del resto il *Prologo* rivela fin dal suo attacco. D'ora in avanti, pertanto, dovremo immaginarci tale *Prologo* e i restanti cinque atti della commedia recitati davanti a questa veduta dell'Arno pisano (tav. IX)³⁵, che s'inoltra a cannocchiale dal Ponte di mezzo in Borgo stretto, facendo intravedere sullo sfondo, con veniale approssimazione topografica, le tre superbe emergenze di Piazza dei Miracoli, vanto e infallibile marchio di riconoscimento della città³⁶.

Ne consegue che, per la venuta di Carlo V nel '36, Domenico Beccafumi non solo si era affrettato a completare gli affreschi della Sala del Conclistoro, aveva realizzato l'arco posticcio e gli altri apparati cittadini e modellato il gigantesco cavallo di cartapesta dorata di cui ben sapevamo, ma aveva anche in un primo tempo progettato lo scenario della commedia scritta per l'occasione, impresa poi lasciata interrotta (il che spiega a sufficienza il silenzio delle biografie del pittore) nel dubbio che l'imperatore non avesse il tempo necessario per un programma di festeggiamenti così

nutrito. E forse anche nel dubbio che, stante la situazione finanziaria della città, di denaro per onorare quella visita imperiale se n'era speso fin troppo.

Non fu dunque lo scenario pisano progettato da Aristotele da Sangallo e allestito a Firenze nel '39 per il *Commodo* di Antonio Landi il precedente per questo cartonetto del Beccafumi³⁷. Il rapporto, se mai, va invertito. Ma questo aspetto riguardante la storia della scenografia cinquecentesca resta un dettaglio secondario nell'economia della nostra ricerca. Assai più interessante, invece, è sottolineare che la scelta di Pisa come luogo dove ambientare la commedia non rispondeva solo ad un criterio di verosimiglianza (si giustifica così la presenza di tanti spagnoli, vuoi per ragioni di studi universitari, vuoi per servizio di guarnigione, vuoi per commercio), ma con tutta probabilità implicava anche il desiderio di indirizzare un ulteriore segnale politico all'imperatore e al suo seguito; segnale che doveva risultare allora assai più trasparente di quanto non lo sia oggi per noi, e andava interpretato in senso filoimperiale ma, al tempo stesso, antiflorentino. Pisa, infatti, aveva una lunga tradizione «ghibellina», così come era proverbiale la sua rivalità con Firenze, al cui dominio aveva dovuto assoggettarsi suo malgrado.

Tre orazioni in favore della pace

L'amor costante non è l'unica commedia dello Stordito Intronato. Nel 1544 egli compose *L'Alessandro* e più tardi, nel '60, *L'Ortensio*, scritta e recitata, con uno scenario di Bartolomeo Neroni detto il Riccio, in occasione della solenne visita a Siena di Cosimo de' Medici da poco divenuto padrone della città. Ma a quell'epoca, ormai, era passata molta acqua sotto i ponti: la pace di Cateau-Cambrésis del '59 aveva posto finalmente termine alla lotta quasi quarantennale tra gli Asburgo e i Valois ed aveva stabilizzato gli equilibri europei con assai maggior efficacia di quanto non avesse fatto, esattamente trent'anni prima, la pace di Cambrai. Il vero trionfatore di Cateau-Cambrésis era stato l'imperatore Filippo II, che aveva ottenuto il definitivo riconoscimento della supremazia spagnola in Italia, da cui tra l'altro era scaturita, come logico premio ad uno Stato vassallo, la sanzione della sovranità medicea su Siena. Alessandro Piccolomini, da sempre filoimperiale e da sempre provvisto di un robusto realismo politico, non si era certo lasciato andare a nostalgie repubblicane, che del resto forse non aveva mai seriamente nutrito. Lo troviamo infatti ad inneggiare, con grande tempestività, al nuovo duca, in una *Orazione de la pace* rimasta inedita, ma che conosciamo attraverso una copia manoscritta³⁸.

Composta dopo la pace di Cateau-Cambrésis e la definitiva caduta

dell'ultimo baluardo repubblicano a Montalcino, essa fu «recitata pubblicamente nell'Accademia Intronatica li 13 d'agosto 1559 subito dopo che fu riunito tutto lo stato e dominio de' Senesi sotto il Signor Duca di Fiorenza e di Siena e li Senesi di Montalcino furono restituiti alla Patria». Nell'orazione troviamo, ripetuti e aggiornati, un po' tutti i temi già presenti nel *Discorso* del '43 contro le «veglianti discordie» dei Senesi, ma questa volta, com'è naturale, il protettore di Siena mandato dal cielo non è più Carlo V, bensì suo figlio Filippo II e soprattutto il «Gran Cosmo de' Medici, vero medico d'ogni mal nostro». Tutto ruota comunque attorno ad un concetto di fondo: sappiano i Senesi approfittare di «questa sì felice, e ben dichiarata pace, che è venuta hoggi» e depongano i vecchi rancori, mettano fine all'eterna rissosità delle fazioni. Né mancano, in queste reiterate esortazioni alla pacificazione generale, suggestioni di una certa efficacia retorica, metafore congegnate per far presa sull'uditorio: «Hor non abbiám più da temere né esilj, né corsieri, assedi, fami, prigionj, ruine [...], né eserciti nemici fuora, né amici nemici dentro. Le spade, le alabarde, li archibusi si possono ormai trasformare in zappe, in rastrelli e in vomeri a miglior uso».

Non si può certo tacciare Alessandro Piccolomini di prese di posizione politiche oscillanti: dai segnali che traspaiono ne *L'amor costante* del '36, alle martellanti invocazioni ai suoi concittadini affidate al *Discorso sulle veglianti discordie* e, quindici anni dopo, a questa *Orazione de la pace*, la sua battaglia contro le fazioni e la sua esaltazione della concordia civica come fondamento di pace e prosperità per i Senesi testimoniano una coerenza e una continuità d'impegno, che vanno di pari passo con la decisa scelta di campo in favore dell'impero e una sostanziale indifferenza nei confronti della «forma di governo», repubblicano, monarchico, oppure oligarchico. Occorre forse ribadire, a questo punto, quanto tutto ciò corrisponda all'*identikit* della mente politica che si scorge dietro il programma iconografico della Sala del Concistoro?

Ma è prudente dare tutto per risolto e affermare fin d'ora che la verifica dell'ipotesi avanzata a suo tempo da Van Orden sia da considerarsi positivamente conclusa? Come negare, ad esempio, che qualche perplessità rimane ed è più che lecita, specie se si pon mente alla giovanissima età di Piccolomini all'epoca in cui il programma della Sala fu stabilito. Già, perché finora ci siamo mentalmente riferiti al 1536, data in cui Carlo V e il suo seguito poterono ammirare gli affreschi del Beccafumi da poco portati a termine e in cui Piccolomini ebbe un ruolo di punta nell'evento, facendo parte della delegazione politica che accolse l'imperatore fuori di Siena e componendo *L'amor costante* per l'occasione. Ma il programma della Sala del Concistoro risaliva ad almeno sette anni prima, a quel 1529 che segna la data d'inizio dei lavori, quando una visita a Siena di Carlo V sembrava

imminente. Ebbene, nel 1529 Alessandro Piccolomini aveva solo ventun anni: possibile che già allora fosse al centro di un'operazione politica tanto delicata?

A dissolvere queste perplessità non sembra sufficiente il testo dello storico settecentesco Pecci, che adombra una designazione di Alessandro ad accogliere e scortare l'imperatore già in occasione della visita, poi andata in fumo, del '29. Pecci è fonte tarda e spesso inaffidabile: come accettarla ad occhi chiusi, senza mantenere quanto meno il beneficio del dubbio?

Resteremmo bloccati in questa *impasse*, se non intervenisse a questo punto un nuovo elemento, che sulle prime sembra sconvolgere i tratti dell'*identikit* fin qui delineato, ma poi, ad un esame più approfondito, si rivela capace di renderlo più definito e credibile anche se meno univoco, meno «personalizzato». Questo nuovo elemento è una terza orazione sul tema della pace tra i Senesi, anch'essa pervenutaci manoscritta come quella del '59 ed anch'essa redatta dopo una grande pace europea, ma non quella di Cateau-Cambrésis, bensì la pace stipulata trent'anni prima a Cambrai, proprio all'epoca in cui ebbero inizio gli affreschi nella Sala del Concistoro.

Rilegata assieme ad altri scritti contemporanei in un codicetto miscelaneo conservato nella Biblioteca degli Intronati a Siena³⁹, questa nuova *Orazione de la pace* (fig. 38) si presenta irta di cancellature e di ripensamenti che ne denunciano il carattere di minuta, scritta di proprio pugno dall'autore. Leggendone il testo, si ha subito l'impressione di trovarsi di fronte al modello da cui derivano le altre due orazioni del Piccolomini che già conosciamo, quelle datate rispettivamente 1543 (o 1544?) e 1559. Analogo il tema trattato, analoga l'enfasi oratoria, ma soprattutto analoghi gli argomenti: l'esortazione accorata a deporre le discordie interne, il vagheggiamento di uno Stato concorde e ben ordinato che sappia godere degli straordinari vantaggi offerti a Siena dalla sua invidiabile posizione geografica, dalla benignità del clima, dalle risorse della sua economia, della sua lunga e prestigiosa storia, della sua cultura. Il tutto, ovviamente, adattato alle specifiche circostanze del «dopo Cambrai»: ed ecco dunque, accanto all'esaltazione di Carlo V, «invittissimo imperatore» venuto «a pacificar l'Italia, a rilevarla da tanti danni, a donargli eterna tranquillità», l'esplicito rimprovero alla lentezza con cui i Senesi hanno preso realisticamente atto che occorre conformarsi alla volontà di quell'augusto protettore; ecco gli accenni eloquenti allo stato d'animo, ancora colmo di rancori, delle fazioni avverse, che si erano aspramente combattute fino a ieri per poi trovarsi riunite, ex esiliati ed ex esiliatori, nella stessa assemblea cittadina.

Già, perché questa orazione – lo si deduce da espliciti accenni del testo – fu scritta per essere pronunciata (e probabilmente lo fu davvero) durante un'assemblea cittadina in Palazzo Pubblico, in un'epoca determinabile

con buona approssimazione verso la fine del 1530⁴⁰, per via dell'accenno in essa contenuto alla presenza in Siena di Don Lope de Soria, inviato speciale dell'imperatore. La sua natura di minuta manoscritta e la sua destinazione ad un pubblico comizio costituiscono inoltre una plausibile spiegazione del tono un po' meno prolisso, e soprattutto più spontaneo e concitato, di questa orazione rispetto alle altre due, destinate alla stampa e a più accademici consessi. Né manca, quasi in apertura, un significativo riferimento dell'autore alla propria giovane età.

Tutto insomma sembrava convergere nell'accreditare l'autorevole e più volte ribadita attribuzione di questo scritto alla penna del nostro Piccolomini⁴¹, dissipando con ciò stesso ogni residuo dubbio sulla centralità del suo ruolo politico pubblico già fin dal '29-'30, quando uno studioso di storia della cultura senese, Léo Kosuta⁴², ha invece potuto dimostrare, con argomenti paleografici difficilmente controvertibili, che questa *Orazione de la pace* fu vergata, assieme ad altri scritti politici contenuti nel codicetto⁴³, dall'esponente di un altro ramo della famiglia Piccolomini, quel Bartolomeo Carli (o Caroli) Piccolomini che fu figura di grande spicco intellettuale nella Siena di quegli anni, ma del quale si era quasi del tutto cancellata la memoria, fino alla recente riscoperta dovuta agli studi di Rita Belladonna⁴⁴.

Discendente di una ricca famiglia del Monte dei Gentiluomini, Bartolomeo Carli Piccolomini nacque a Siena nel 1503 – cinque anni prima di Alessandro – e fu non meno di lui versatile d'ingegno e culturalmente impegnato. Studiò greco e latino, storia e astrologia, cosmografia e matematica, si dilettò anche di musica e di pittura, ma fu molto ammirato soprattutto per la padronanza della retorica, che gli permetteva di improvvisare orazioni di grande efficacia. Sui vent'anni s'iscrisse all'«Accademia grande», e qualche anno dopo, con il nome di Attaccato, a quella degli Introinati. Morto prematuramente all'età di circa trentacinque anni, la maggior parte delle sue opere restò manoscritta, tranne poche che furono pubblicate postume, come l'*Edera* (Venezia 1544), d'ispirazione ovidiana, che fu la sua composizione poetica più nota, o come la traduzione in versi sciolti di parte dell'*Eneide* virgiliana (Venezia 1540).

Dopo un'intensa partecipazione alla vita pubblica, l'esistenza di Bartolomeo Carli aveva subito una svolta importante all'inizio degli anni Trenta, a seguito della presenza a Siena di Aonio Paleario, umanista imbevuto di idee riformatrici assorbite negli ambienti influenzati da Juan de Valdés. Giunto a Siena alla fine del 1530, Aonio Paleario vi aveva aperto una scuola di studi umanistici presto divenuta un vero e proprio cenacolo dell'evangelismo italiano, che, com'è noto, visse proprio negli anni Trenta i suoi anni di maggior fulgore, quando le simpatie per la teologia della Riforma e i

V.

Orazione della pace.

La pace o' populumio cinese ricorre sempre buona
 na sempre utile a tutti i governi con
 istata a questa città mercantile a massima
 mamante pochi anni a dietro quando parve che
 la discordia unisse a quando tra noi
 to del suo ritorno, che ne gli inimici
 quasi spinta ogni humanita, morlo ogni
 spirito di pietta, ogni forza indebita
 d'amore. La onda, quando il male ser
 si univa profonda do, (poiche da prima
 quando e' il tempo d'andar incontro a prima
 no' s'era fatto) era migliore et fusso per
 la medicina, accioche il danno di allora
 pegno si duva del'abominosus di fusso



Fig. 38. Frontespizio dell'Orazione de la pace, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. C.VI.13, carta 128 recto.

propositi di trovare un punto d'intesa con i Protestanti sembrarono per qualche tempo prevalere anche all'interno della Curia romana⁴⁵.

Assieme ad un altro intellettuale senese dell'epoca, Bernardino Buoninsegni, Carli fu tra i più assidui «allievi» di Aonio Paleario, e da questa esperienza di umanesimo religioso trasse spunto per un libretto composto poco prima di morire, la *Regola utile e necessaria a ciascuna persona che cerchi di vivere come fedele e buon cristiano*, che ricalca da vicino la struttura e il pensiero del celebre opuscolo di Juan de Valdés, l'*Alfabeto cristiano*. Quest'ultimo, però, fu pubblicato solo nel '46, mentre la prima edizione della *Regola* di Bartolomeo Carli risale a tre anni prima, il che presuppone, da parte del nobile senese, una buona conoscenza della produzione manoscritta dell'eretico spagnolo e di tutta la letteratura della Riforma cattolica di quegli anni.

Ma ai fini della nostra ricerca questo risvolto della personalità di Carli, benché di grande interesse dal punto di vista della storia dell'Evangelismo italiano (tra l'altro esistono evidenti affinità anche tra la *Regola* e il *Beneficio di Cristo*, forse il più celebre e diffuso tra gli opuscoli italiani di ispirazione filoprotestante⁴⁶), passa un po' in secondo piano rispetto ad altri, più specifici riscontri della sua presenza politica e culturale negli anni in cui prese avvio la decorazione della Sala del Concistoro. Se le sue affermazioni nell'*Orazione de la pace* ne indicano chiaramente l'appartenenza al partito filoimperiale e ne caratterizzano l'azione politica, volta a contrastare l'atavica discordia civile dei Senesi, i rilevanti incarichi pubblici da lui ricoperti tra il 1525 e il 1531 ci rivelano infatti come egli fosse anche in grado di far pesare quelle sue idee sulle concrete scelte politiche e politico-culturali dello Stato senese. Nel 1525 Carli subentrò a Lodovico Sergardi nella funzione di Cancelliere della Repubblica, incarico di grande responsabilità e prestigio, che egli ricoprì per un intero anno anche nel «fatale» '29, quando fu decisa la decorazione della Sala del Concistoro. Nel '30, assieme a Gerolamo Guglielmi e Bernardino Buoninsegni, fece parte di un'ambasceria inviata dalla Repubblica a papa Clemente VII. Nel '31, probabilmente poco dopo aver pronunciato la sua infiammata *Orazione de la pace*, lo troviamo tra i Consiglieri del Capitano del Popolo. Nascono da queste esperienze, oltre che dai contatti con gli ambienti della Riforma cattolica, tutta una serie di prose in volgare di Bartolomeo, rimaste allo stato di manoscritti, che sono state rinvenute da Belladonna nel fondo *Piccolomini Clementini* dell'Archivio di Stato di Siena: due libri de *Il perfetto cancelliere*, sei dei *Nove trattati della prudenza*, vari volgarizzamenti di opere di Cicerone. Cui naturalmente vanno aggiunti anche gli altri manoscritti identificati da Kosuta, come quell'*Orazione de la pace* che certamente servì da modello ad Alessandro Piccolomini per i suoi più tardi interventi politici sotto forma di orazione (ma forse dovremmo più pertinentemente de-

finirli esercitazioni accademico-retoriche). Del resto, che lo Stordito Intronato ben conoscesse i manoscritti inediti dell'Attaccato, suo sodale nell'Accademia – ma non basta, a questo punto possiamo anche azzardare: suo compagno e probabilmente per qualche tempo suo punto di riferimento nella lotta politica e nell'azione culturale a Siena – ce lo testimonia pubblicamente egli stesso a pochi anni dalla morte dell'amico, in un brano del già menzionato trattato *Della institutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile*, dove ammette esplicitamente di essersi ripetutamente ispirato ai componimenti in prosa «compiutamente perfetti» lasciati inediti da Carli («dico ben che alcune n'ho vedute [di prose], e tutto il giorno ne vegho compiutamente perfette, ancor che di pochi, come sarieno de i miei amicissimi [...] tra i quali porrei il nobilissimo M. Bartolomeo Carli de Piccolomini, se ò ver la morte non havesse voluto, con torlo seco, così tosto la città nostra attristare, ò vero al meno, i suoi componimenti, per honor di lui, e per giovamento di noi altri, ne fusse conceduto che noi leggessemo qualche volta»)¹⁷.

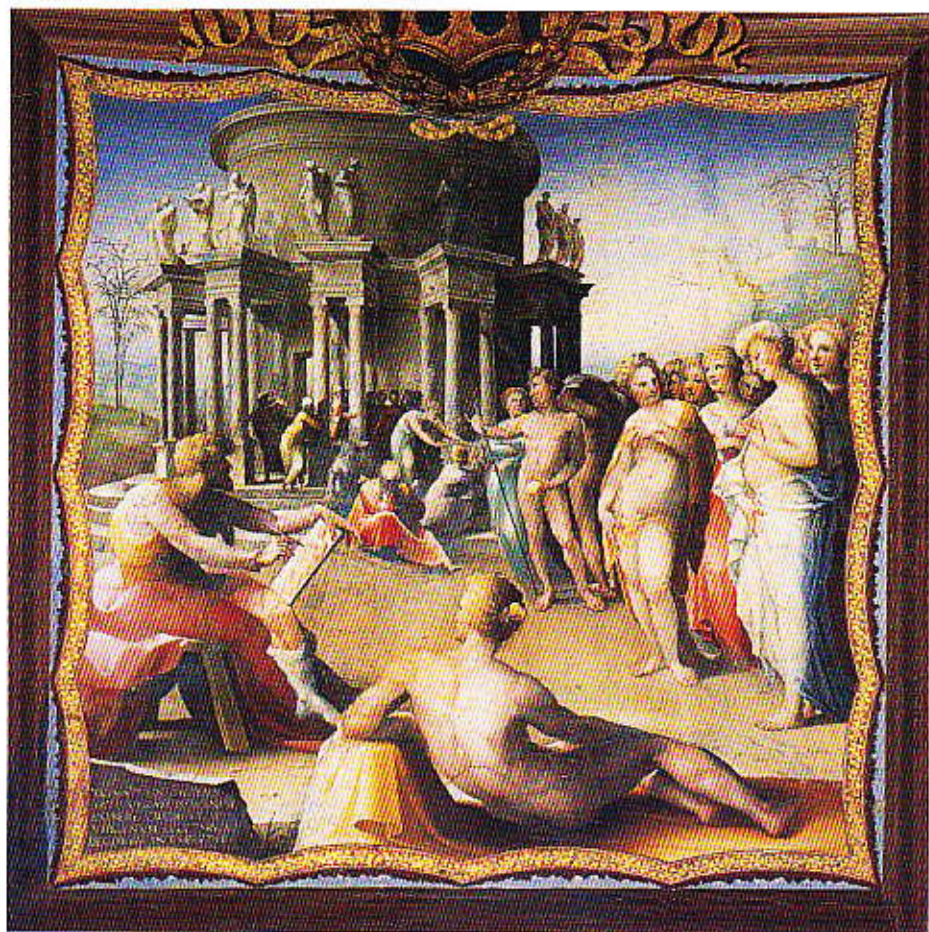
Ormai dovrebbe risultare evidente perché ho parlato di *identikit* più chiaro e definito, sebbene meno univoco e «personalizzato». Giunti a questo punto, infatti, sullo sfondo del programma iconografico della Sala del Concistoro non si proietta più soltanto l'ombra di Alessandro Piccolomini, ma anche quella di Bartolomeo Carli, che nella sua veste di Cancelliere della Repubblica nell'anno 1529 poté risultare determinante nella decisione politica di dar corso alla decorazione della Sala del Concistoro e nella stessa progettazione concreta di tale intervento. Del resto, se si legge l'*Orazione de la pace*, quando ci s'imbatte nell'immagine della Concordia che s'aggira pallida e afflitta, «cogli occhi oscurati» e «con negra veste» se i cittadini si fanno reciproca guerra, o viceversa, quando si legge la profezia del buon governo, che poggia sull'unione dei cittadini e su «un'egual giustizia, ministra de le ragioni debite», si ha netta la sensazione di trovarsi, se non davanti al programma iconografico del soffitto di Beccafumi, quanto meno di fronte al suo preambolo ideologico-politico. Se poi l'iconografia vera e propria del ciclo di affreschi sia stata stabilita da Bartolomeo Carli oppure da Alessandro Piccolomini o – perché no? – da Bernardino Buoninsegni, o magari da qualche professore dello Studio senese che è sfuggito alle maglie della mia indagine, o ancora da tutti o da alcuni di questi personaggi riuniti in una sorta di «gruppo di lavoro», questo la mia ricerca non è stato in grado di appurarlo. Ma, francamente, mi sembra un problema del tutto secondario.

Meno secondario è se mai constatare come anche durante la visita di Carlo V nel '36, un qualche ruolo sia spettato a tutti e tre gli intellettuali «impegnati» di cui abbiamo disegnato il profilo: ad Alessandro Piccolomini toccò certamente il compito di maggior spicco, quale autore della

commedia predisposta per l'occasione (anche se poi si decise di non recitarla) e quale messo inviato a scortare l'imperatore fino alle porte della città. Ma in quell'ambasceria, accanto ad Alessandro, a messer Carlo Massaini e a messer Bartolomeo Griffoli, figurava anche il conte Bernardino Buoninsegni, come apprendiamo dalla cronaca dell'evento di autore anonimo⁴⁸. Quanto a Bartolomeo Carli, che di lì a poco avrebbe incontrato una morte prematura, non compare in prima persona nel racconto del nostro anonimo, ma trova ugualmente una parte di spicco sull'affollato proskenio dei festeggiamenti all'imperatore, anche se recitata per interposta persona dal bellissimo figlioletto Pomponio. Narra infatti la cronaca che, appena entrato in Siena, il corteo dell'imperatore venne accolto da una schiera di fanciulli vestiti di bianco, che all'approssimarsi di Carlo V si affollarono intorno a lui, mettendosi in ginocchio e gridando ad alta voce «Imperio» e «ben venga Carlo Imperatore». «Il che», continua l'anonimo, «pose a Sua Maestà meraviglioso diletto, et frenando il cavallo si fermò alquanto a contemplar questo spettacolo con ridente faccia, motteggiando hora con questo, hora con quello; fra li quali correndoli alli occhi un figlio di messer Bartolomeo Carli Piccolomini, Pomponio detto, portato da un suo fameglio, essendo di assai minor età che gli altri non erano ma di bellezza eccessiva et rara in quell'età, se lo fe' porgere, et guardatolo quanto volse l'abbracciò teneramente, et baciò in volto, né lassò muovere alcuna delle sue genti infino a tanto che questa squadra de' fanciulli fatte lor ceremonie volgessero indietro»⁴⁹.



Tav. I. Domenico Beccafumi,
volta affrescata, Siena, Palazzo Casini
Casuccini.



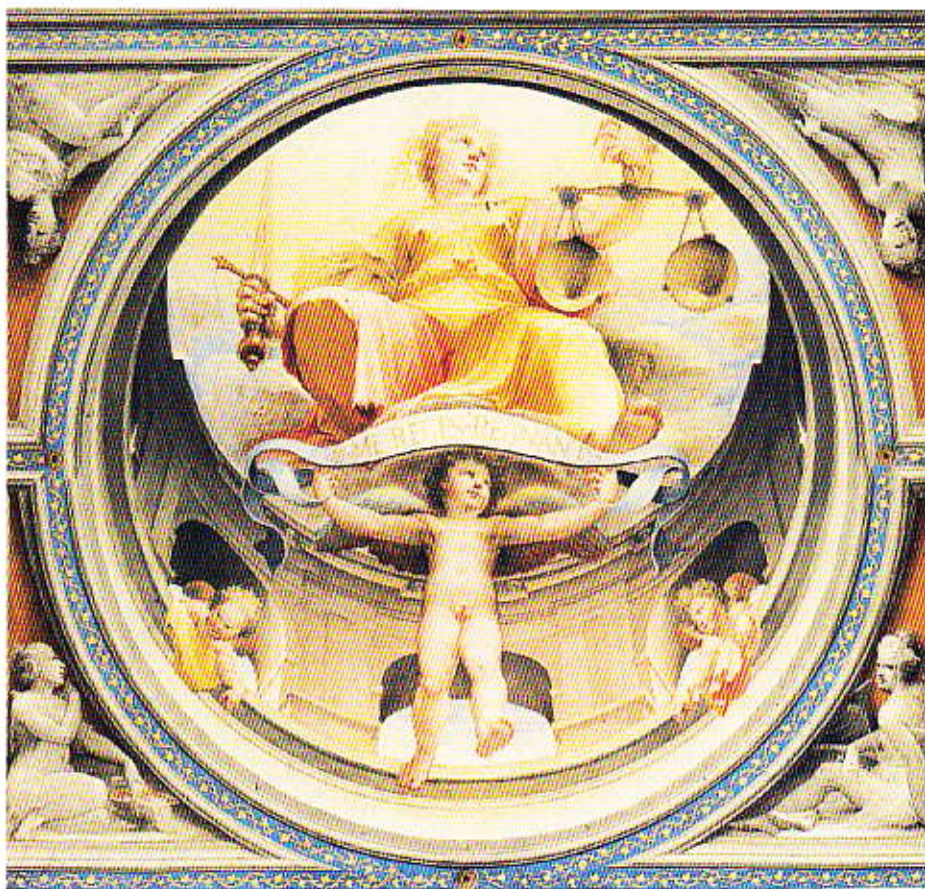
Tav. II. Domenico Beccafumi,
Zensi e le fanciulle crotoniati, particolare
della volta in Palazzo Casini Casuccini.



Tav. III. Domenico Beccafumi,
La continenza di Scipione, particolare
della volta in Palazzo Casini Casuccini.



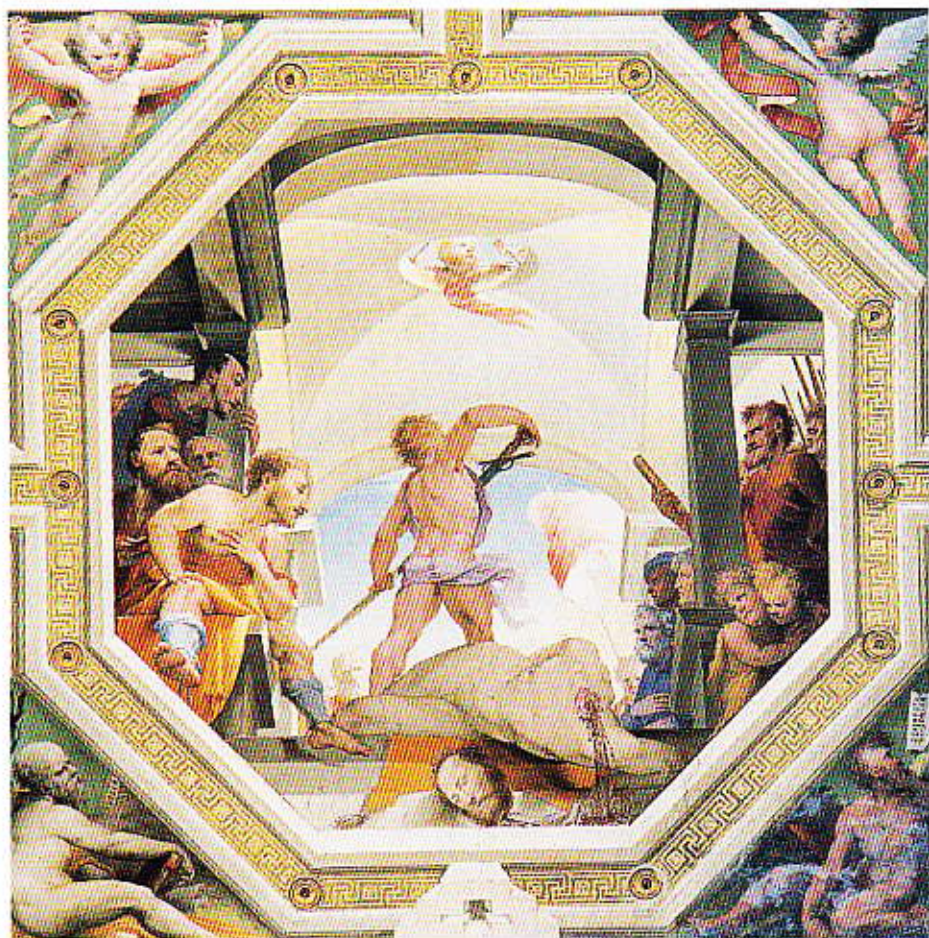
Tav. IV. Domenico Beccafumi,
volta della Sala del Concistoro,
Siena, Palazzo Pubblico.



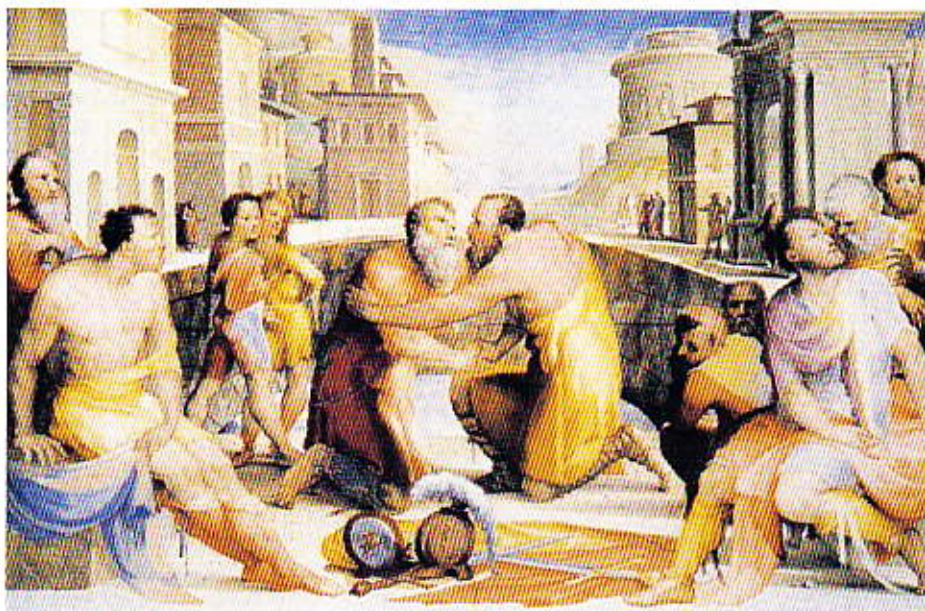
Tav. V. Domenico Beccafumi,
Giustizia, particolare della volta
della Sala del Concistoro.



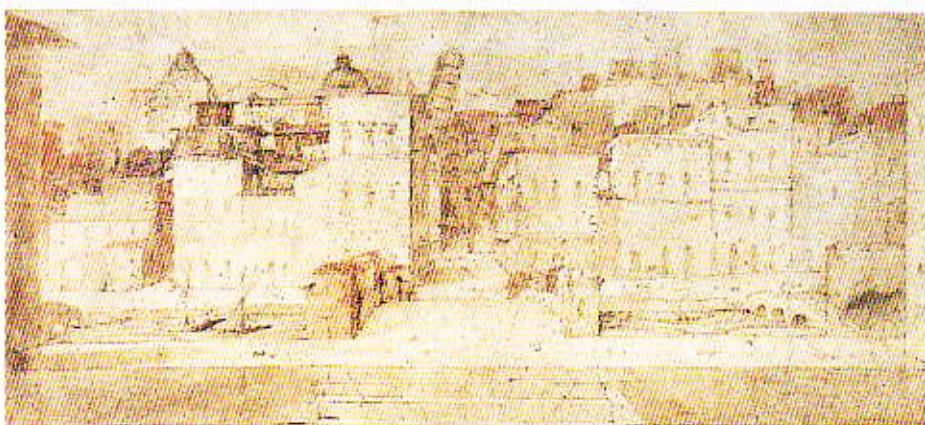
Tav. VI. Domenico Beccafumi,
Mutua Benevolentia, particolare della volta
della Sala del Concistoro.



Tav. VII. Domenico Beccafumi,
La decapitazione di Spurio Cassio,
particolare della volta della Sala
del Concistoro.



Tav. VIII. Domenico Beccafumi,
*La riconciliazione tra Emilio Lepido
e Fulvio Flacco*, particolare della volta
della Sala del Concistoro.



Tav. IX. Domenico Beccafumi,
Veduta di Pisa, bozzetto
per lo scenario della commedia
L'amor costante, già Firenze,
collezione Sir J. Pope-Jennessy.