

Fi 466/d

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM
HUNGARICAE

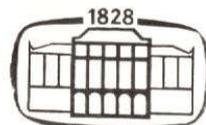
ADIUVANTIBUS

N. ARADI, I. BOBROVSZKY, G. ENTZ, K. GARAS,
E. MAROSI, P. MIKLÓS, A. ZÁDOR

REDIGIT

L. VAYER

TOMUS XXV



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1979

IL MAESTRO DELLA STORIA DI GRISELDA E UNA FAMIGLIA SENESE DI MECENATI DIMENTICATA

da

V. TÁTRAI

Il maestro di Griselda, registrato tra i seguaci di Signorelli, deve il nome a tre pitture di spalliera illustranti l'ultima novella del Decamerone e attualmente conservate nella National Gallery di Londra. Tali pitture sono datate dagli studiosi negli ultimi anni del quattrocento, così come l'altro ciclo di dipinti al quale il maestro di Griselda ha ugualmente collaborato. Di questo ciclo, in cui eroi ed eroine antichi sono rappresentati come allegorie delle virtù, sono note attualmente otto tavole. Ne sono autori, oltre al maestro di Griselda, i più insigni maestri senesi dell'epoca: Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgio, Neroccio dei Landi e il Pacchiarotto. La letteratura scientifica le designa anche come ciclo Piccolomini: il motivo di mezzaluna infatti, che appare nelle pitture, fa presumere che esse siano state commissionate da un membro di detta famiglia.

In relazione ai due gruppi di pitture di soggetto profano che hanno visto la luce nella Siena dell'ultimo quattrocento, ci proponiamo di trovare una soluzione ai seguenti problemi: chi sono i protagonisti delle singole scene del ciclo «uomini e donne illustri», e che cosa rappresentano le scene di fondo? Qual'è il programma che si delinea in base all'iconografia e alle fonti letterarie delle pitture? E' da ritenersi che il lavoro sia stato commissionato per una particolare occasione, e quale? Quale posto spetta a queste opere tra le pitture senesi di soggetto affine e cronologicamente vicine? Potrà esserci un legame tra i tre dipinti londinesi e il ciclo Piccolomini? E, infine, il problema che più ci interessa: da chi furono commissionate le opere, e qual'era il palazzo di Siena che esse ornavano originariamente?

Iconografia del ciclo Piccolomini

Cominciamo il nostro esame passando in rassegna dal punto di vista iconografico tutti i dipinti del ciclo Piccolomini. E' vero bensì che sono già stati definiti a uno a uno gli argomenti di

tutti gli otto dipinti, ma non solo la letteratura scientifica d'altri tempi pullula di errori, ma può anche succedere spesso che gli studi più recenti non tengano conto di soggetti già giustamente individuati. Invece una descrizione dei soggetti per tutti quanti i dipinti, e più dettagliata di come sia stato fatto in passato, è condizione preliminare della definizione del programma. Non vogliamo dilungarci nell'esame di tutte le possibili fonti: ci limiteremo a quelle che con maggiore probabilità saranno state suggerite ai pittori dall'umanista che doveva stabilire il programma del lavoro. Non saranno per ora presi in considerazione problemi inerenti alla datazione e all'attribuzione, ma si anticipa fin d'ora il parere in merito alla questione controversa della misura del contributo dato dal maestro di Griselda all'esecuzione del ciclo. Nel caso di cinque dipinti, anche i distici latini che si leggono sulla base anticheggiante aiutano nell'identificazione esatta del personaggio e dell'episodio ritratto; altri due dipinti mancano della parte inferiore e perciò anche della scritta; quanto alla Giuditta di Matteo di Giovanni, è la più frammentaria di tutti. Le tavole terminano tutte ad arco.

Osserviamo prima lo *Scipione Africano di Francesco di Giorgio*, il cui fondo è opera del maestro di Griselda¹ (fig. 1). Il personaggio principale — come pure gli altri — sublimato in statua, è collocato su un piedistallo. Con la destra impugna una spada nuda, con la sinistra si stringe il mantello. Il petto della corazza è ornato da due putti in rilievo che reggono fiaccole. I versi scritti sul piedistallo dicono:

VICTA MIHI CARTHAGO NOVA EST ULTURA
PUELLAM
CUI PIEREM VICTUS PREDAM SUPERBA
DEDIT
SED QUI BELLO HOSTES MEMET RATIONE
SUBEGI
UT VIDEAR MERITUS BINA TROPHEA
SIMUL



Fig. 1. Francesco di Giorgio e il Maestro della storia di Griselda: Scipione Africano. Firenze, Museo Nazionale

Publio Cornelio Scipione Africano (236—184 a.C.) fu l'eroe della seconda guerra punica, il quale, dopo aver combattuto nell'Isipania con il più forte avversario dei Romani, trasferì la scena delle operazioni belliche in Africa per infliggere a Zama, nel 202, una sconfitta decisiva ad Annibale.

L'episodio cui alludono la scritta e la scena di fondo, è descritto, oltre che da Livio (XXVI, 1) e Polibio (X. 19. 3—7), dal retore Valerio Massimo vissuto nel I secolo d. C., come uno degli esempi memorabili di temperanza e moderazione (*Factorum et dictorum memorabilium libri novem. IV. III. 1.*). Scipione, ventiquattrenne, raccoglieva ostaggi nella Cartagine Nuova, «*eximiae inter eos formae virginem aetatis adultae*». Venuto a sapere la fanciulla era di origine nobile ed aveva un promesso ugualmente di alto lignaggio, la restituì ai genitori e allo sposo, rinunciando perfino al riscatto. E lo fece «*et iuvenis et coelebs et victor*».

Nel fondo della tavola, a destra, si vede Scipione seduto davanti alla sua tenda, con Lucrezia inginocchiata che supplica per la propria liberazione. A sinistra, la fanciulla rimessa in libertà sta per allontanarsi col padre. Grazie a questo gesto magnanimo, Scipione è stato incluso nei Trionfi del Petrarca (*Trionfo della Pudicizia, 170*) e figura tra i personaggi celebri ritratti da Taddeo di Bartolo nel 1414, nell'Anticappella del Palazzo Pubblico di Siena, come una delle personificazioni della virtù, della magnanimità (per non parlare poi di altre numerose manifestazioni successive dello stesso tema nell'arte. Il topos stoico che insegna essere la vittoria su noi stessi gloria non minore del trionfo riportato sul nemico, ricomparirà poi nella tavola raffigurante Alessandro Magno.

Continuiamo l'esame con la *Claudia Quinta*, opera di Neroccio dei Landi² (fig. 2). Anche questa volta, il fondo è dovuto al maestro di Griselda. L'iscrizione, composta di due distici, è la seguente:

CLAUDIA CASTA FUI NEC VULGUS CREDI-
DIT AMEN
ET TAMEN ID QUOD ERAM TESTIS MIHI
PRORA PROBAVIT
CONSILIVM ET VIRTUS SUPERANT MATER-
QUE DEORUM
ALMA PLACET POPULO ET PER ME ORATA
TUETUR

Nel periodo più critico della seconda guerra punica, dalla lettura dei libri sibillini fu desunta la profezia che l'Italia sarebbe stata salva, se dall'Asia Minore si fosse trasportata a Roma l'immagine cultica della Magna Mater Cibele. Quando la nave, con a bordo la statua, si arenò alla foce del Tevere, la dea manifestò il suo potere miracoloso: Claudia Quinta, una matrona accusata di adulterio, riuscì a smuovere la nave provando

con ciò pubblicamente la propria innocenza. Livio (XXIX, 14) si limita ad affermare ancora, a proposito di Claudia, che ella fu la sola degna di essere ricordata tra le donne che nel 204 a.C. accompagnavano il simulacro di Cibele da Pessino a Roma. Il fatto miracoloso è narrato per la prima volta da Ovidio, e la fonte letteraria della tavola in questione è appunto il brano relativo dei Fasti (IV. 305—348). *Solo i versi di Ovidio possono spiegare* perchè la Claudia di Neroccio sia adorna di vesti così eleganti e alla moda, di gioie e diadema e di un'acconciatura raffinata, e perchè il suo aspetto e il suo atteggiamento rasantino la civetteria. Ciò perchè, pur essendo di casti costumi, «cultus et ornatis varie prodidit capillis/ obfuit; ad rigidos promptaque lingua senes». Nella nostra pittura perciò Claudia non appare come una vestale e non potrà in nessun modo essere elevata a santità, come credette di farlo Van Marle.³ Plinio il Vecchio (Naturalis Historia, VII. XXXV.120) ricorda Claudia, insieme con Sulpizia anch'essa ritratta nel nostro ciclo, come una delle testimonianze della forza della religione. La storia è trattata anche in un'importante opera trecentesca, e cioè nel «De claris mulieribus» del Boccaccio.⁴ Questi fa seguire il racconto da una considerazione moraleggiante: agire contro le leggi naturali per dimostrare la propria innocenza è più una sfida al destino che un esempio da imitare; basta essere consapevoli della propria castità, senza curarsi dell'opinione del volgo profano. Anche se il quadro in esame non s'ispira a questa tesi moraleggiante — infatti, la morale formulata nell'iscrizione si limita alle parole «la prudenza e la virtù trionfano» — la narrazione del Boccaccio resta pur sempre un anello importante di congiunzione per cui attorno alla storia venne a crearsi tutta una tradizione. Nel secondo piano del dipinto compaiono le figure del maestro di Griselda dal portamento goffo, quasi comico: a destra si vede la scena della nave trainata — successivamente si rivedrà la nave una seconda volta, quale attributo di Claudia, che la regge nella mano — a sinistra si scorge il gruppo riunito davanti alla porta della città per accogliere la dea.

*E' da attribuire interamente al maestro della storia di Griselda il Tiberio Gracco di Budapest.*⁵ (fig. 3) Sulla base figura la seguente iscrizione:

TIBERIUS GRACCHUS
MAS EST QUEM PERIMIT SOSSES SED
FOEMINA SERPENS



Fig. 2. Neroccio dei Landi e il Maestro della storia di Griselda: Claudia Quinta. Washington, National Gallery of Art, Andrew Mellon Collection

CONIUGI SIC LAETUS SOSPITE GRACCHUS
OBIT
NEC VENIT STYGIAS UXORIOUS ARDOR AD
UNDAS
CONIUGIS AT CHARO PICTORE SEMPER
ERIT

Il giovane ricciuto che uccide con un gesto elegante il serpente strisciante ai suoi piedi non è



Fig. 3. Maestro della storia di Griselda: Tiberio Gracco. Budapest, Museo di Belle Arti

altro che il padre di Tiberio e Caio, i due tribuni del popolo finiti tragicamente, la cui consorte Cornelia, figlia di Scipione Africano, era considerata come un'incarnazione delle virtù coniugali e materne. La leggenda vuole che Tiberio Gracco abbia trovato due serpenti nel proprio letto. Secondo l'interpretazione degli auguri, uccidendo il serpente maschio egli avrebbe causato la propria morte, uccidendo invece la femmina, provocava la morte della moglie. Ammazzando il ser-

pente maschio Tiberio si sacrifica per salvare la vita della sposa. La vicenda si ritrova anche in Plutarco (Vita di Tiberio Gracco, 1), ma, come avverte Andor Pigler,⁶ la fonte a cui s'ispirò il dipinto era il capitolo dedicato all'amore coniugale della raccolta di fatti memorabili di Valerio Massimo (IV. V. 1). Valerio Massimo chiude la sua narrazione con la seguente sentenza oratoria: «itaque Corneliam nescio utrum felicior dixe-

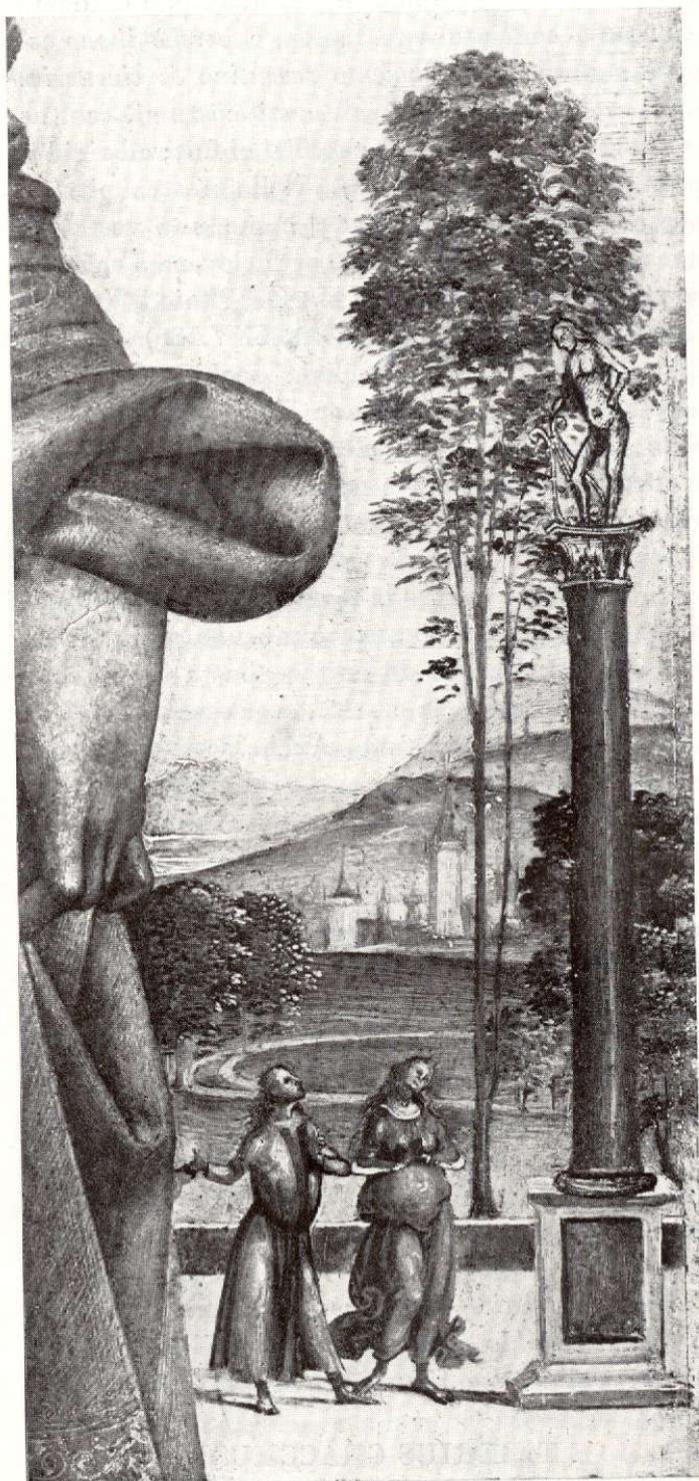


Fig. 4. Maestro della storia di Griselda: Tiberio Gracco. Particolare. Budapest, Museo di Belle Arti

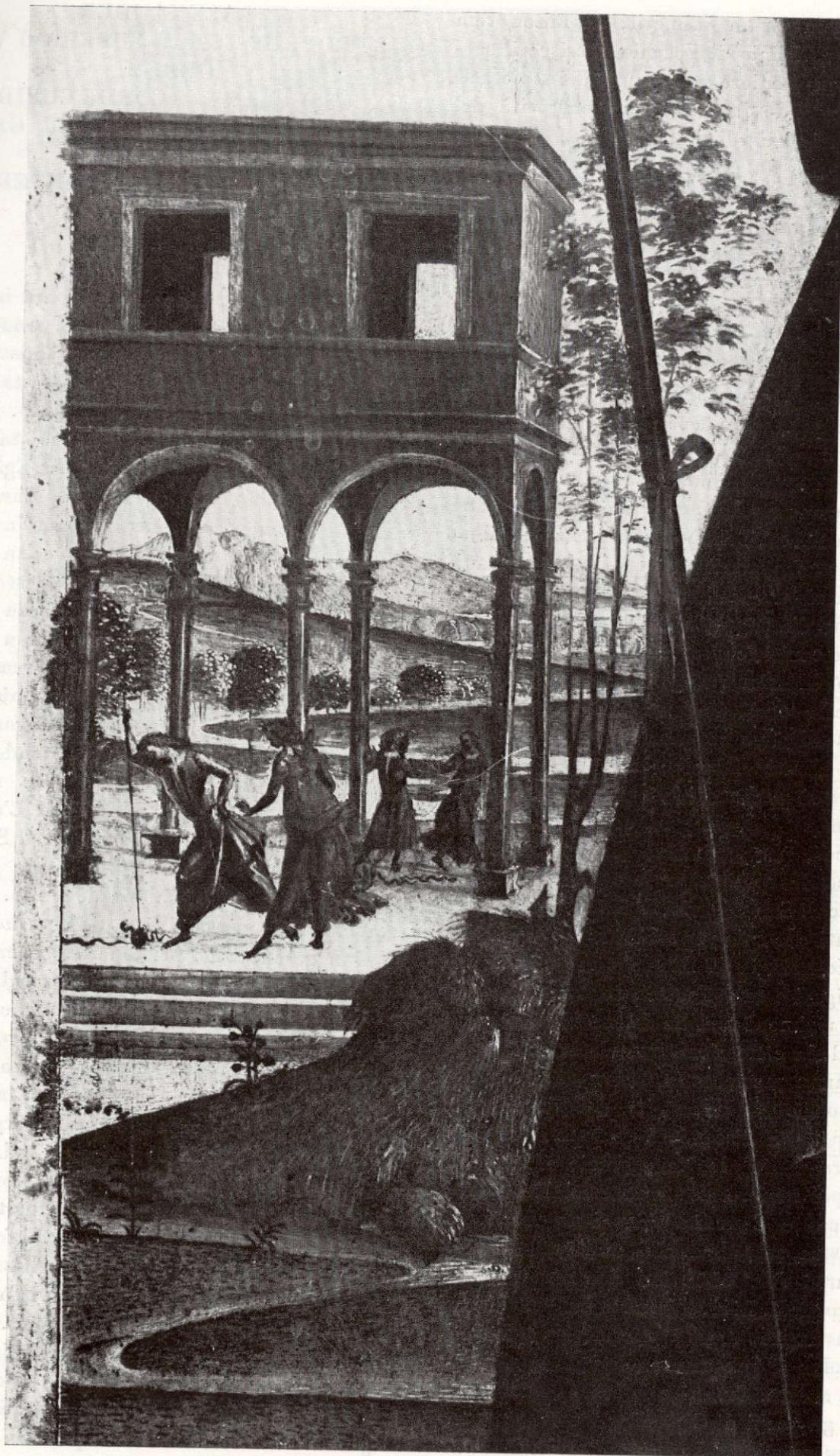


Fig. 5. Maestro della storia di Griselda: Tiberio Gracco. Particolare. Budapest, Museo di Belle Arti

rim, quod talem virum habuerit, an miseriorem quod amiserit». Plinio il Vecchio riferisce il sacrificio di Gracco seniore come uno dei «pietatis exempla», mettendo in rilievo la generosità del suo atto sia nei riguardi della consorte che della comunità.⁷ Non è da escludersi che sulla scelta del personaggio principale della tavola abbia influito anche il giudizio del Petrarca il quale, nel Trionfo della Fama, condannando i fratelli fomentatori di rivolta, ammette soltanto il loro pio genitore nel corteo fantastico.⁸ Nel medioevo la storia ebbe più larga notorietà attraverso le Gesta Romanorum, diffuse ancora nel quattrocento. Ivi, il nome del personaggio storico è sostituito dall'indicazione «rex quidam», e la storia è seguita dall'interpretazione cristiana: la morte del re serve come paragone con la crocifissione di Cristo, e l'uccisione del serpente come quello con il trionfo dell'anima sul corpo.⁹ In effetti, Schubring fa menzione di un cassone dipinto che trae ispirazione dalla variante della leggenda riportata dalle Gesta Romanorum,¹⁰ ma l'ispiratore del soggetto della tavola budapestina deve certamente aver attinto all'autore antico, Valerio Massimo: la variante deformata, medievale della storia dell'antichità non avrebbe più potuto soddisfare in quell'epoca se non una categoria di clienti di scarsa cultura. Ma in un altro senso si può parlare di interpretazione cristiana in relazione al dipinto in questione. Infatti, Tiberio Gracco, per il motivo dell'uccisione del serpente, ricorda come tipo le raffigurazioni di San Michele e di San Giorgio. E' forse l'iconografia di questi santi che spiega perchè, come avverte il Pigler, nell'Iconologia di Ripa l'uomo che uccide il serpente figura come allegoria dell'«azione virtuosa».¹¹ Le ultime due righe della scritta sono un documento della concezione umanistica della pittura in quanto mettono in rilievo la funzione dell'artista nella conservazione del ricordo del fatto narrato: «non discenderà verso le onde della Stige l'amore coniugale, ma, grazie al pittore, apparterrà per sempre alla consorte». Nel fondo, Tiberio Gracco e Cornelia compaiono tre volte. Prima a sinistra, sotto le arcate, nell'atto di retrocedere spauriti alla vista dei due serpenti striscianti ai loro piedi. Li rivediamo poi al lato destro, mentre consultano Apollo divinatore (fig. 4). La terza volta si presentano ancora a sinistra, davanti alle arcate: Gracco colpisce a morte il serpente sotto gli occhi di Cornelia (fig. 5).

E' da ritenere opera del maestro di Griselda anche l'Alessandro Magno¹² (fig. 6). L'iscrizione dice:

ALEXANDER
QUI PROPRIIS TOTUM SUPERAVI VIRIBUS
ORBEM
EXCUSSE FLAMMAS CORDE CUPIDINEAS
NIL JUVAT EXTERNIS BELLIS GAUDERE
TRIUMPHIS
SI MENS AEGRA JACET INTERIUSQUE
FURIT

Il conquistatore macedone appare in corazza, con petto e gambali riccamente ornati. Ha la testa cinta di corona, la mano sinistra poggia sull'elsa della spada che forma una testa d'uccello, mentre la destra è puntata sul fianco. L'identificazione delle due scene di fondo è stata tentata per la prima volta da T. Borenius.¹³ Egli ha pensato all'episodio riportato da Curzio Rufo (VIII. 4) in cui Alessandro Magno, in occasione di un banchetto, faceva la sua scelta tra trenta donne preferendo Rossana. Lo stesso Borenius però intuiva la poca fondatezza della sua tesi, per cui si limitò prudentemente a parlare di «free illustration». Il testo latino precisa inequivocabilmente che il soggetto non può essere se non la vittoria riportata dal protagonista nella lotta contro i propri desideri, resistendo alle tentazioni dell'amore.¹⁴ La definizione esatta del soggetto è dovuta a R. L. Mode.¹⁵ L'episodio in parola è identico a quello ritratto dal Sodoma nel celebre affresco della Farnesina: Alessandro Magno risparmia la famiglia di Dario. Nelle Vite parallele di Plutarco (Vita di Alessandro Magno, 21) si legge che tra i prigionieri di guerra persiani si trovavano anche la madre, la moglie e le due figlie nubili di Dario, le quali, «pur essendo prigioniere di guerra, non udivano nè provavano alcunchè di brutto, nè dovevano averne alcun timore poichè, quasi non si trovassero in un campo militare, erano riguardate come le vergini viventi in luoghi sacri, lontane dai discorsi e dagli sguardi degli uomini». Ogni dubbio circa l'origine plutarcaiana del soggetto viene allontanato dal fatto che la scritta contiene una nuova formulazione delle seguenti parole della Vita: «Alessandro però riteneva la vittoria su sè stessi virtù più regale della vittoria riportata sul nemico. . .» Se perciò a sinistra si vedono le dame prigioniere trattate con ogni riguardo (fig. 7), la scena di destra potrà essere interpretata come un monito di Alessandro Magno ai suoi soldati di comportarsi col dovuto sospetto (fig. 8).



Fig. 6. Maestro della Storia di Griselda: Alessandro Magno. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts



Fig. 7. Maestro della storia di Griselda: Alessandro Magno. Particolare. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts

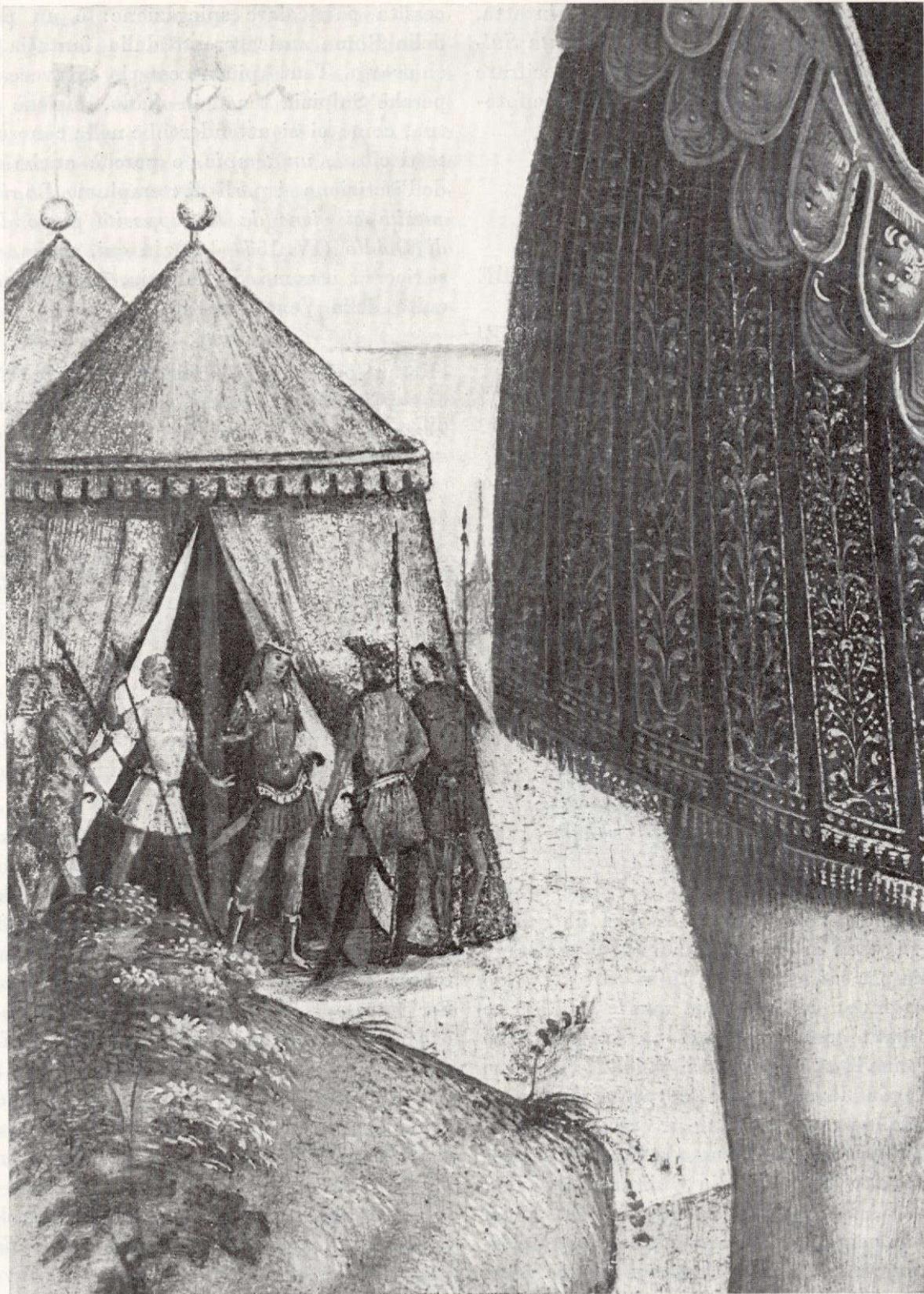


Fig. 8. Maestro della storia di Griselda: Alessandro Magno. Particolare. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts

La quinta tavola del ciclo, conservata intatta, è opera di Giacomo Pacchiarotto e rappresenta Sulpizia¹⁶ (fig. 9). Chi scrive non è riuscito a decifrare la seconda parola della scritta nemmeno nelle fotografie di migliore qualità.

SULPITIA
 QUAE. . . . VENERI TEMPLUM
 CASTAEQ/E/ P/R/OBAEQ/E/
 SULPITIA EX TOTA SUM MERITA URBE
 LEGI
 ARA PUDICITIAE PECTUS SIBI QUODQ/E/
 PUDICUM EST
 TERREA CU/N/CTA RUU/N/T FAMA
 DECUSQ/E/ MANE/N/T

Da quanto sopra risulta senza ombra di dubbio l'identità del personaggio del dipinto che compare in veste lunga, fluttuante, a piedi nudi, tenendo in mano un tempio rotondo. Sulpizia fu la moglie di quel Fulvio Flacco (databile dal 237 al 205 a.C.) che venne eletto console quattro volte durante la seconda guerra punica e ricoprì anche altre funzioni. È noto che nel 205 si espresse nel senato contro Scipione Africano.¹⁷ Dopo Scipione, Gracco e Claudia, Sulpizia è quindi la quarta della serie a rappresentare lo stesso periodo della storia romana. Sulpizia, la più onorata matrona di Roma, godeva di grande stima. Dell'avvenimento religioso che la tavola intende ricordare, parla Valerio Massimo nella parte del suo libro intitolata «Quae cuique magnifica contigerunt» (VIII. XV.). I libri sibillini consigliavano di dedicare una statua a Venere Verticordia per correggere i costumi corrotti, «quo facilius virginum mulierumque mentes a libidine ad pudicitiam converterentur. . .» Tra le cento matrone più virtuose di Roma, Sulpizia fu infine trovata degna di consacrare la statua di Venere «che scaccia le passioni». Plinio il Vecchio come si è detto, ricorda l'onore toccato a Sulpizia a proposito della storia di Claudia Quinta (Nat. Hist. VII. XXXV. 120): «Pudicissima femina semel matronarum sententia iudicata est Sulpicia Paterculi filia, uxor Fulvi Flacci, electa ex centum praeceptis quae simulacrum Veneris ex Sibyllinis libris dedicaret.» Il Boccaccio nell'opera «De claris mulieribus»¹⁸ ripete quasi testualmente la narrazione di Valerio Massimo, salvo a completarla con un commento moraleggiante semiserio, enumerando lungamente tutte le assurde esigenze che una donna deve osservare per essere giudicata incontestabilmente virtuosa. Il secondo piano non ne-

cessita particolare spiegazione: è un panorama della Roma antica creato dalla fantasia di Pacchiarotto. Tanto più necessario è invece spiegare perchè Sulpizia tenga in mano, anzichè una statua, come ci si attenderebbe nella conoscenza dei testi citati, un tempio, e perchè anche nei versi dell'iscrizione si parli di «templum». La risposta al quesito ci viene da un apposito passo dei *Fasti di Ovidio* (IV. 157—160) in cui, anche se invano si ricerca il nome di Sulpizia, viene ricordato il culto della Venere Verticordia:

«Roma pudicitia proavorum tempore lapsa est:
 Cumaeam, veteres, consuluistis anum.
 Tempa iubet Veneri fieri: quibus ordine factis,
 Inde Venus verso nomina corde tenet.»

Sicchè, accanto a Valerio Massimo, anche Ovidio è da considerarsi ispiratore letterario del dipinto. Anche in Petrarca, Sulpizia consacra, invece di un «simulacro», un tempio (Trionfo della Pudicizia, 178—180):

«Così giugnemmo alla città sovrana
 nel tempio pria che dedicò Sulpizia
 per spegner nella mente fiamma insana»

Stranamente — poichè si tratta di una curiosità iconografica — non è possibile ritrovare in alcun luogo la descrizione del soggetto della tavola del Pacchiarotto. Van Marle ne sbaglia perfino la grafia del nome¹⁹ (Suplica) e perfino lo Zeri si contenta di accennare ad «a Roman lady famous for her virtue».²⁰ L'autore del catalogo della mostra organizzata a Baltimore nel 1939²¹ confonde la protagonista della tavola con la poetessa Sulpizia che il contemporaneo Marziale esalta in due epigrammi e di cui restano in tutto due frammenti, espressioni peraltro — onde si spiega l'errore — del suo amore per il marito.²²

Analogamente a Sulpizia, è unica nel genere anche la raffigurazione di *Eunosto di Tanagra*²³ (fig. 10). Sfortunatamente, questa tavola del *maestro di Griselda* venne mutilata da uno dei proprietari o per difficoltà di collocamento, o per velleità di trasformare l'eroe dell'antichità in un personaggio del Vecchio Testamento. L'identificazione del personaggio principale e insieme l'interpretazione delle scene di fondo si devono a Shapley.²⁴ Stavolta non abbiamo da scegliere tra le fonti possibili: la leggenda locale della Beozia compare

solo nella *Moralia* di Plutarco (*Quaestiones Graecae*, 40). Il mito è affine alla storia biblica di Giuseppe e della moglie di Putifar o a quella di Ippolito e Fedra in Euripide. Eunosto, l'eroe di Tanagra, era figlio di Elieo e deve il nome al fatto di essere stato elevato dalla ninfa Eunosta. Era un giovane bello, virtuoso e ascetico. Avendo respinto l'offerta d'amore della cugina Ocne, questa lo accusò di violenza ai propri fratelli i quali lo assalirono a tradimento e lo uccisero. Elieo fece prigionieri gli assassini. Infine Ocne, pentita, confessò la verità ad Elieo e per sfuggire alle torture dell'amore e del rimorso, andò a buttarsi in un burrone profondo. Con sentenza del proprio padre Colono, i fratelli di Ocne furono mandati in esilio. Nello sfondo a destra, Eunosto fugge Ocne. A sinistra gli episodi sono due: i tre fratelli abbattono Eunosto e più in là, Ocne rivela la verità ad Elieo. Prima di Shapley si ebbe un'unica ipotesi per l'interpretazione della figura allegorica: Van Marle la credeva una personificazione della Forza.²⁵ I piedi scalzi di Eunoco, riscontrabili anche in altri tre protagonisti del ciclo, possono essere interpretati come uno degli attributi della semplicità, della castità e dell'umiltà.

Se è lecito formare una graduatoria qualitativa, assegnerei il secondo posto, dopo la Claudia di Neroccio, al dipinto del *maestro di Griselda* che si conserva nel Museo Poldi Pezzoldi di Milano²⁶ (fig. 11). Il personaggio principale ne è, secondo l'argomentazione pienamente convincente di Gertrude Coor, l'*Artemisia*,²⁷ moglie del proprio fratello Mausolo e sovrana, dopo la morte di lui, nel 353 a. C., della regione della Caria. Regnante energica, deve però la fama immortale piuttosto al suo amore coniugale manifestato in una forma poco consueta: la costruzione ad Alicarnasso del Mausoleo, monumento sepolcrale considerato come una delle meraviglie del mondo. Morì nel 351 a. C., dopo la grandiosa cerimonia funebre dedicata alla memoria del marito.²⁸ La tradizione vuole che ella, inconsolabile nel suo grave lutto, abbia mescolato nella sua bevanda e inghiottito le ceneri del marito. Valerio Massimo narra quest'atto leggendario di Artemisia nello stesso capitolo dedicato alla fedeltà coniugale che contiene anche il sacrificio di Tiberio Gracco, e mette acutamente in paragone il sepolcro costruito in pietra — il Mausoleo — e la tomba vivente: Artemisia. (IV—VI. Externa): «Quid enim aut eos colligas aut de illo inelyto tumulo loquere, cum ipsa Mausoli vivum ac spirans sepulcrum fieri concupierit, eorum testi-



Fig. 9. Giacomo Pacchiarotto: Sulpizia. Baltimore, Walters Art Gallery

monio, qui illam extincti ossa, potione adpersa, bibisse tradunt?». Delle ceneri inghiottite fa cenno tra altri anche Cicerone (*Tusc.* III. 75) e Gellio (*Noctes atticae*, X. 18, 3), fonte del soggetto della tavola è da considerarsi tuttavia l'opera di Valerio Massimo, la quale, con la sua struttura didatticamente ripartita e la serie degli esempi enumerati, si presta alle raffigurazioni allegoriche. Ma l'ideatore del programma deve aver desunto dalla *Naturalis Historia* (XXXVI/IV. 28—30), l'opera enciclopedica di Plinio, la notizia che il Mausoleo era ornato di rilievi — e Plinio ne elenca perfino gli artisti — e che alla morte di Artemisia la costruzione non era ancora portata a termine. Perciò si scorge il Mausoleo, raffigurato nel lato sinistro del fondo, ancora in fase di lavorazione, con i fianchi ricoperti di rilievi. Tra le trattazioni del sog-

getto in epoche posteriori vanno ancora menzionate quelle del Petrarca e del Boccaccio. Nel «*De claris mulieribus*», citando la versione volgare, ella è «intero sempiterno esempio di vedovità»,²⁹ e non poteva mancare neppure nel Trionfo dell'Amore (III. 74).

L'Artemisia del maestro di Griselda è già stata definita come la Maddalena, come «figura ideale»,³⁰ come Santa Barbara³¹ e come l'allegoria della Fede.³² Non si comprende come tali definizioni errate del soggetto possano sopravvivere nella letteratura scientifica ancora dopo la constatazione — riportata bensì solo in una nota calce — di Gertrude Coor. L'autrice della monografia su Neroccio dei Landi ha avuto qualche dubbio a confermare l'inconfutabilità della propria tesi solo in considerazione dell'oscuro significato della scena che si scorge nel fondo della tavola sul lato destro; ma anche se la scena in parola resta di difficile interpretazione (forse l'arrivo della notizia della morte del marito?) l'abito da lutto lungo e scuro, la presenza del calice e della costruzione a forma di piramide e, non ultimamente, il contesto iconografico dato dal ciclo convincono pienamente della fondatezza dell'ipotesi della Coor. Nel catalogo Kress, peraltro esemplare,³³ l'opera viene trattata come «Unidentified Woman», nella pubblicazione rappresentativa sul Museo Poldi Pezzoli uscita recentemente,³⁴ essa figura come «La Maddalena» ossia «L'Allegoria della Fede». Infine, nello studio monografico che Robert L. Mode dedica al ciclo, essa viene definita ancora come «Unidentified Virtuous Woman».³⁵

Si è lasciato per ultimo il pezzo che è probabilmente il primo del ciclo in ordine cronologico, ma anche il più mutilato, e cioè la *Giuditta di Matteo di Giovanni*³⁶ (fig. 12). Giuditta è, com'è noto, una delle eroine del Vecchio Testamento più frequentemente rappresentate nel '400, e che era considerata a Firenze come la principale personificazione, insieme con Davide, delle virtù patriottiche. Non si possono sollevare dubbi neppure circa la fonte letteraria, e perciò la tavola non presenta alcuna difficoltà dal punto di vista iconografico. Quanto al problema come l'immagine della vedova di Betulia che salva il suo paese con astuzia e coraggio possa inserirsi nel ciclo che mette in rilievo virtù di diversi carattere e presenta esclusivamente eroi ed eroine del mondo greco-romano, esso esula dal campo iconografico ed è connesso con il programma, per cui verrà ripreso in seguito.

Problemi di attribuzione e di cronologia

Presentemente, resta ancora discutibile la paternità di sole quattro tavole (Gracco, Alessandro Magno, Eunosto, Artemisia) le quali, come sopra esposto, sono attribuite da noi interamente al maestro di Griselda. Tutti concordano pienamente nell'attribuire la Giuditta a Matteo di Giovanni, Sulpizia a Giacomo Pacchiarotto, la Claudia, a parte il fondo, a Neroccio di Landi e Scipione Africano a Francesco di Giorgio, fatta eccezione del secondo piano dovuto ancora al maestro di Griselda. Ora si prenderanno brevemente in esame le attribuzioni precedenti. A. Venturi nel 1900³⁷ fu il primo a notare la stretta affinità stilistica indicativa dell'identità d'autore tra il Tiberio Gracco di Budapest e le tavole londinesi di Griselda; tale scoperta è risultata valida fino a tutt'oggi. Il suo unico errore consiste nell'aver ancora voluto assegnare al maestro di Griselda la Claudia Quinta (allora a Parigi, collezione Dreyfus) e la Sulpizia (allora a Roma, collez. Massarenti). Lo Schubring conosceva già quattro dipinti del ciclo e li attribuiva tutti ad Amico Aspertini.³⁸ Ovviamente, la sua attribuzione avventata non trovò seguaci. August Mayer ha annoverato nell'opera di Neroccio dei Landi³⁹ oltre alla Claudia, anche l'Alessandro Magno e il Tiberio Gracco. Il Berenson è stato il primo a notare che gli sfondi delle tavole di Neroccio e di Francesco di Giorgio erano dovuti al maestro di Griselda; da allora è come scontato che gli episodi di fondo di sei tavole del ciclo sono opere dell'ignoto seguace del Signorelli.⁴⁰ Un unico studioso, R. L. Mode⁴¹ considera la possibilità che anche per la Giuditta di Matteo di Giovanni sia stato il maestro di Griselda a fornire la scena di fondo. La tesi di Mode riveste una certa importanza per il fatto che oggi come oggi l'appartenenza della Giuditta al ciclo non può essere attestata in modo inconfutabile:⁴² ora, la collaborazione del maestro di Griselda costituirebbe una prova decisiva. Una risposta al quesito potrebbe eventualmente essere data da accurati esami tecnici.

In conclusione, difficoltà d'attribuzione tuttora esistenti si riscontrano solamente per quanto riguarda i personaggi principali di quattro tavole. Si tratta di Gracco, Alessandro Magno, Eunosto e Artemisia. Mancini⁴³ e Dussler⁴⁴ annoverano l'Artemisia tra le opere dovute al Signorelli personalmente. Philip Hendy, nel catalogo 1931 del Museo di Boston dice di Gracco e di Alessandro Magno:



Fig. 10. Maestro della storia di Griselda: Eunostrus di Tanagra. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection

«perhaps by Signorelli».⁴⁵ Ha trovato vari seguaci la tesi di Weller.⁴⁶ Secondo lui, le quattro tavole in parola rivelano con tanta evidenza l'ispirazione signorelliana da far ritenere che i disegni siano opera del maestro stesso, quantunque l'esecuzione non possa in nessuno dei casi esser fatta da lui. L'elemento più essenziale della tesi consiste nel rilevare il contributo diretto, anche se limitato ai soli disegni, dato al ciclo dal Signorelli, il quale lavorava verso la fine del secolo sia a Monteoliveto Maggiore, sia nella stessa Siena (Sant'Agosti-

no, altare Bichi, 1498). Attenendosi a quanto sopra, il Weller ritiene le quattro tavole opera comune del Signorelli e del maestro di Griselda. Gertrude Coor⁴⁷ è ancora più esplicita del Weller nell'attribuire al Signorelli le pitture in parola. Sostiene che fu lo stesso Signorelli ad avere la commissione dell'intero ciclo e che le quattro tavole di cui sopra sono opere di due aiuti della sua bottega fatte su disegni del maestro. Dovrebbero essere quindi attribuite ad uno dei collaboratori del Signorelli — persona diversa dal maestro di

Griselda! — l'Artemisia tutta intera, fondo compreso, e le tre figure principali Alessandro Magno, Eunosto e Gracco. Il maestro di Griselda, l'altro aiuto, dovrebbe essere, come vuole la tesi sopra riportata, solamente autore degli sfondi di cinque tavole, come seguace del Signorelli più indipendente, meno servile del compagno. Secondo la Coor, l'origine ad es. della tavola di Tiberio Gracco sarebbe dovuta a tre artisti contemporaneamente: al Signorelli che ha fornito il disegno, ad un seguace o meglio imitatore del maestro di Cortona, autore della figura principale, e all'altro aiuto del Signorelli, il maestro di Griselda, esecutore della scena di fondo. In realtà, padre della tesi incentrata sul Signorelli sia del Weller che della Coor è Berenson, al quale è sembrato di scorgere una forte impronta signorelliana soprattutto nelle figure di Alessandro Magno e di Gracco, mentre al maestro di Griselda non ha riconosciuto altro che gli sfondi.⁴⁸ Anche nell'ultima edizione del catalogo di Berenson figura l'attribuzione «Il maestro di Griselda con Signorelli».⁴⁹ Dopo la Coor, la letteratura scientifica non parla più di tre maestri, ma il Pigler,⁵⁰ Mario Salmi⁵¹ e, limitatamente ad Eunosto di Tanagra, anche Shapley⁵² insistono nel parere che la composizione sia dovuta al Signorelli e che solo l'esecuzione possa essere opera del maestro di Griselda. E Shapley ammette la paternità del Signorelli per i disegni, pur giudicando aliene dal grande pittore umbro-fiorentino la posizione storta, artificiale e le proporzioni allungate delle figure.

Un altro gruppo di studiosi sostiene il parere, molto più fondato a nostro avviso, dal punto di vista della critica stilistica, che il rapporto col Signorelli consista unicamente in un'affinità stilistica più o meno stretta e *le quattro tavole siano invece da attribuire interamente, nella composizione come nell'esecuzione al maestro della storia di Griselda*. Veramente, non conoscendo ancora gli altri tre dipinti, Adolfo Venturi aveva già affermato rispetto al Tiberio Gracco⁵³ quanto Van Marle avrebbe poi detto in merito a tutt'e quattro: «Il quadro appartiene ad un artista prossimo a Luca Signorelli, senza che però ne abbia le proporzioni e la forza. E' l'artista medesimo che eseguì... i tre pezzi di cassone con l'istoria di Griselda...» A proposito dei quattro quadri, sarà prima Giacomo de Nicola a parlare di un solo maestro,⁵⁴ perchè si giunga poi, con Van Marle, ad una precisa negazione dei disegni come dovuti al Signorelli.⁵⁵ Non possiamo che condividere ogni parola di Van Marle: «I am

most of all convinced that the Griselda panels in London and those of the series, with the exception of the two last are by the same follower of Signorelli, and I doubt very much if an assistant working after the master's drawings — if they were in any way finished ones — would have followed to such an extent his own bent regarding peculiar proportions». Dopo Zeri⁵⁶ e Russoli,⁵⁷ recentemente anche Mode⁵⁸ condivide la stessa opinione. Nella conoscenza delle qualità delle tre pitture di spalliera londinesi si hanno tutte le ragioni per affermare che sia come invenzione che come tecnica magistrale, il maestro di Griselda era abbastanza dotato per poter essere ritenuto autore di tutti i quattro quadri. Confrontando il giovane re dell'Adorazione dei Re Magi, un quadro del Signorelli dipinto nel 1493—94 con la collaborazione degli assistenti di bottega (fig. 13) con la figura di Gracco peraltro affine nella posizione e nell'atteggiamento, o la Maddalena della pala Bichi (1498) con l'Artemisia, colpirà a prima vista il radicale mutamento dei canoni del corpo o, detto un po' più comunemente, un ritorno al gotico delle proporzioni rinascimentali. Con tutto ciò non si vuole negare che si notino anche certe differenze tra i quattro dipinti. La figura più armonica e meglio articolata è quella di Artemisia; ivi anche i personaggi di secondo piano hanno atteggiamenti meno manierati e proporzioni più «normali» che non nelle altre tavole. Ma ove si supponga che le singole pitture siano state eseguite a intervalli relativamente più lunghi, si spiegheranno anche i dislivelli qualitativi e i piccoli cambiamenti di stile.

La cronologia del ciclo — e in ciò concordano tutti gli studiosi — potrà essere determinata, oltre alle considerazioni di critica stilistica, dalle date seguenti: Matteo di Giovanni morì nel 1495, e pertanto la Giuditta non potrà non essere anteriore a tale data. Neroccio dei Landi scomparve nel 1500 e Francesco di Giorgio nel 1502; d'altra parte, il Pacchiarotto non era nato che nel 1474. Il ciclo perciò potrà essere datato nell'ultimo decennio del secolo, e più probabilmente nella seconda metà di esso. Per quanto riguarda poi l'ordine in cui i singoli quadri si susseguirono, i pareri sono diversi. Ritengo che fino a quando non vengano scoperti documenti scritti o perlomeno si possa accertare con assoluta sicurezza l'appartenenza della Giuditta al ciclo, la cronologia stabilita da De Nicola non potrà essere ulteriormente raffinata che in maniera molto ipotetica. Secondo il De Nicola, dunque, alla Giuditta dipinta per prima



Fig. 11. Maestro della storia di Griselda: Artemisia. Milano, Museo Poldi-Pezzoli

seguirono le tavole di Neroccio e di Francesco di Giorgio; ancora più tardi — nel 1497—98 — fu la volta del maestro di Griselda ad eseguire le sue quattro opere e infine, come ultimo, il Pacchiarotto completò la serie con la sua Sulpizia.⁵⁹ La logicità — devo riconoscere che non incontestabile — di tale cronologia deriva dal fatto che parte dal pre-

supposto della partecipazione del maestro di Griselda: di Neroccio e di Francesco di Giorgio il maestro di Griselda non fu che *collaboratore*, mentre *dopo i lavori fatti da solo*, nella tavola del Pacchiarotto *non si riscontrano più* tracce del suo pennello. (Ho detto non incontestabile, in quanto teoricamente si può anche supporre che il maestro



Fig. 12. Matteo di Giovanni: Giuditta. Bloomington, Indiana University Art Museum

si sia associato ai due colleghi senesi dopo le quattro opere autografe). La modifica apportata dal Longhi⁶⁰ consiste solo nel posticipare la Claudia di Neroccio a data immediatamente precedente l'origine della Sulpizia, parere che contrasta fortemente con quello della Coor⁶¹ e del Russell,⁶² che datano la Claudia negli anni 1494—95. La cronologia di R. L. Mode⁶³ è la più differenziata, e ciò perchè egli cerca di ricostruire la disposizione originaria del ciclo. La novità della sua cronologia è data dall'idea che i lavori fossero sospesi negli anni 1497—98 e che tre delle tavole del maestro di Griselda siano successive a tale intervallo, mentre una, quella di Eunosto — chissà perchè proprio questa — dovrebbe essere anteriore. Il contributo di chi scrive al problema in discussione si limiterà ad una piccola osservazione, e cioè che nelle cinque tavole conservate intatte si vedono *tre diversi tipi d'iscrizione*. I dipinti di Neroccio e di Francesco di Giorgio non portano che quattro versi. Invece sulle basi dell'Alessandro Magno e del Gracco i versi sono preceduti dal nome del protagonista. Infine, nei versi che accompagnano la Sulpizia, troviamo contrazioni che non compaiono in nessuna delle altre iscrizioni. Ci pare che anche tali differenze concordino con l'ordine cronologico delle tavole del ciclo stabilito dal De Nicola.

Programma del ciclo

Non si può certo escludere che in origine il ciclo fosse composto da un maggior numero di tavole e che cioè col passar del tempo una parte ne sia andata dispersa o distrutta. Ma il tentativo del Longhi di completare con *altri tre quadri* gli otto finora noti, non ha avuto successo.⁶⁴ Dei tre quadri di proprietà privata, due sono opere di Girolamo di Benvenuto (figg. 14, 15). Il Longhi ne ha identificato i personaggi principali nelle persone di Augusto e, rispettivamente, di Giugurta. Quanto al terzo dipinto, lo ha attribuito nientemeno che a Raffaello, identificando — non senza peraltro manifestare qualche dubbio — il personaggio ritratto come Cleopatra in atto di sciogliere le perle. In merito all'appartenenza delle tavole al ciclo trattato, Shapley⁶⁵ e Pigler⁶⁶ hanno espresso forti riserve, mentre Mode⁶⁷ ha categoricamente respinto la tesi. Infatti, tutto sembra opporsi al parere di Longhi: la parte inferiore delle tavole in parole è del tutto diversa dai piedistalli del ciclo Piccolomini; dei tre dipinti, solo i due personaggi di Girolamo di Benvenuto sono collegati; perlomeno questi ultimi, pur non essendo mutilati, sono più piccoli delle tavole intatte della serie.⁶⁸ Non si può addurre alcun argomento a favore — e, si aggiunga, neppure in contrario, per mancanza di elementi — dell'attribuzione dei nomi di Augusto e di Giugurta, se non la foggia romana degli abiti del primo e quella orientale per il secondo. Di scritte, se mai ci furono, ora non si vede più traccia, per cui è più opportuno per ora contentarsi delle indicazioni «personaggio orientale» e «personaggio romano». E' più che discutibile se il dipinto pubblicato come opera del primo periodo di Raffaello raffiguri veramente Cleopatra in atto di sciogliere perle durante il banchetto offerto ad Antonio. Se ciò fosse veramente il soggetto del quadro, avremmo una ragione in più per escluderlo dalla serie delle eroine di costumi illibati del ciclo Piccolomini. Plinio il Vecchio ricorda quest'azione di Cleopatra tra i «*summa luxuriae exempla*» (Nat. Hist. IX. LVII). Il soggetto farà poi parte dell'iconografia barocca, ma nella serie delle allegorie rinascimentali della virtù poteva figurare tutt'al più il suicidio della «regina meretrice», col quale, per citare il Boccaccio, ella «mise fine all'avarizia e alla lussuria e alla vita».⁶⁹ Esiste una qualche probabilità che questo dipinto contenente insieme elementi stilistici umbri e senesi raffiguri ugualmente Artemisia, come il quadro del Museo



Fig. 13. Bottega di Luca Signorelli: L'adorazione dei Re Magi. Parigi. Louvre

Poldi Pezzoli; in tal caso il gesto della «diluizione delle perle» potrebbe essere interpretato come la mescolanza delle ceneri nella bevanda.

In senso più generale i tre suddetti quadri si ricollegano, indubbiamente, al ciclo Piccolomini: indicano infatti, e ne porteremo ancora altre prove, che intorno alla fine del secolo a Siena non erano rare le decorazioni di interni simili come tipo e iconografia a quelle trattate. Di un influsso diretto del ciclo Piccolomini si può parlare solamente in relazione ai tre dipinti di cui due si trovano nell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston,⁷⁰ e uno nel Petit Palais di

Avignone⁷¹ (fig. 16). Nelle tre figure non identificabili di guerrieri ritratti in corazze anticheggianti, a parte l'influsso innegabile di Neruccio dei Landi, la Coor⁷² e Hendy⁷³ scorgono anche certi aspetti stilistici che richiamano la conoscenza del Signorelli; entrambi rilevano poi la diretta dipendenza degli «eroi» del maestro, d'altronde scarsamente dotato, dal ciclo del maestro di Griselda. Gli eroi delle tavole non collegabili con il nome di alcun maestro — l'attribuzione al Peruzzi da parte del Berenson⁷⁴ non ha avuto seguaci — non devono essere stati nemmeno in origine portatori di grandi nomi: i quadri fanno ravvisare un committente



Fig. 14. Girolamo di Benvenuto: Eroe romano. Proprietà privata

piuttosto modesto, privo di cultura umanistica, il quale con questa specie di serie dedicata ad uomini illustri voleva solo seguire la moda e si accontentava di adottarne gli elementi formali.

La conoscenza relativamente esatta dell'iconografia delle otto tavole permette ormai di fare un'idea del programma del ciclo e desumerne la destinazione originaria. La letteratura scientifica si limita per lo più a inserirlo nel tipo iconografico profano degli «uomini e donne illustri». Più concreta e sostanzialmente valida è la definizione pur sommaria di Zeri, che cioè le immagini della serie presentano «uomini e donne noti per la loro maniera

di vivere casta e virtuosa».⁷⁵ Il solo a studiare a fondo il problema del programma è stato R. L. Mode.⁷⁶ Dal numero considerevole degli esempi femminili e dal rilievo dato alle virtù desiderabili nella vita privata deduce — si tratta del resto di un parere già precedentemente diffuso — che il ciclo fu eseguito come decorazione di una residenza di famiglia. Come primo passo il ciclo Piccolomini va quindi separato da quelli degli uomini famosi, da considerarsi come allegorie politiche impostate sulle virtù civili (coraggio, amore della patria, saggio governo ecc.). Precisando ulteriormente il programma, Mode definisce i personaggi principali dei quadri come modelli antichi della casta continenza e della temperanza. Chi scrive dissente da Mode in un unico punto: quello cioè di considerare argomento principale delle scene di Scipione e di Alessandro Magno la virtù patriottica della moderazione in senso politico.⁷⁷ Le scritte infatti non esaltano tanto il condottiero per la sua saggia moderazione, quanto l'uomo privato per aver saputo porre freno ai propri desideri: «Sed qui bello hostes memet ratione subegi» — sono le parole che la scritta mette in bocca a Scipione, e sulla base dell'Alessandro Magno si legge: «Excussi flammis corde cupidineas». Per la loro «morale» perciò anche queste due tavole s'inquadrano perfettamente tra le altre. Ci sembra infatti che il programma consista sostanzialmente nell'elogio delle virtù coniugali e nella presentazione di modelli ai giovani sposi. Una delle figure chiave del ciclo è quel Tiberio Gracco che sacrifica la vita per la consorte, e l'altra è Artemisia fedele fino alla morte alla memoria del marito. A Sulpizia venne assegnato l'onore di una funzione religiosa in quanto la più virtuosa tra le matrone, un modello di moglie e di madre. Quel che fu di pubblico dominio e generalmente riconosciuto nel caso di Sulpizia, dovette essere comprovato da Claudia con un miracolo. Scipione e Alessandro, pur avendone la possibilità ove avessero voluto usare ed abusare del proprio potere, si astennero dall'adulterio: lasciarono libertà l'uno alla fanciulla celtibera, l'altro a Statira di ritornare ai rispettivi promesso sposo e marito. Un solo eroe ascetico si riscontra nel ciclo: è Eunosto di Tanagra, ma la castità è argomento centrale anche di numerose pitture di cassoni. L'unica difficoltà apparente consiste nell'inclusione della Giuditta nel programma, e ciò per tre ragioni. In primo luogo perchè tra le celebrità greche e romane Giuditta è l'unica eroina del Vecchio Testamento.

In secondo luogo perchè Tiberio Gracco, Eunosto di Tanagra e così anche gli altri sono da considerarsi come curiosità rare nella tematica pur così allargata del Rinascimento, mentre Giuditta è invece una delle eroine più frequentemente raffigurate del periodo che ci interessa. In terzo luogo, la vincitrice di Oloferne è stata ripetutamente riprodotta nella pittura e nella scultura, specie a Firenze, come incarnazione delle virtù patriottiche; ma questo significato della Giuditta, perlomeno in quanto significato primario, non è giustificato nel ciclo Piccolomini. Tra le obiezioni che abbiamo fatto a noi stessi la più facile a scartare è la seconda, poichè l'ideatore del programma non doveva necessariamente avere come obiettivo che i pittori raffigurassero esclusivamente delle celebrità raramente presentate. Non c'è da stupirsi neppure per l'origine biblica: potremmo infatti citare in tutta l'iconografia degli Uomini famosi numerosi esempi in cui figuravano insieme personaggi dell'antichità e del Vecchio Testamento: il prestigio dei grandi dell'antichità non fa che aumentare per la compagnia degli eroi del Vecchio Testamento. In due cicli di pitture senesi di data vicina (se ne parlerà più avanti), a Giuditta si associano Cleopatra e Sofonisba, mentre nell'affresco monocromo eseguito da Vincenzo Tamagni nel 1510-12 (Montalcino, Vecchio Spedale), nella cornice imitante una nicchia di statua, la vedova di Betulia compare su un piedistallo, accanto a Lucrezia, Scipione Africano e Platone. Quanto poi all'ultima obiezione nostra, è noto che la storia del Vecchio Testamento ha dato adito a diverse interpretazioni. Giuditta non è solo meritevole per aver liberato il suo paese dal nemico, ma anche per aver preservato il proprio onore da ogni macchia, pur servendosi del suo fascino femminile onde raggiungere il nobile fine. Ecco perchè nel Medio Evo essa poteva essera un'incarnazione dell'Umiltà, della Continenza e della Castità,⁷⁸ le quali ultime le danno adito al ciclo che ci interessa. L'iscrizione sarà forse stata simile a quella di Scipione e di Alessandro: ella riportò vittoria non solo su Oloferne, ma anche su sè stessa.⁷⁹ La Giuditta può quindi essere inclusa nel programma, senza peraltro poterne dedurre con certezza la sua appartenenza al ciclo.

Si è già parlato a suo luogo delle fonti di cui si era servito l'ideatore del programma; qui ci si limiterà a riepilogare quanto già esposto. Andor Pigler è stato il primo a constatare che «diversi pezzi del ciclo, e in particolare la tavola budape-



Fig. 15. Girolamo di Benvenuto: Eroe orientale. Già collezione H. Harris

stina... trovano la spiegazione del loro soggetto nell'opera di Valerio Massimo». ⁸⁰ E' stato sempre lo stesso Pigler a dare un riassunto conciso della fortuna della raccolta di esempi che aveva visto la luce nel 31 d. C., del suo singolare influsso e della sua importanza iconografica. Per quattro tavole della decorazione Piccolomini si può quindi ritenere fonte primaria i «Nove libri di fatti e detti memorabili». Esse sono: Scipione Africano (*De abstinentia et continentia*), Sulpizia (*Quae cuique magna contigerunt*), Tiberio Gracco (*De amore coniugali*) e Artemisia (*idem Externa*). Per la fortuna di Valerio Massimo a Siena valga una sola notizia: nell'inventario redatto nel 1500 della biblioteca di Niccolò Bor-



Fig. 16. Seguace di Neroccio dei Landi: Eroe antico. Avignon, Petit Palais

ghesi, che insegnava filosofia morale nello Studio di Siena e finì vittima del dispotismo del genero Pandolfo Petrucci, il nome di Valerio Massimo si riscontra varie volte, il che significa che la sua opera doveva trovarsi nel patrimonio della biblioteca in più esemplari o edizioni.⁸¹ Per due quadri, è stato Plutarco a fornire la materia letteraria: per Alessandro Magno con le Vite parallele, per Eunosto di Tanagra con le *Moralia* (*Quaestiones Graecae*). Nel dipinto che raffigura Claudia Quinta è stata verificata la conoscenza dei *Fasti* di Ovidio. Oltre a queste fonti che avevano ispirato direttamente le tavole, abbiamo accennato anche alla presenza dei temi in argomento in un'opera del Petrarca e del Boccaccio. Nel «*De claris mulieribus*» troviamo la narrazione dettagliata delle storie di Artemisia, Sulpizia e Claudia Quinta; «nei Trionfi» figurano,

oltre alla Giuditta, Artemisia (Trionfo d'Amore III. 74), Scipione Africano (prima nel Trionfo d'amore II. 14, a proposito del caso Sofonisba-Massinissa, quindi, grazie all'episodio della fanciulla celtibera, nel Trionfo della Pudicizia, 170), Sulpizia (Trionfo della Pudicizia, 178—180) e infine Tiberio Gracco (Trionfo della Fama I. 112—114); e cioè cinque personaggi del ciclo. Il Petrarca valuta Alessandro Magno solo come conquistatore del mondo (Trionfo della Fama, II. 11—12). Il fatto che il nome di Eunosto di Tanagra non si riscontri nei Trionfi — ci sono invece Giuseppe e Ippolito — stupisce molto meno della mancanza di Claudia Quinta. Nel periodo che ci interessa, e cioè nella seconda metà del quattrocento, occorre tener conto non solo dell'influenza della dotta opera petrarchesca, ma almeno in misura eguale, dei commenti ancora più dotti che vi venivano aggiunti. E' noto che il voluminoso commento del senese (!) Bernardo Illicino, che illustrava i Trionfi a livello enciclopedico, raggiunse dal 1475 al 1515 più di dieci edizioni.⁸²

Nel dire che il programma poteva essere definito come l'esaltazione delle virtù coniugali, siamo arrivati in sostanza a dedurre anche le conclusioni circa la destinazione del ciclo. *Riteniamo che fosse un matrimonio a fornire l'occasione per commissionare il lavoro, e perciò se vogliamo cercare il committente del ciclo, dobbiamo anche trovare le corrispondenti nozze.*

Cicli di pitture analoghi a Siena

Prima però di passare al problema del mecenate, al quale, in mancanza di documenti, non potremo dare che una risposta ipotetica, accenniamo brevemente ad alcune pitture e cicli decorativi eseguiti a Siena e affini alla serie in esame. Appartenevano a questa categoria già i due eroi di Girolamo di Benvenuto pubblicati dal Longhi e la Cleopatra (?) di Raffaello (?). Abbiamo ugualmente parlato delle tre tavole (Boston, Avignon) che sono derivazioni, o meglio pallidi riflessi dei personaggi del ciclo Piccolomini. Sarà stato forse il nostro ciclo il prototipo del trittico di cassone o di spalliera di Guidoccio Cozzarelli,⁸³ di cui F. Novati dà un'analisi dettagliata.⁸⁴ Su di esso compaiono tre esempi, uno greco, uno volusco e uno romano, della virtù della Castità nelle persone di Ippone, di Camilla e di Lucrezia. F. Novati trova strana la scelta di Camilla, in quanto «in lei più

che la castità, quel che predomina è il genio guerresco» Invece, la risposta è data dall'iscrizione in volgare che è una nuova formulazione del concetto banale espresso dalle scritte attribuite a Scipione e ad Alessandro, e forse non senza connessione con queste ultime: «In battaglia eccessi el foeminil modo / Ma pur vincendo Venus e Cupido / E vergine stando acquistai piu lodo». Superano di gran lunga nella qualità questo lavoro di Cozzarelli, per quanto non attribuibili per ora a nessun maestro, tre dipinti della collezione Chigi-Saracini di Siena, raffiguranti Giuditta, Cleopatra e Sofonisba e databili nel primo cinquecento. Salmi, che ha messo in relazione tali pitture con Matteo Balducci, ritiene che la triade faccia parte di un ciclo più grande.⁸⁵ Chi scrive ritiene più probabile che *i tre dipinti umbro-senesi formassero una sola unità*: infatti, non sarà una mera coincidenza che gli stessi tre personaggi compongano un altro gruppo, datato questo già intorno al 1530, senza dire poi che anche il complesso greco-romano-volseo del cassone Cozzarelli può considerarsi completo. I tre quadri ricordati, del 1530 circa — di cui Sofonisba e Cleopatra si conservano nel Musée Bonnat di Bayonne e Giuditta nella Wallace Collection di Londra (fig. 17) — furono attribuiti in un primo tempo al Beccafumi, ma Pope-Hennessy contesta la paternità a questo maestro principale del manierismo senese assegnandola con riserva a Giomo del Sodoma.⁸⁶ *L'idea fondamentale del trio Giuditta-Cleopatra-Sofonisba è differente da quella del nostro ciclo*. E' comune in Cleopatra e Sofonisba la volontà di scegliere la morte volontaria piuttosto che finire nelle mani del nemico. In questo contesto, ovviamente, anche nei riguardi di Giuditta viene messo in rilievo, anziché la castità, l'eroismo intrepido nell'affrontare baldanzosamente il nemico. Un simile programma — se di programma è lecito parlare nel caso di soli tre dipinti — non potrebbe ammettere le Claudie e le Sulpizie, per quanto la storia di tutte le tre eroine si presti ad una interpretazione di significato amoroso (Antonio e Cleopatra; Massinissa e Sofonisba; Oloferne e Giuditta). Per le piccole unità un ulteriore esempio viene offerto dai due dipinti che raffigurano Claudia con la nave e Tuccia con il setaccio, che lo stesso Pope-Hennessy ha ritenuto di contestare al Beccafumi per arricchirne l'opera di Bartolomeo Neroni⁸⁷ (fig. 18). Il Berenson ha incluso nel suo elenco i due quadri appartenenti al tipo delle «donne famose» come opere di Bernardino Fungai.⁸⁸ Chi scrive non

ha avuto modo di vedere che la foto della «Sibilla» già conservata nella collezione Loeser di Firenze. (Il pezzo gemello si troverebbe secondo il Berenson a Pszczyna). Sembra impresa piuttosto vana il voler identificare la fanciulla dalla dolce espressione, coronata di fiori, scalza, vestita di un abito lungo: accanto alla testa della figura, un putto regge un cartello al quale manca la didascalia; nè il paesaggio di fondo o l'abbigliamento offrono elementi per l'identificazione. L'attribuzione a Fungai non ci sembra abbastanza convincente; noi penseremmo piuttosto, specie in base al tipo del volto, ad Andrea di Niccolò. Se però non siamo in grado di identificare la «Sibilla», *nel caso di un'altra «donna famosa» di Siena ci è dato di rettificare*



Fig. 17. Giomo del Sodoma (?): Giuditta. Londra, the Wallace Collection



Fig. 18. Bartolomeo Neroni: Claudia Quinta. Londra, Victoria and Albert Museum

un'erronea definizione del soggetto formulata dalla letteratura scientifica. Si tratta del quadro di Girolamo di Benvenuto che sia per Van Marle che per Berenson sarebbe l'immagine di una Vestale che porta il fuoco, e che si trovava originariamente nella collezione Chigi-Saracini.⁸⁹ (fig. 19). Un pezzo gemello di questo quadro sarà presumibilmente quella Cleopatra che il Longhi⁹⁰ non ha ritenuto di includere nel ciclo Piccolomini unicamente perchè mancante della cima arcuata e in cui, curiosità iconografica, si scorge, oltre al serpente, anche la cesta di fiori avvelenati quale riferimento alla versione della morte di Cleopatra narrata anche dal Boccaccio⁹¹ (fig. 20). Se si tratti veramente di pezzi gemelli non si può affermare con certezza senza conoscerne le dimensioni, ma si può invece asserire che *la Vestale che porta il fuoco è senz'altro Porzia, moglie di Bruto*, la quale, alla notizia della morte del marito, non avendo sottomano una spada o un pugnale, si mise in bocca una brace ardente per metter fine alla vita. Sicchè, oltre a

Cleopatra suicida, Girolamo di Benvenuto ha ritratto anche un'altra celebre suicida. Il Boccaccio che narra la morte tragica di Porzia, ne avrà senza dubbio conosciuto la vicenda dal libro di Valerio Massimo già più volte citato.⁹²

Tra i cicli di pitture senesi affini a quello in esame è indubbiamente il più notevole quello terminato dal Beccafumi nel 1519 per la camera da letto di Francesco Petrucci.⁹³ Al ciclo decorativo d'interno il Sanminiatielli assegna i seguenti dipinti: Lupercalia; Culto di Vesta (entrambi a Firenze, collez. Martelli); Paesaggio con donna coricata. Venere? (Birmingham, Art Gallery; Penelope (Venezia, Galleria del Seminario); Marzia; Tanquilla (entrambi a Londra, National Gallery); Cornelia (Roma, Galleria Doria Pamphilj). Certo,



Fig. 19. Girolamo di Benvenuto: Porzia. Già Siena, Collezione Chigi-Saracini

anche i quadri raffiguranti la festa delle Luper-
calia collegata con il culto della fecondità, o il
culto di Vesta meriterebbero un'analisi iconogra-
fica più sostanziale, ma a noi interessano ora sopra-
tutto i quattro personaggi femminili. La figura di
Penelope, modello eterno di fedeltà coniugale,
non è, stranamente, accompagnata da didascalìa,
ma nè questo fatto nè lo stile che nella robustezza
fisica richiama il David michelangiolesco e la di-
stingue dagli altri tre dipinti, sono ragioni suffi-
cienti per negare l'appartenenza di quest'opera al
ciclo (fig. 21). Cornelia, moglie di Tiberio Gracco
ritratto dal maestro di Griselda e figlia di Scipione
Africano, è elogiata dalla scritta quale madre mo-
dello: «Eloquio natos alui Cornelia Graccos /qui
Poenos domuit Scipio me genuit». Tanaquilla,
moglie di Tarquinio Prisco, assistè il marito quale
saggia consigliera: vaticinò l'elevazione di Servio
Tullio al trono reale e gli impartì un'adeguata
educazione (Livio I. 34, 39). La didascalìa dice:
«Sum Tanaquil binos feci /que provida reges/
prima virum servum foemina deinde meum».
(fig. 22). Merito intramontabile di Marzia è di
aver sposato ben due volte Catone il giovane, e
anche nel periodo tra le due nozze era moglie di
un personaggio importante, l'oratore Ortensio
(cfr. Plutarco, Vita di Catone il giovane, 25,52):
«Me Cato cognovit vir mox Hortensius alter/
inde Catonis ego Martia nupta fui». (fig. 23). Al San-
miniatielli pare di scorgere una prova dello spirito
conservatore di senesi nel fatto che il Beccafumi
abbia continuato la tradizione delle serie delle
donne famose.⁹⁴ Quanto a noi ci sembra più op-
portuno rilevare che *il Beccafumi, nell'ambito
del tradizionale tipo decorativo, si fa interprete
di un tema sostanzialmente diverso dai prece-
denti.* Infatti, l'ideatore del programma ha
scelto per il ciclo, nelle persone di Cornelia
e di Tanaquilla, due donne dell'antichità le
quali si guadagnarono il rispetto dei contempo-
ranei e dei posteri con le loro *doti in-
telletuali*. Precedentemente — e ciò vale anche
per il ciclo Piccolomini — le «donne famose»
potevano essere coraggiose, devote fino al sacrifi-
fizio, fedeli, innamorate e di costumi illibati, ma
mai intelligenti. Sotto questo aspetto il ciclo è
il più aderente allo spirito dell'umanesimo. Prop-
rio questa novità del tema fondamentale ren-
derebbe importante di conoscere meglio le circo-
stanze della commissione del lavoro e la persona
dei committenti, cosa che purtroppo in questa
sede non ci è dato di affrontare.



Fig. 20. Girolamo di Benvenuto: Cleopatra. Già Siena, Col-
lezione Chigi-Saracini

Porterebbe troppo lontano estendere questo
esame all'intera iconografia degli «uomini e donne
illustri» del quattrocento. Ci limiteremo ad accen-
nare ad uno solo: la splendida decorazione del
Collegio del Cambio di Perugia, eseguito contem-
poraneamente al ciclo Piccolomini, tra il 1496 e
1500. Come ebbe ad osservare il Mode⁹⁵ si deve
alla contemporaneità e alla simile formazione
artistica del Perugino e del maestro di Griselda
più che a dirette adozioni se si scorgono tante
somiglianze nella posizione delle figure, nei gesti,
nella stilizzazione fantasiosa dell'abbigliamento
destinato a riprodurre le fogge antiche, tra i
personaggi del collegio del Cambio e del ciclo
senese.



Fig. 21. Domenico Beccafumi: Penelope. Venezia, Galleria del Seminario

Le tre tavole londinesi del maestro della storia di Griselda

Torniamo ora al maestro di Griselda, e in particolare al complesso di pitture cui deve il nome, e cioè alle tre tavole di spalliera della National Gallery di Londra. Nelle strette tavole orizzontali rivivono gli episodi dell'ultima novella del Decamerone. Il racconto del Boccaccio ha come argomento Gualtieri conte di Saluzzo e la paziente Griselda che il conte, per convincersi della sua assoluta fedeltà e obbedienza, sottomette alle prove più inumane immaginabili: ella deve levarsi pubblicamente le misere vesti, tollerare che il conte le strappi prima l'uno, poi l'altro figlio facendo finta di farli uccidere. Ella si rassegna senza protestare allo scioglimento del matrimonio e prende atto

che Gualtieri ha scelto un'altra sposa; nè protesta quando le viene ordinato di compiere lavori servili durante i preparativi delle nozze, ma accoglie con un sorriso sul volto la nuova signora del palazzo del conte. Solo dopo tutte queste vicende apprenderà che i figli sono vivi non solo, ma hanno avuto un'educazione principesca e che il nuovo matrimonio non era che l'ultima prova più dura. La fedeltà avrà così il suo premio: Gualtieri ormai è convinto senza riserve dell'idoneità di Griselda al matrimonio. Non possiamo non consentire col Colasanti⁹⁶ che tra i personaggi boccacceschi Griselda è la più aliena dagli ideali umanistici avanzati, che è priva di qualsiasi debolezza naturale, e che le fa difetto l'istinto materno e la dignità. La straordinaria diffusione della storia di Griselda proprio nel periodo del Rinascimento meriterebbe un capitolo a parte in qualche lavoro che trattasse la storia dell'emancipazione. Il Petrarca



Fig. 22. Domenico Beccafumi: Tanaquilla. Londra, National Gallery

scelse tra le cento novelle del Decamerone proprio questa per tradurla in latino col titolo «De obœdientia ac fide uxoria Mythologia»⁹⁷ e vi aggiunse anche una considerazione a mo' di morale: se anche dalle donne dei tempi moderni non si può pretendere una così cieca obbedienza nei riguardi del marito, sarebbero almeno tenute a condursi come Griselda nei riguardi di Dio. Chaucer nella sua trattazione si è già basato sulla variante petrarchesca. La storia di Griselda ha un'importanza notevole nella storia della letteratura ungherese. Pál Istvánffy, un nobile ungherese di Baranya reduce da un viaggio in Italia, ha tradotto in ungherese e verseggiato la novella del Boccaccio; ne è nata la «bella storia» di «Voltér és Grizeldisz» interpretata da un liutaio nel 1539 a Buda, in occasione delle nozze di Giovanni I re d'Ungheria e della principessa Isabella di Polonia. La storia è classificata nella nostra letteratura come «il primo esempio della poesia melica profana di tipo narrativo ameno».⁹⁸

Il primo a prendere in esame le trattazioni della storia di Griselda nelle belle arti — insieme con le illustrazioni della vicenda raccapricciante di Nastagio degli Onesti — è stato il Colasanti.⁹⁹ All'inizio del quattrocento un ciclo di affreschi di un castello pavese e, verso la metà del secolo, una tavola di cassone di Pesellino (Bergamo, Galleria Morelli) attestano la diffusione della storia. Nel dipinto di Pesellino si vede solamente lo spozalizio; lo stesso può dirsi di una tavola di cassone proveniente da Firenze della Galleria Estense di Modena, che Ellen Callmann attribuisce alla bottega di Apollonio di Giovanni mettendo in dubbio, non senza fondate ragioni, i suoi legami con altre due tavole di cassone del Museo Correr di Venezia.¹⁰⁰ Oltre al ciclo pavese, un altro esempio della comparsa del tema nella pittura murale è offerto dagli affreschi a chiaroscuro del castello di Roccabianca presso Parma, attribuiti dal Colasanti ad un pittore modenese di media qualità del XV secolo.

Nelle tavole di spalliera del maestro di Griselda, della fine del secolo, si vedono raffigurati tutti i momenti essenziali della novella boccacesca. I caratteri più spiccati di queste pitture sono l'abbondanza dei particolari narrati, una profusione vistosa di motivi pittoricamente attraenti e interessanti, i movimenti manierati impressi alle figure smisuratamente allungate, dalle piccole teste, e l'inquadratura dell'azione da agili arcate ariose (figg. 24, 25, 26). Alla vista dei personaggi del ciclo Piccolomini forse non sarà apparso con tanta



Fig. 23. Domenico Beccafumi: Marzia. Londra, National Gallery

evidenza come all'osservazione delle tre suddette tavole che *il maestro di Griselda non è un mestierante insensibile che traduce in moneta spicciola il patrimonio formale di qualche marcata personalità d'artista, ma, anche se nell'ambito di media categoria, un pittore che possiede una particolare fisionomia e uno stile personale chiaramente individuabile*. Perciò, pur avendo già accennato alla questione, riteniamo opportuno soffermarsi alquanto più dettagliatamente sulle ipotesi formulate dalla letteratura scientifica in merito allo stile e alla classificazione nell'una o nell'altra scuola pittorica del maestro di Griselda.

La prima definizione delle tavole londinesi è dovuta a Waagen.¹⁰¹ Questi le aveva viste ancora nella collezione di Barker e pur non avendo saputo individuarne il soggetto, ne ha dato una brillante descrizione ed ha respinto l'attribuzione al Pin-

turicchio da parte del proprietario. E' stato fatto anche il nome di Bernardino di Mariotto, quindi, nel 1909, Berenson ha creduto di riconoscere nelle tavole di Griselda l'opera di Fungai.¹⁰² Con ciò possono dirsi conclusi i tentativi di mettere in relazione le opere in parola con un maestro già noto. Lo stesso Berenson si è ben presto reso conto dell'insostenibilità dell'attribuzione a Fungai ed ha definito il pittore anonimo prima come un aiuto senese del Signorelli,¹⁰³ poi come un discepolo di Neroccio dei Landi influenzato dal Signorelli e attivo all'inizio del Cinquecento.¹⁰⁴ Tutte le tre ipotesi concordano nell'insistere sui legami tutt'altro che occasionali del maestro di Griselda con Siena, nell'additare cioè le radici senesi della sua arte. La maggior parte degli studiosi si concentra sui rapporti col Signorelli. Colasanti¹⁰⁵ e Zeri¹⁰⁶ lo vogliono alunno del Signorelli, Coor¹⁰⁷ lo ritiene aiuto del maestro. Lo dicono seguace del Signorelli, facendo notare gli influssi di Pinturicchio e di Neroccio e accennando ad una simile fase stilistica di Fungai, Van Marle,¹⁰⁸ Shapley,¹⁰⁹ De Nicola¹¹⁰ e Davies.¹¹¹ L'unico ad esprimere un parere sostanzialmente diverso è stato Francis Russell,¹¹² che deduceva la maniera del maestro di Griselda dallo stile del Pinturicchio come si poteva verificare nei primi anni novanta, e avanzava l'ipotesi che l'autore delle spalliere dipinte facesse parte del gruppo di assistenti attivi negli *Appartamenti Borgia*. Come vedremo in seguito, l'idea che il maestro di Griselda sia arrivato a Siena negli anni novanta da Roma, si accorderebbe bene con il parere che ci siamo formato circa la persona del committente. (Ci rendiamo ovviamente conto dei rischi di trarre deduzioni da un'incognita per chiarire un'altra incognita). L'intervento di Longhi in merito al problema è molto più degna di considerazione della sua proposta di integrazione del ciclo Piccolomini.¹¹³ Confutando la teoria, incentrata su Siena, di Berenson e prendendo posizione a favore della formazione del maestro nella scuola umbra, egli conclude: «Meglio sarà dunque pensare ad un creato del Signorelli e del Della Gatta fin dai tempi della Cappella Sistina, dove sembra di ravvisarlo in qualche brano del fondo delle «Storie di Mosè». Longhi vorrà alludere alla scena del pianto del secondo piano, le cui figure allungate, dai vivaci gesti, ricordano vivamente i personaggi dei quadri del maestro di Griselda. Se si presume, in base a questo vago indizio, che nel periodo della decorazione della Cappella Sistina, e cioè nei primi anni 80, il maestro di Griselda

fosse un aiuto del Signorelli, non si avrà per la fase successiva, e cioè per gli anni novanta che ci interessano, alcun argomento di critica stilistica che permetta di ritenerlo un assistente del maestro di Cortona. Infatti, se egli era tuttora nella bottega del Signorelli, come si spiegherà la mancanza di qualsiasi traccia percettibile della sua collaborazione *così negli affreschi di Monteoliveto Maggiore — eseguiti senza alcun dubbio con la collaborazione di aiuti — come nell'altare Bichi della chiesa di Sant'Agostino?* Richiamandoci al parere del Longhi pensiamo che il legame diretto con la bottega del Signorelli debba essere cessato verso la fine del secolo, e questo parere non ci sembra incompatibile con l'idea di Russell, che cioè l'attività senese indipendente fosse preceduta da un periodo passato a Roma a fianco del Pinturicchio.

Esiste però un recente tentativo di identificazione del maestro, di cui non si è ancora parlato. Longhi non è stato il primo a mettere in relazione il nome di Bartolomeo della Gatta, che sappiamo autore solamente di opere di soggetto religioso, col maestro di Griselda. A. Martini,¹¹⁴ che nel suo studio si ripromette di tornare sull'argomento sviluppando la sua tesi, intravede la possibilità di identificare il maestro di Griselda con Bartolomeo della Gatta. Secondo lui, lo stile di Della Gatta verso la fine degli anni ottanta si accosterebbe sempre più alle eccentricità dei «protomanieristi» toscani e comincerebbe a rassomigliare talmente alla maniera del maestro di Griselda «for whom pictures are only choreographic themes offered to a capricious company of dancers» da non escludere l'identità dei due maestri. Una soluzione del problema è resa difficile non solo per la mancanza (o il mancato studio) del materiale documentario archivistico, ma anche per il numero piuttosto limitato delle opere attribuibili al maestro di Griselda.

Quanto richiedeva una documentazione nei riguardi del ciclo Piccolomini, non necessita una convalida di argomenti per i tre dipinti londinesi, essendo incontestabile che la commissione di pitture di tale soggetto *presuppone un matrimonio*. Costatazione, questa, che rimane valida anche se risulta non trattarsi di dipinti decorativi di cassoni da corredo — nella letteratura scientifica del passato è errore ricorrente l'indicazione di «pezzi di cassone» — ma di tavole incastrate nel rivestimento di legno di una camera,¹¹⁵ in corrispondenza della prevalenza, verso la fine del quattrocento, della decorazione più organica degli interni

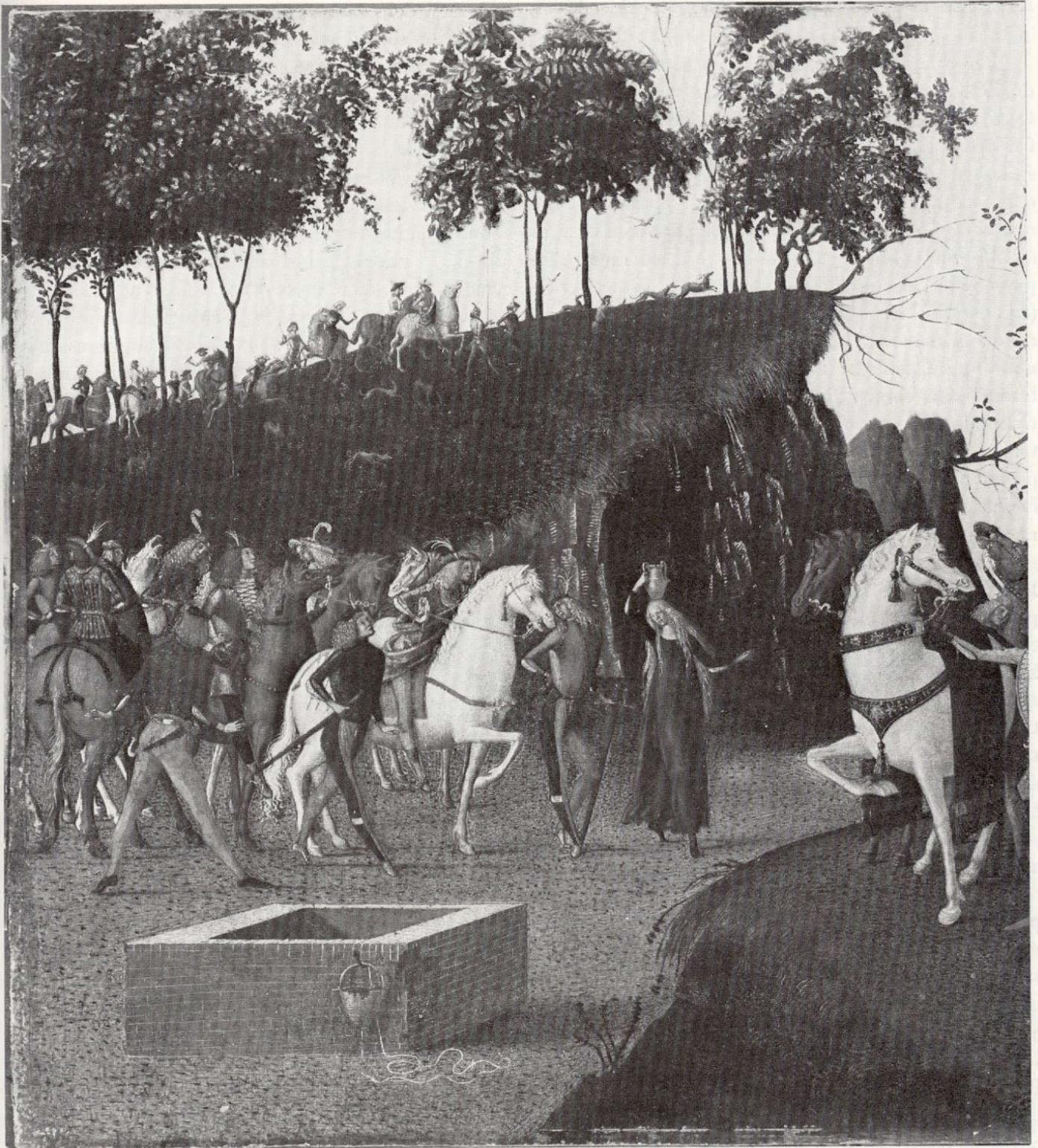


Fig. 24. Maestro della storia di Griselda: Storia della Griselda paziente. I Parte. Particolare. Londra, National Gallery

sulla moda dei cassoni.¹¹⁶ Una decorazione di questo tipo, eseguita dal Botticelli, fu vista dal Vasari a Firenze, nella casa dei Vespucci,¹¹⁷ e, proprio nel caso del Botticelli, è già avvenuto che gli studiosi mettessero in relazione spalliere dipinte del genere con determinati matrimoni: le tavole dipinte con la collaborazione di Sellaio e di

Bartolomeo di Giovanni e illustranti quattro episodi della novella di Nastagio degli Onesti possono essere datate con grande probabilità nel 1483. Fu infatti in quell'anno che ebbe luogo il matrimonio di Lucrezia Pucci con Pierfrancesco Bini e le tavole, come risulta testimonianza del Vasari, si trovavano nel palazzo Pucci.¹¹⁸

Le nozze di Antonio e Giulio Spannocchi a Siena

Per quanto non si possa contare sull'aiuto del Vasari — o, almeno, come si vedrà, egli non fornirà se non una prova molto indiretta — non sarà forse del tutto inutile tentare di trovare, per le spalliere londinesi, un'occasione di matrimonio ossia un committente. Il punto di partenza delle nostre ricerche sarà fornito dal *motivo dell'arco di trionfo* che costituisce lo sfondo e la cornice pomposa della scena dello sposalizio nella prima tavola (fig. 27). L'arco di trionfo che rievoca la Roma antica si riscontra con sempre maggiore frequenza nelle opere dell'ultimo quattrocento. Il Weller riferendosi a certi affreschi della Cappella Sistina, richiama l'attenzione sulla funzione dell'arco di trionfo collocato nell'asse nell'insieme della composizione e attribuisce all'influenza di simili affreschi romani la comparsa del motivo con funzione analoga nella Natività di Francesco di Giorgio eseguita negli anni novanta (Siena, San Domenico).¹¹⁹ L'arco di trionfo, beninteso, non è mai un motivo puramente decorativo, ma riveste sempre un qualche significato. Per quanto riguarda la Natività di San Domenico ora ricordata, si può parlare di due significati alla volta: la screpolatura dell'arco di trionfo allude al trionfo del cristianesimo sul paganesimo; nello stesso tempo sui rilievi si vedono scene — le azioni eroiche di Orazio Coclite e di Muzio Scevola — che si possono interpretare come prototipi della passione di Cristo. O, per fare un altro esempio: nella Lucrezia del Botticelli a Boston, l'arco stesso è simbolo del «hybris» della potenza che causa la morte della protagonista, mentre le scene dei rilievi fanno da parallelo alla scena principale. In altri casi invece l'arco di trionfo può conservare il suo significato originario, e allora si può parlare di un impiego del motivo in senso prettamente «pagano»: nell'affresco del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia che ritrae la disputa di Santa Caterina, l'arco di trionfo porta, accanto al toro dei Borgia, l'epigrafe «PACIS CULTORI», un encomio a papa Alessandro VI.

Ma come mai l'arco di trionfo compare nella tavola in esame? La risposta è semplice: simboleggia il trionfo dell'amore e, oltre a essere un elemento della composizione, rievoca il mondo antico nella raffigurazione di una storia che esula dai termini cronologici dell'età antica, seguendo un costume diffuso nell'epoca. L'arco di trionfo compare, sebbene con minor rilievo, anche nell'ultimo

dipinto del ciclo di Nastagio degli Onesti: si può scorgere dietro il portico aperto ad arcate dove ha luogo il banchetto nuziale. L'arco di trionfo del nostro quadro è presentato con maggior risalto e nella sua leggiadria si addice bene al carattere «capriccioso» dei tre dipinti: davanti all'attico, collocate sulle colonne che negli archi trionfali romani portano generalmente le figure di schiavi simboleggianti i popoli vinti, appaiono le mezze figure di cavalli galoppanti, mentre in cima all'attico sono collocate le statue di quattro uomini armati in atto di gesticolare comicamente. C'è da domandarsi se quanto si è detto sopra esaurisca tutto il significato del motivo e se invece non sia da ritenere che il pittore avesse un qualche modello definibile per le quattro figure di guerrieri posti in cima all'arco trionfale.

Non diremo nulla di nuovo ricordando che nel quattrocento gli archi trionfali non comparivano soltanto nella pittura, ma venivano anche effettivamente innalzati quali elementi di apparati decorativi per feste. L'occasione ne veniva data dal ritorno in patria e dall'accoglienza di condottieri vittoriosi. Quando ad esempio Carlo VIII re di Francia fece il suo ingresso a Siena il 2 dicembre 1494, la città manifestò il suo ossequio con un arco trionfale ornato, oltre che dell'iscrizione encomiastica, anche delle statue di Carlo magno e di Carlo VIII.¹²⁰ Quel che era quasi naturale per un avvenimento di tanta portata politica, era certo sensazionale nel caso di un matrimonio. *Del doppio matrimonio sontuoso al quale la popolazione di Siena poté assistere il 17 gennaio 1493*, così scriverà Ugurgieri a distanza di un secolo e mezzo: «Antonio e Giulio Spannocchij figli del suddetto Ambrogio, mostrarono in tutte l'azzioni gran magnificenza e specialmente quando presero moglie; perchè havendo Antonio contratto matrimonio con una figlia di Neri Placidi nobil Senese, . . . e Giulio con Giovanna Mellini nobilissima Romana, fecero superbissime feste nel modo seguente, per quanto si legge in un antico manoscritto, che è nelle mani del dottissimo Pandolfo Spannocchij ed in altre Croniche della nostra Città.» Dalla descrizione dei preparativi delle nozze apprendiamo come una splendida scorta accompagnasse a Siena la sposa romana, e come questa incontrasse poi la promessa senese. Quindi Ugurgieri prosegue così: «Arrivate al detto Palazzo degli Spannocchij loro habitazione, trovarono che *nella porta principale v'era fatto un arco trionfale*, come usavano anticamente i Romani a' loro Cit-



Fig. 25. Maestro della storia di Griselda: Storia della Griselda paziente. II Parte. Particolare. Londra, National Gallery

tadini, quando tornavano vittoriosi alla Patria, con quattro huomini famosi armati con l'arme in mano sopra detto Arco». ¹²¹ Arco trionfale dunque, con quattro figure armate alle nozze dei due banchieri senesi: non sarà forse la copia, o perlomeno la variante stilizzata di questo arco che compare nella tavola londinese? Dal momento che le spalliere dipinte sono sicuramente collegate con un

matrimonio, non si potrà ritenere a giusto titolo che si trattasse di quello dei fratelli Spannocchi? E, pur ammettendo che i dipinti in parola non risalgano al 1493, ma, come asseriscono gli studiosi per considerazioni di critica stilistica, siano stati eseguiti qualche anno dopo, non avranno potuto far parte di un lavoro decorativo di maggior respiro, che si svolgesse magari per anni in

palazzo Spannocchi, dopo la data delle nozze? Torneremo in seguito sull'argomento. Per ora ci limitiamo a delineare la sostanza della nostra tesi, che cioè *il complesso pittorico illustrante la novella boccaccesca è stato dipinto dal maestro della storia di Griselda per ordine di Antonio e Giulio Spannocchi*. L'artista poteva essere giunto a Siena da Roma (v. il già citato parere del Russell circa la sua attività in Vaticano al fianco del Pinturicchio) in compagnia di Giovanna Mellini, futura sposa di Giulio Spannocchi. Delle nozze, che uno storico paragona a quelle di Lorenzo de' Medici,¹²² possediamo anche una relazione contemporanea. L'arco trionfale, che a detta di A. Lisini era considerato in simili occasioni come un lusso straordinario,¹²³ è ricordato dal cronista Allegretto Allegretti con tutto il rispetto dovuto alla magnificenza signorile: «Adi 17 di Gennaio 1493 venne in Siena la Donna di Giulio d'Ambrogio Spannocchi con bella compagnia, ed entro alla Porta a Tufi e uscì alla Porta Nuova, e scavalcò al Palazzetto dell'Erede di Miss. Francescò Tolomei a Maggiano... e la mattina adi 19 in Domenica fu gran freddo e gran vento; e questo di fanno le Nozze. E menò Donna Antonio e Giulio Spannocchi con grandissimo trionfo e onore, e con grande spesa, e con grande Difizio d'un Arco Trionfale alla Porta delli Spannocchi, che costa più che 100 Ducati.»¹²⁴ Perfino il cronista settecentesco Girolamo Gigli considera queste nozze come uno degli avvenimenti di maggior rilievo della storia della famiglia degli Spannocchi e quando, certo in base a notizie desunte da fonti del tempo, descrive il corteo giunto da Roma, le sue parole sembrano un commento della terza tavola di Griselda nella quale, dietro la scena del banchetto nuziale, si vede avvicinare il gruppo dei nobili cavalieri.¹²⁵ (figg. 26, 28).

Il soggetto delle spalliere è una novella del Boccaccio. Nulla di strano nella scelta, visto che si hanno alcuni esempi della rielaborazione della novella nell'arte ed è probabile che anche nelle tavole scomparse di cassoni e spalliere ci fosse un bel numero di opere a illustrazione del Boccaccio. Non è tuttavia da sottovalutare l'importanza della scelta dell'argomento: basta scorrere il materiale raccolto da Schubring per rendersi conto di come si ricorresse più frequentemente, per pitture del genere, agli autori antichi, al Vecchio Testamento o ai Trionfi del Petrarca anzichè al Boccaccio. Tenuti presenti questi rapporti numerici, registriamo come una conferma della nostra tesi *la rappresentazione, in occasione delle nozze Span-*

nocchi, di una commedia che è la riduzione teatrale della novella boccaccesca di Giletta di Narbona. Autore della commedia intitolata Virginia è Bernardo Accolti.¹²⁶ La commedia dell'Accolti, come fa notare Arturo Ricci, è «importante come uno dei primissimi saggi di vere e proprie rappresentazioni drammatiche di soggetto profano».¹²⁷ La trama della commedia (tratta dalla novella IX. 3. del Decamerone) si può così riassumere: Virginia, figlia di un medico, si invaghisce del principe di Salerno. Quando, grazie ad un farmaco prodigioso fornitole dal padre, riesce a guarire il re, chiede come premio di sposare il principe. Le nozze vengono infatti celebrate, ma al principe non aggrada il «matrimonio premio» e, per sfuggire alla giovane sposa, ripara a Milano. Dichiarò di voler riconoscere Virginia come moglie solo a condizione che ella riesca a impadronirsi dell'anello che egli porta sempre al dito, e che partorisca un figlio generato da lui. Virginia allora si mette all'opera per assolvere i compiti stabiliti dalle condizioni che sembrano irrealizzabili. Va a Milano, dove apprenderà che il principe è innamorato di Camilla. Si fa un'alleata in Costanza, madre di Camilla, e insieme tramano un'astuzia. Col servo del principe, Costanza combina un incontro tra questi e Camilla, ma all'ora fissata sarà Virginia a presentarsi invece dell'altra, e passerà la notte col marito ignaro. Passati due anni, il principe ritorna a Salerno dove viene accolto festosamente. Poco dopo si giungerà al lieto fine: anche Virginia si presenterà a Salerno con due figli, e con l'anello al dito. Alla vista di tanta costanza anche il principe si commuove e acconsente di buon grado al matrimonio. Questo racconto assomiglia in molti punti alla storia di Griselda: anche qui, la moglie è di origini più umili del marito; anche Virginia dovrà affrontare prove dure prima di arrivare in porto; anche in questa novella il matrimonio ha luogo due volte (avrà voluto forse l'Accolti o altro umanista legato ai fratelli Spannocchi fare riferimento con il matrimonio ripetuto alle doppie nozze Spannocchi?). Ma Giletta-Virginia non è un essere così impotente, rassegnato al suo destino e privo di dignità come Griselda, ma un vero personaggio rinascimentale che vince gli ostacoli con intelligenza e astuzia.¹²⁸

Ammissa almeno l'attendibilità della tesi che le spalliere di Londra siano state commissionate da Antonio e Giulio Spannocchi, *non si potrebbe immaginare a buona ragione che gli stessi fossero mecenati anche del «ciclo Piccolomini»?* Abbiamo



Fig. 26. Maestro della storia di Griselda: Storia della Griselda paziente. III Parte. Particolare. Londra, National Gallery

non meno di tre argomenti che attesterebbero l'appartenenza di entrambi i cicli di carattere profano alla decorazione del medesimo palazzo. Il primo: entrambi sono connessi con un matrimonio, hanno cioè la stessa destinazione. Il secondo: l'uno tutto intero, e l'altro in buona parte, sono dovuti allo stesso artista, il maestro di Griselda. Il terzo: i due

cicli sono stati realizzati l'uno dopo l'altro, a non molta distanza di tempo. Le nuove donne di casa Spannocchi avranno visto volentieri sulle pareti delle loro stanze le immagini idealizzate delle donne antiche le cui virtù, come vuole l'Accolti, esse erano pronte ad emulare: «Et quai certar con ogni antiquitate/ Potete, e vincer la gloria Roma-

na» — così le lusinga l'Accolti nel Proemio della Verginia.¹²⁹ Vorrà forse dire questa congettura che si trascura *il motivo di mezzaluna che richiama la famiglia Piccolomini*? Tutt'altro: in tal caso, infatti, si avrebbe un'importante «prova oggettiva» contro la tesi di cui sopra. La presenza della mezzaluna dei Piccolomini può essere spiegata anche in un ciclo nato per ordine degli Spannocchi. Per Ambrogio Spannocchi, padre di Antonio e Giulio, Francesco di Giorgio aveva inciso una medaglia in cui il ritratto del banchiere è contornato dall'iscrizione: AMBROSIUS SPANNO/CCHIU/S DE PICCOLHOMINIBUS.¹³⁰ La spiegazione di tale iscrizione è semplice: Ambrogio Spannocchi era tesoriere di papa Pio II, cioè Enea Silvio Piccolomini, e il papa senese remunerò il banchiere suo concittadino per i servizi resi concedendogli tra l'altro il diritto di portare il nome illustre e *autorizzandolo ad aggiungere allo stemma degli Spannocchi l'arme dei Piccolomini*. Il privilegio fu ereditato anche dai figli di Ambrogio, Antonio e Giulio.¹³¹

L'attività mecenatistica della famiglia Spannocchi

Che cosa si sa della famiglia Spannocchi e della loro attività quali mecenati? Gigli fa discendere la famiglia da Villa di Spannocchia presso Siena, dove aveva le sue proprietà. Essa diede fin dal XIV secolo vari dignitari.¹³² La banca Spannocchi era nella seconda metà del quattrocento la banca più importante di Siena. Il suo capo era quell'Ambrogio Spannocchi, al quale il papa Piccolomini, Pio II, affidò con breve datato del 14 settembre 1458 tutte le operazioni finanziarie della Camera Apostolica, nominandolo «primo depositario».¹³³ Con ciò la banca Spannocchi assurse ad un rango dirigente presso la Curia romana, subentrando ai Medici. Ambrogio Spannocchi godeva di un immenso credito e commerciava con navi proprie. Espertissimo nelle finanze, era digiuno di qualsiasi cultura umanistica, e si era perfino diffusa la voce che fosse analfabeta. Nel 1465, fondò, dopo Siena e Roma, una banca anche a Napoli, con funzioni di erario pubblico per il pagamento dei lavori pubblici. Si comprende perciò che re Ferrante, al quale faceva da banchiere e consigliere, lo abbia colmato di favori al pari di Alfonso duca di Calabria. Presso la corte papale di Roma, anche dopo la morte del pontefice se-

nese che ne aveva fatto un membro della propria famiglia, egli non perdette il suo prestigio: fu confermato come tesoriere anche da papa Sisto IV.¹³⁴ Quando, il 1 aprile 1477 morì, lasciò ricchezze favolose agli eredi. Dei due figli, la direzione della banca venne assunta prima da Antonio, che ebbe la nomina di tesoriere prima da Innocenzo VIII, quindi da Alessandro VI. Associato col fratello continuò anche a Napoli le operazioni finanziarie del padre. I due fratelli importavano ferro, tessuti, carta e sale, esportavano seta e prendevano in appalto miniere e gabelle. Intorno al 1500 erano appaltatori, insieme con la banca Chigi e Tommasi, della celebre allumiera della Tolfa. Erano in relazione con personalità di rilievo dell'epoca, tra cui Cesare Borgia, il quale per una quota annua di 9000 fiorini cedette alla banca per tre anni le rendite delle sue proprietà ecclesiastiche. Antonio ospitò nel suo palazzo di Siena il cardinale Giuliano della Rovere, quando questi si recava nella città toscana per accogliere il re di Francia.¹³⁵ I due fratelli, se non erano superiori al padre Ambrogio per il senso degli affari, lo erano certamente per la cultura. Lo attesta tra l'altro l'amicizia che li legava a Riccardo Cervini umanista di Montepulciano.¹³⁶ Antonio Spannocchi compì anche missioni diplomatiche. Era ambasciatore di Siena presso la corte papale e uno dei documenti della sua attività è la lettera (del 7 dicembre 1495) che informa sugli avvenimenti della guerra tra Napoli e i francesi. Un documento dei suoi rapporti con Francesco di Giorgio, che aveva dato la sua collaborazione nel ciclo di pitture in esame, è la lettera con cui il re di Napoli chiedeva il suo intervento per ottenere nel 1497 il ritorno a Napoli del maestro versatile impiegato come ingegnere militare.¹³⁷ Dopo la morte di Antonio avvenuta nel 1503, Giulio Spannocchi ereditò la direzione della banca e la dignità di tesoriere a Roma. Le parole del cerimoniere papale Burcardo che informano come Giulio fosse nominato tesoriere da Francesco Todeschini Piccolomini che col nome di Pio III occupava il soglio pontificio per un solo mese e mezzo, indicano chiaramente che per gli Spannocchi il possesso del nome e delle insegne gentilizie dei Piccolomini non si era ridotta nemmeno allora ad una pura formalità.¹³⁸ Non molto tempo dopo tale nomina — il 5 novembre 1503 secondo la cronaca di Tizio — la banca Spannocchi dichiarò fallimento,¹³⁹ e nel 1509 si chiuse definitivamente. Le subentrò, sia a Siena che a Roma, quella di Agostino Chigi.¹⁴⁰

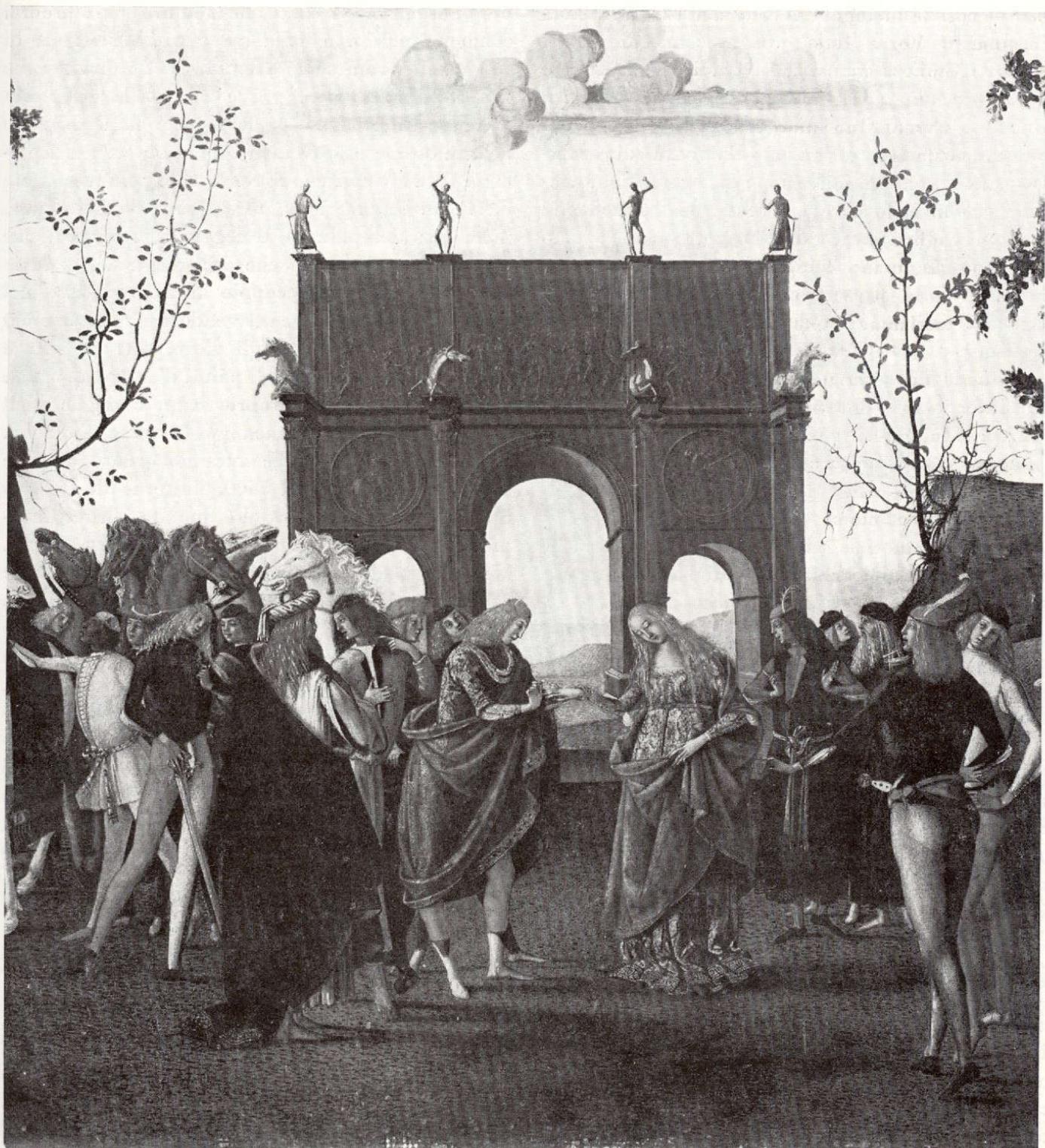


Fig. 27. Maestro della storia di Griselda: Storia della Griselda paziente. I Parte. Particolare. Londra, National Gallery

Soltanto nel senso molto lato della parola si può considerare un gesto di mecenatismo il contributo di forti somme che la banca di Ambrogio Spannocchi fornì all'opera edilizia promossa da papa Pio II intorno al 1640 allo scopo di trasformare in città col nome di Pienza il suo paese natale Corsignano.¹⁴¹ Si deve invece direttamente alla larghezza di Ambrogio promotrice dell'arte il

Cappellone della chiesa di San Domenico a Siena, ricordato con parole di elogio dall'Ugurgieri e dal Gigli.¹⁴² *Abbiamo fondate ragioni per ritenere che anche un capolavoro plastico di San Domenico vi sia pervenuto per volontà di Ambrogio Spannocchi. Si tratta del ciborio di marmo di Benedetto da Maiano con due candelabri in forma di angeli inginocchiati, datato dagli esperti tra il 1475 e 1478.*¹⁴³ Come

si dirà appresso, l'architetto di Palazzo Spannocchi fu Giuliano da Maiano. Conoscendo gli stretti rapporti di bottega esistenti tra i due fratelli è facile presumere che Benedetto abbia ottenuto l'incarico che avrebbe portato alla creazione del suddetto capolavoro grazie all'attività di architetto del fratello. In relazione ai legami Spannocchi-Piccolomini si è già accennato alla medaglia attribuita a Francesco di Giorgio, con il ritratto di Ambrogio Spannocchi. Sul retro si vede Mercurio, divinità protettrice dei mercanti, con la seguente scritta: Hoc duce fortunam nomenque decusque paravi. Francesco di Giorgio ha inciso una medaglia anche per Antonio Spannocchi. Hill interpreta la figura del retro — una salamandra tra le fiamme — come un'allegoria allusiva all'amore, e più particolarmente alle nozze del 1493, il che è confermato dall'iscrizione: Ignis ipsam recreat et me cruciat.¹⁴⁴

Si hanno notizie abbastanza esatte circa la costruzione del palazzo della famiglia, tuttora esistente. Si conosce perfino il giorno dell'inizio dei lavori, grazie ad una relazione dell'epoca: per volontà di Ambrogio Spannocchi, gli operai cominciarono la costruzione il 15 marzo 1472.¹⁴⁵ Le vecchie guide attribuiscono il disegno del palazzo a Francesco di Giorgio.¹⁴⁶ Fu A. Lisini a scoprire il documento dal quale si apprende non solo che il disegno è dovuto a Giuliano da Maiano, ma anche il fatto che a Siena non si vedeva di buon occhio l'attività dei maestri di Firenze, la rivale tradizionale.¹⁴⁷ Verso la fine del 1473 i lavori erano tuttora in corso,¹⁴⁸ ma, come informa l'Ugurgieri, l'opera «in pochissimo tempo fu finita»¹⁴⁹: in due anni, come vuole Mengozzi.¹⁵⁰ Comunque, è certo che l'edificio era già pronto nel 1475, anno in cui, in una lettera datata del 17 agosto, il cardinale di Pavia Giacomo Ammannati Piccolomini scrive con la più grande ammirazione del palazzo Spannocchi al cardinale di Mantova.¹⁵¹ Nel palazzo rinnovato nel periodo 1872—77 e munito di una nuova fronte laterale, dell'arredamento primitivo non restano più che due caminetti scolpiti attribuiti a Marrina o alla sua scuola.¹⁵² Se si potesse dar credito allo Schubring, al quale pare di riconoscere in un cassone della metà del quattrocento lo stemma Spannocchi-Piccolomini,¹⁵³ ci sarebbe un'altra opera d'arte da attribuire all'interno del palazzo dell'epoca di Ambrogio. Ma, come tante altre volte, la notizia di Schubring è inattendibile¹⁵⁴: Ellen Callmann infatti, che tratta il cassone in parola (Dario che si

prepara alla battaglia, Amsterdam, Rijksmuseum) come un prodotto della bottega di Apollonio di Giovanni, definisce lo stemma con riserva come «imaginary».¹⁵⁵ Una prova contro la proprietà Spannocchi è anche il fatto che non abbiamo notizia di opere provenienti dalla bottega di Apollonio di Giovanni che fossero state commissionate da Siena. Un ulteriore apprezzamento sulla pompa primitiva del palazzo si legge in Ugurgieri che descrive lo spettacolo che accoglieva nel gennaio 1493 le due giovani coppie al loro ingresso nel palazzo: «Entrate in casa veddero Argenteria per più di settanta mila scudi d'oro, tutte le stanze (sino la cucina) coperte di panni d'arazzo di seta e d'oro; trovarono le proprie camere degne d'un imperatore».¹⁵⁶ La cronaca non fa cenno di quadri. Quanto alle pitture che avranno ornato qualche anno dopo, intorno al 1500, l'interno di Palazzo Spannocchi, si hanno solo due dati, non facilmente valutabili. Il primo è dovuto al Vasari. Nella vita di Domenico Ghirlandaio si legge: «Domenico e Bastiano insieme dipinono in Siena, nel palazzo degli Spannocchi, in una camera molte storie di figure piccole, a tempera. . .».¹⁵⁷ Non è da considerarsi un nuovo documento, in quanto, con tutta probabilità, si tratterà solo dell'utilizzazione della notizia del Vasari, quel che si apprende da Giulio Mancini, al quale risultava che nel palazzo Spannocchi c'era «un camerino condotto dal Ghirlandaio».¹⁵⁸ Il Milanese commentatore del Vasari, ritiene che il biografo abbia errato, poiché non esiste alcun documento autentico che confermi l'attività di Domenico a Siena. Se mai alcun membro della famiglia di pittori dei Ghirlandaio avesse lavorato in Palazzo Spannocchi — ragiona il Milanese — questi non poteva essere che Davide, incaricato, come apprendiamo da fonti del tempo, il 24 aprile 1493 a effettuare i mosaici ornamentali della facciata del Duomo di Siena. Il Vasari attribuiva anche questi mosaici a Davide, si può perciò ammettere lo stesso errore anche per quanto riguarda la decorazione in casa Spannocchi.¹⁵⁹ Davide può aver passato a Siena circa due anni — l'ultimo pagamento porta la data del 30 aprile 1495¹⁶⁰ — ed è quindi facile che i fratelli Spannocchi abbiano invitato il maestro giunto a Siena alcuni mesi dopo il matrimonio a fare la decorazione di una stanza del palazzo. La definizione «molte storie di figure piccole» potrà significare, senza ricorrere a particolari interpretazioni arbitrarie, spalliere dipinte di soggetto profano. Un ulteriore argomento a favore dell'impiego di

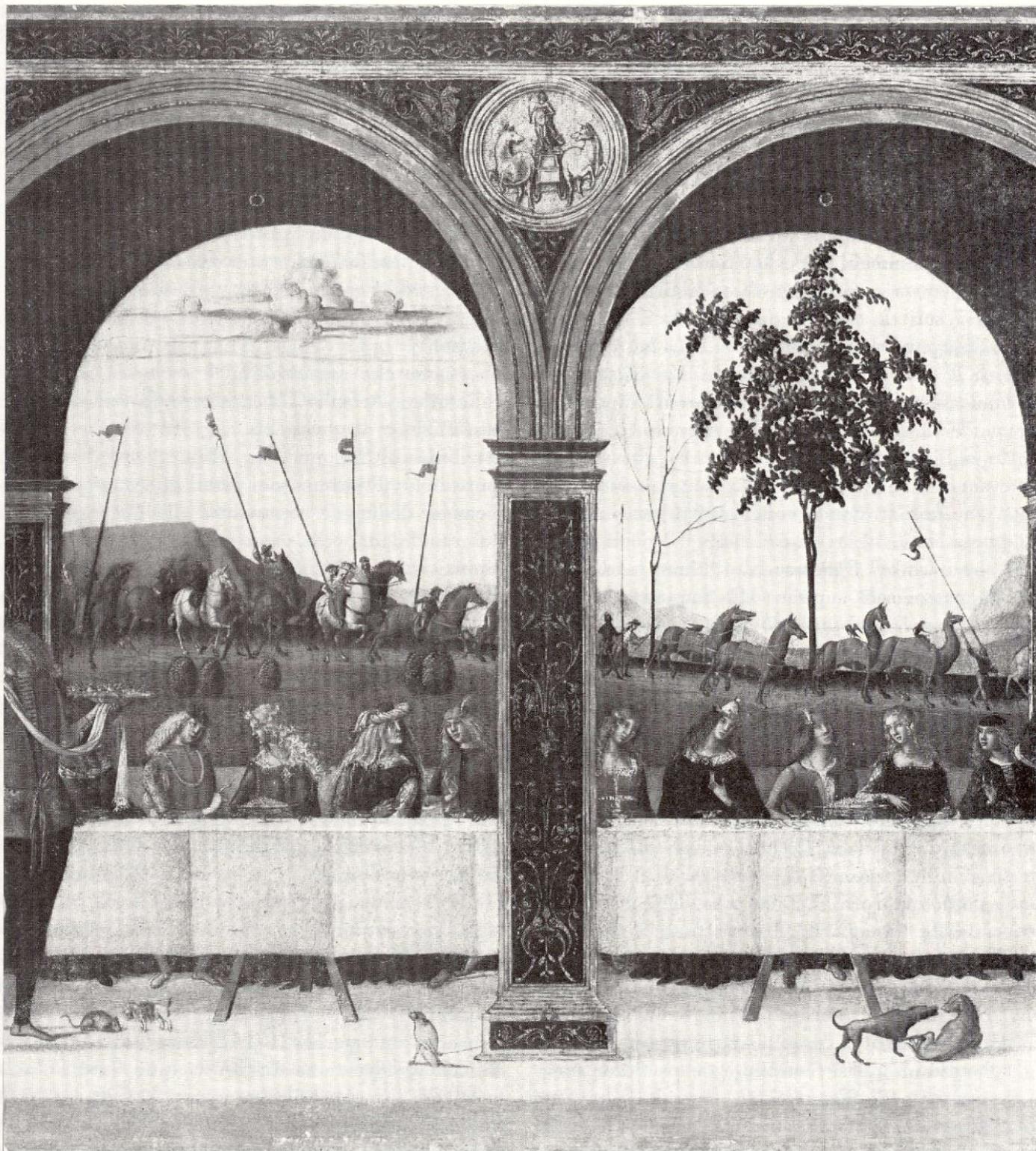


Fig. 28. Maestro della storia di Griselda: Storia della Griselda paziente. III Parte. Particolare. Londra, National Gallery

Davide Ghirlandaio da parte dei due fratelli banchieri è, come si è visto, il fatto che lo stesso palazzo è stato disegnato da un maestro fiorentino. Un altro dato relativo alla decorazione interna della residenza viene fornito dall'elenco di opere d'arte senesi di Fabio Chigi, il futuro papa Alessandro VII, pubblicato da Peleo Bacci. Nell'e-

lenco compilato nel 1625—26, si legge: «In casa Spannocchij, ivi Alisandro Botticello». ¹⁶¹ Sommando le notizie di Vasari e di Fabio Chigi ne risulterà come sola certezza che intorno al 1500 in Palazzo Spannocchi esisteva comunque una qualche decorazione pittorica. La descrizione per dir poco laconica di Fabio Chigi può avere tre

diverse interpretazioni: o avrà confuso il Ghirlandaio con Botticelli, o non avrà parlato della stessa stanza cui accennava il Vasari, o addirittura, avrà attribuito proprio le tavole del maestro di Griselda al Botticelli, il che, tenuto conto della conoscenza che nel settecento si aveva dell'arte quattrocentesca, non sarebbe poi un grande errore. Un passo del Vasari frequentemente citato mi sembra confermare che l'opera di decorazione iniziata in Palazzo Spannocchi verso la fine del secolo, dopo il doppio matrimonio, non fosse limitata a due o tre anni soli. Il Sodoma fu invitato a Siena nel 1501 da agenti degli Spannocchi, ma ivi giunto, a sentire il commento maligno del Vasari, fu solo la mancanza di rivali che gli consentì di trovare clienti:¹⁶² «Essendo adunque Giovannantonio condotto a Siena da alcuni mercatanti agenti degli Spannocchi, volle la sua buona sorte, e forse cattiva, che non trovando concorrenza per un pezzo in quella città, vi lavorasse solo.» E' poco probabile che i fratelli Spannocchi abbiano inteso, con questo passo, solo supplire alla mancanza di pittori a Siena. *Il Sodoma sarà stato chiamato a Siena principalmente per continuare la decorazione dell'interno del palazzo.* Il maestro Bazzi, come abbiamo detto, giunse nella città nel 1501. La sua prima opera autografa accertata è l'affresatura del refettorio del convento di Sant'Anna di Camprena presso Pienza, lavoro affidatogli il 10 luglio 1503.¹⁶³ Si pone perciò la domanda a che cosa il Sodoma lavorasse dal 1501 al 1503. Il Vasari afferma che in un primo tempo egli facesse soprattutto ritratti. Sarà vero, ma resta il fatto che oggi non esiste traccia della sua attività di ritrattista. Nell'inventario redatto alla morte del pittore figurano bensì alcuni ritratti di origine senese, ma nulla prova che risalgano a quel primo periodo.¹⁶⁴ Robert Cust¹⁶⁵ seguendo il Morelli attribuiva al Sodoma lo splendido ritratto femminile dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte, e voleva perfino identificarne il modello con una componente femminile della famiglia Spannocchi, ma sia la sua attribuzione che l'identificazione risultarono prive di fondamento e rimasero isolate.¹⁶⁶ Non sappiamo se fosse veramente opera del primo periodo la Madonna del Latte in San Francesco, che il Della Valle asserisce essere la prima fatta a Siena, ed è parimenti impossibile accertare la precocità delle due composizioni della Sacra Famiglia le cui cornici, secondo la notizia di Alfonso Landi, furono intagliate da Antonio Barilli.¹⁶⁷ E' merito di Mario Salmi di non essersi limitato all'elencazione

dei dipinti descritti dalle fonti e poi scomparsi o distrutti, ma di aver ricercato le opere esistenti.¹⁶⁸ Oltre alla Crocifissione di Montalcino già da Enzo Carli datata del 1501, egli pubblica alcuni quadri della collezione Chigi-Saracini che possono considerarsi appartenenti al primo periodo creativo — 1501—2 — del Sodoma a Siena. Essi sono: un desco da parto con il Giudizio di Paride; un tondo (un altro desco da parto?) con l'Adorazione del Bambino, un frammento di cassone o spalliera con due figure di guerrieri collocate in nicchie e un'allegoria della Fama. Salmi daterà già in un periodo successivo agli affreschi di Sant'Anna in Camprena il cassone che rappresenta la scena di Teseo che abbandona Arianna. Il carattere, la tematica e la destinazione di queste opere giovanili giustamente attribuite al Sodoma sono rispondenti alla nostra ipotesi che il Sodoma nei primi due anni passati a Siena si dedicasse soprattutto alla decorazione di Palazzo Spannocchi. Non vogliamo asserire che i dipinti della collezione Chigi-Saracini si trovassero in Palazzo Spannocchi, presumiamo soltanto che il Sodoma anche colà abbia dovuto assolvere analoghi compiti. *Immaginiamo pertanto la decorazione interna del palazzo con i maestri e la cronologia seguenti* (rendendoci conto noi stessi di quanto sia ipotetica tale ricostruzione): 1493—95 cca: *Davide Ghirlandaio*; 1495—1500 cca: *i senesi e il maestro di Griselda*; 1501—1503: *Sodoma*. Il Sodoma, quando venne chiamato a Siena dagli agenti della Banca Spannocchi, era ancora un artista più o meno sconosciuto. Visto che egli «andava bene» agli Spannocchi, non c'è da meravigliarsi che questi si siano rivolti (se pure effettivamente si sono rivolti) anche al maestro di Griselda, non annoverato neppure lui tra i maestri di grido. Di quale fosse il gusto dei committenti senesi e quali perciò le preferenze degli Spannocchi nell'assegnazione dei lavori, può dare un'idea la lettera diretta il 7 novembre 1500 da Agostino Chigi al padre, in merito ad un lavoro da affidare al Perugino: «... Lui (cioè il Perugino) è il meglio Mastro d'Italia. E questo che si chiama Patorichio è stato suo discepolo, il quale al punto non è qui; altri Mastri non ci sono che vaglino».¹⁶⁹ E' probabile, ripetiamo, che gli Spannocchi avrebbero preferito rivolgersi a questi maestri, ma non solo il Perugino era assediato dai clienti, ma anche il «Patorichio» stentava a soddisfare le numerose richieste. Proprio nel periodo che ci interessa, — il 29 giugno 1502 — egli firmerà un contratto col cardinale Francesco Todeschini Piccolomini per

l'esecuzione del ciclo affrescato della Libreria Piccolomini.¹⁷⁰ Allo scorcio del secolo neppure il Signorelli si trovava a Siena: attendeva all'esecuzione del suo capolavoro nel Duomo di Orvieto e sarebbe rientrato solo alla fine del primo decennio del secolo per decorare, insieme con il Genga e col Pinturicchio, una sala del palazzo di Pandolfo Petrucci.

Noteremo ancora, non più a conferma della nostra tesi, ma solo a completamento di quanto esposto, che il Sodoma non fu l'ultimo pittore a trovare lavoro in Palazzo Spannocchi. Mentre del Beccafumi si presume solo, di Bartolomeo Neroni risulta con certezza che egli lavorò per la famiglia. Spetta agli studiosi del Beccafumi accertare se sia degna di fede l'asserzione di Della Valle per cui gli Spannocchi sarebbero stati mecenati magnifici del maestro: gli avrebbero messo a disposizione una camera nel loro palazzo e gli avrebbero dato un sussidio pecuniario per il suo viaggio a Roma.¹⁷¹ Poichè il soggiorno romano del Beccafumi può essere datato tra il 1510 e 1512, se si voglia accordare all'informazione di Della Valle maggior credito di quanto meritino certe dicerie in famiglia, gli Spannocchi dovrebbero aver aiutato il maestro ancora giovanissimo, principiante. Il contributo dato da Bartolomeo Neroni detto il Riccio, seguace del Sodoma, alla decorazione dell'interno del palazzo è attestato in un documento: secondo un testimone di un processo svoltosi nel 1570, il Neroni «...fecit nonnullas picturas in domo domini Ambrosii de Spannocchis...».¹⁷² Esula completamente dalla nostra sfera la collezione di ritratti pervenuta nel palazzo Spannocchi nel XVII secolo e per di più, come si apprende da una guida del 1815, non ad opera del più puro gusto di collezionista.¹⁷³ Oggi neppure queste pitture si trovano più nel palazzo, avendole la famiglia donate nel 1832 alla Pinacoteca di Siena.¹⁷⁴ L'ultimo vago indizio della sussistenza della decorazione interna del palazzo si riscontra in una guida pubblicata nel 1759, dove si dice che nella residenza della famiglia Spannocchi ci sono «stanze dipinte da rinomati Pennelli».¹⁷⁵

Vi sono pertanto molti indizi dai quali risulterebbe che nel palazzo si svolse per anni, anzi per decenni, un'opera di decorazione interna, e chi scrive crede di scoprirne un elemento nei due complessi pittorici del maestro di Griselda e dei pittori senesi. Fino a quando però non disporremo di una documentazione scritta, non ci sentiamo autorizzati — almeno per quanto riguarda il ciclo degli «uomini e donne illustri» — a escludere nemmeno l'eventualità che committente dell'opera fosse uno dei componenti della famiglia Piccolomini. Potrà essere giudicata inammissibile, — visto il programma del ciclo connesso con un matrimonio — solo l'asserzione del Longhi che identifica il committente col cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, mecenate della Libreria Piccolomini.¹⁷⁶ Non ci azzarderemmo invece a respingere così categoricamente l'ipotesi di Mode¹⁷⁷, il quale crede di ravvisare il committente nella persona di Giacomo di Nanni Piccolomini e ritiene luogo originario dei dipinti il palazzo della cui costruzione si hanno notizie nel 1484, '91 e '98, e che non era ancora pronto nel 1509, due anni dopo la morte di Giacomo Piccolomini.¹⁷⁸ Così il fratello del cardinale avrebbe ordinato i dipinti con l'intenzione di destinarli alla decorazione di un locale del palazzo, già ultimato. E' ovvio che questa non era l'unica residenza della numerosa famiglia senese. In Via San Martino sorgeva la «casa paterna» e alla fine del secolo era già pronto da lungo tempo il palazzo la cui costruzione era stata iniziata nel 1461 da Caterina Piccolomini, sorella di Pio II.¹⁷⁹ Ma anche se il «ciclo Piccolomini» si trovava originariamente in una di queste residenze, ciò non toglie che si possa sempre «immaginare» in Palazzo Spannocchi le tavole londinesi illustranti la novella boccacesca.

La questione «Spannocchi o Piccolomini» resta perciò aperta per ora. Il presente lavoro intendeva solo ponderare un'ipotesi più o meno sostenibile e richiamare l'attenzione degli studiosi su una famiglia di mecenati senesi dimenticata.

NOTE

¹ Legno, olio e tempera, 106 × 51 cm. Firenze, Museo Nazionale.

² Legno, 105 × 46 cm. Washington, National Gallery, Mellon Collection.

³ *Van Marle, R.*: The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. XVI. The Hague, 1937, p. 128, 302, fig. 166. Sull'iconografia di Claudia Quinta, v. *von Erffa, H. M.*: la voce «Claudia», in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. vol. III, Stoccarda, 1954.

⁴ Volgarizzamento di Maestro Donato da Casentino dell'opera di Messer Boccaccio De Claris mulieribus. A cura di D. Luigi Tosti. Napoli 1836, capitolo LXXV, p. 199—200.

⁵ Pioppo, 107 × 51,5 cm. Budapest, Museo di Belle Arti.

⁶ *Pigler, A.*: Valerius Maximus és az újkori képzőművészetek. Petrovics Elek emlékkönyv (V. M. e le belle arti dell'età moderna. Studi in memoria di P. E.) Budapest 1934, p. 91.

⁷ *Naturalis Historia*, VII. XXXVI.: «Gracchorum pater anguibus prehensis in domo, cum responderetur ipsum victurum alterius sexus interempto: Immo vero, inquit, meum necate, Cornelia enim iuvenis est et parere adhuc potest. Hoc erat uxori parcere et rei publicae consulere; idque mox consecutum est».

⁸ Trionfo della Fama, 112.:

..... e solo un Gracco

di quel gran nido garullo inquieto
che fe' 'l popol roman più volte stracco.

⁹ Gesta Romanorum von Hermann Oesterley, Hildesheim, 1963, p. 419.

¹⁰ *Schubring, P.*: Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Lipsia 1915, p. 285, No 294.

¹¹ *Pigler, A.*: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest 1967, p. 646.

¹² Legno, 105,4 × 50,8 cm. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts.

¹³ *Borenius, T.*: A Catalogue of the Paintings . . . in the Collection of Sir Frederick Cook. Vol. I. Italian Schools. London 1913, p. 69.

¹⁴ Proprio perciò, in un primo momento mi è parso di vedere nel fondo l'illustrazione della seguente storia riportata da Plutarco (Moralia III. Regum et imperatorum apophthegmata. Alexander 3.): Nella tarda notte, una giovane viene condotta da Alessandro Magno perchè passi la notte con lui. Alla domanda del condottiero come i suoi guerrieri l'abbiano trovata, la ragazza rispondeva che era stata ad attendere il marito e sarebbe andata a letto con lui. Alessandro Magno allora rimproverò con dure parole i suoi militi, i quali gli avevano fatto correre il rischio di commettere un adulterio. Nella tavola del maestro di Griselda tuttavia, si vedono a destra tre donne, e non una, mentre vengono condotte via dalla tenda del condottiero.

¹⁵ *Mode, R. L.*: Ancient Paragons in a Piccolomini Scheme. In: Hortus Imaginum. Essays in Western Art. Lawrence, University of Kansas 1974, p. 80, n. 7.

¹⁶ Legno, 107,9 × 47,2 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

¹⁷ Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Stoccarda, 1967.

¹⁸ Boccaccio: De claris mulieribus. Op. cit. Capitolo LXV.

¹⁹ *Van Marle, R.*: op. cit. vol. XVI. p. 128.

²⁰ *Zeri, F.*: The Italian Pictures. Discoveries and Problems. Apollo 1966, p. 446, 448.

²¹ The Greek Tradition in Painting and the Minor Arts. An exhibition sponsored jointly by the Baltimore Museum of Art and the Walters Art Gallery from May 15 through June 25, 1939, N. 124, p. 88: "The poetess Sulpicia the Younger lived in the second half of the first century A. D. Martial praised her as a model of wifely devotion."

²² Enciclopedia Italiana. Roma 1950, vol. XXXII.

²³ Legno, 88,5 × 52,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

²⁴ *Shapley, F. R.*: Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV—XVI century. London, Phaidon 1968, p. 98.

²⁵ *Van Marle, R.*: op. cit. vol. XVI. p. 128.

²⁶ Legno, 88 × 47 cm. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

²⁷ *Coor, G.*: Neroccio dei Landi 1447—1500. Princeton 1961, p. 95, n. 331.

²⁸ *Pauly-Wissowa*: Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft. Stoccarda, 1896.

²⁹ Boccaccio: De claris mulieribus. Op. cit. Capitolo LX.

³⁰ *Mancini, G.*: Vita di Luca Signorelli. Firenze 1903, p. 94.

³¹ *Dussler, L.*: Signorelli. Sein Leben und seine Kunst. Klassiker der Kunst. Berlino-Lipsia 1927, p. 211.

³² *Van Marle, R.*: op. cit. Vol. XVI. p. 128; *Weller, A. S.*: Francesco di Giorgio, 1439—1501. Chicago 1943, p. 223.

³³ *Shapley, F. R.*: Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII—XV Century. London, Phaidon 1966, p. 157.

³⁴ *Russoli, F.*: Capitolo «Pittura e scultura» in: Il Museo Poldi Pezzoli. Testi di C. Gregoriotti ecc. Milano 1972, p. 234.

³⁵ *Mode, R. L.*: op. cit. p. 73.

³⁶ Legno, 55,9 × 46,1 cm. Bloomington, Indiana University Art Museum, Kress Study Collection.

³⁷ *Venturi, A.*: I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest. L'Arte 1900, p. 238.

³⁸ *Schubring, P.*: op. cit. p. 202.

³⁹ *Mayer, A. L.*: Die Sammlung Gustave Dreyfus. Pantheon 1931, p. 18.

⁴⁰ *Berenson, B.*: Quadri senza casa. Il Quattrocento senese II. Dedalo 1930—31, p. 753.

⁴¹ *Mode, R. L.*: op. cit. p. 82, n. 22.

⁴² Per la mancanza della parte inferiore, *A. Pigler* (op. cit. 1967, p. 647) mette giustamente in dubbio l'appartenenza al ciclo della Giuditta.

⁴³ *Mancini, G.*: op. cit. p. 94.

⁴⁴ *Dussler, L.*: op. cit. p. 211.

⁴⁵ *Hendy, Ph.*: The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings. Boston, 1931, p. 334.

⁴⁶ *Weller, A. S.*: op. cit. p. 222—3.

⁴⁷ *Coor, G.*: op. cit. p. 94—5.

⁴⁸ *Berenson, B.*: op. cit. Dedalo 1930—31, p. 753.

⁴⁹ *Berenson, B.*: Central Italian and North Italian Schools. Vol. I. London 1968, p. 252.

⁵⁰ *Pigler, A.*: op. cit. 1967, p. 636.

⁵¹ *Salmi, M.*: Il Palazzo e la Collezione Chigi-Saracini. Monte dei Paschi di Siena. 1967, p. 77.

⁵² *Shapley, F. R.*: op. cit. 1968, p. 98.

⁵³ *Venturi, A.*: op. cit. p. 238.

⁵⁴ *De Nicola, G.*: Fragments of two Series of Renaissance Representations of Greek and Roman Heroes. The Burlington Magazine 1917, p. 227—8.

⁵⁵ *Van Marle, R.*: op. cit. Vol. XVI. p. 128.

⁵⁶ *Zeri, F.*: op. cit. p. 448.

⁵⁷ *Russoli, F.*: op. cit. p. 234.

⁵⁸ *Mode, R. L.*: op. cit. p. 80, n. 4.

⁵⁹ *De Nicola, G.*: op. cit. p. 227.

⁶⁰ *Longhi, R.*: Un intervento raffaellesco nella serie «eroica» di casa Piccolomini. Paragone 1964, No. 175, p. 7.

⁶¹ *Coor, G.*: op. cit. p. 95.

⁶² *Russell, F.*: The Evolution of a Siense Painter: Some early Madonnas of Pacchiarotto. The Burlington Magazine 1973, p. 80.

⁶³ *Mode, R. L.*: op. cit. p. 75—78.

⁶⁴ *Longhi, R.*: op. cit. p. 5—8.

⁶⁵ *Shapley, F. R.*: op. cit. 1966, p. 158.

⁶⁶ *Pigler, A.*: op. cit. 1967, p. 646.

⁶⁷ *Mode, R. L.*: op. cit. p. 79.

⁶⁸ The Henry Harris collection catalogue. Sotheby, 1950, 24, 25 ottobre. No. 194. Plate XVII.: «Bernardino Fungai: An oriental Hero». Il catalogo da la misura di 35 × 17 3/4 inch, cioè 88,9 × 45,1 cm, quindi di 15 cm più corto come ad es. la Claudia.

⁶⁹ *Boccaccio, G.*: De claris mulieribus, op. cit. Cap. LXXXVI.

⁷⁰ Entrambe di legno, tempera, 86 × 53 cm. Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum.

⁷¹ La tavola, oggi nel Petit Palais di Avignone, si trovava prima a Tours. *Vitry, P.*: Musée de Tours. Paris 1911, No. 285. (Ivi era registrata come appartenente alla bottega di Francesco Squarcione).

⁷² *Coor, G.*: op. cit. p. 95, n. 335.

⁷³ *Hendy, Ph.*: op. cit. p. 333—5.

⁷⁴ *Berenson, B.*: Les peintures italiennes de New York et de Boston. Gazette des Beaux-Arts, 1896, p. 206.

⁷⁵ *Zeri, F.*: op. cit. p. 448.

⁷⁶ *Mode, R. L.*: op. cit. p. 73.

⁷⁷ *Mode, R. L.*: op. cit. p. 80: «Only Scipio and Alexander connote patriotic valor without the addition of continence; and their cartels praises their temperance as revealed in the background episodes, where Scipio allows the Carthagian maiden to go marry prince Aluceius and Alexander spares the family of Darius.»

⁷⁸ *Seibert, J.*: La voce «Giuditta». Lexikon der Christlichen Ikonographie. Herausgegeben von E. Kirschbaum. Rom—Freiburg—Basel—Wien, 1970.

⁷⁹ E'indicativo che Giuditta figurì in tre Trionfi del Petrarca. Nel Trionfo d'Amore (III. 52—57) la vittoria sul condottiero assiro viene interpretata come il trionfo dell'amore. Ivi si leggono anche due altri esempi della forza onnipotente, deleteria dell'amore: Dalila taglia i capelli di Sansone e Salomone per ordine della moglie adora un idolo. I tre episodi si vedono insieme in un cassone dipinto attribuito a Giovanni di Paolo (Siena, Seminario Arcivescovile. *Misciatelli, P.*: Cassoni senesi. La Diana, 1929, p. 120—121; *Schubring, P.*: op. cit. p. 132, 183). Questa potrebbe dirsi una interpretazione della vicenda dal punto di vista di Oloferne. Giuditta comparirà per la seconda volta nel Trionfo della Fama (It. 118—20) e per la terza volta — la più importante per quel che riguarda la tavola di Matteo di Giovanni — qualificata come «da saggia, casta e forte», nel Trionfo della Pudicizia (142).

⁸⁰ *Pigler, A.*: op. cit. 1934, p. 91.

- ⁸¹ *Zdekauer, L.*: Lo studio di Siena nel Rinascimento. Milano 1894, p. 195—198, 117—123.
- ⁸² *Ricci, A.*: Canzonieri senesi della seconda metà del Quattrocento. Conferenze tenute nella R. Accademia dei Rozzi. Vol. I. 1899, Siena, 1900, p. 64.
- ⁸³ *Vicobello (Siena), Marchesa Chigi Zondadori Bonelli.* La precedente attribuzione a Matteo di Giovanni è stata cambiata dal Berenson per Guidoccio Cozzarelli: *Berenson, B.*: op. cit. 1968, p. 100.
- ⁸⁴ *Novati, F.*: Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell'arte italiana dei secoli XIV e XV. *Rassegna d'Arte* 1911, p. 61—67.
- ⁸⁵ *Tutt'e tre su legno, olio 77×43 cm. Salmi, M.*: op. cit. 1967, p. 77, 81.
- ⁸⁶ *Gibellino-Krasceninicowa, M.*: Il Beccafumi. Siena 1933, fig. XVIII, XIX, XX; *Pope-Hennessy, J.*: Beccafumi in the Victoria and Albert Museum. *The Burlington Magazine* 1940, No. 445, p. 115, n. 11; *Sanminiatielli, D.*: Domenico Beccafumi. Milano 1967, p. 169.
- ⁸⁷ *Pope-Hennessy, J.*: Beccafumi in the Victoria and Albert Museum. *The Burlington Magazine* 1940, p. 115.
- ⁸⁸ *Berenson, B.*: op. cit. Vol. I 1968, p. 150—1.
- ⁸⁹ *Berenson, B.*: op. cit. Vol. I 1968, p. 188; *Van Marle, R.*, op. cit. Vol. XVI, p. 441.
- ⁹⁰ *Longhi, R.*: op. cit. p. 6.
- ⁹¹ *Boccaccio, G.*: De claris mulieribus, op. cit. Capitolo LXXXVI.
- ⁹² *Valerius Maximus, IIII. VI. 5.* De amore coniugali: «Tuos quoque castissimos ignes, Porcia M. Catonis filia, cuncta saecula debita admiratione prosequuntur: quae, cum apud Philippos victum et interemptum virum tuum Brutum cognosces, quia ferrum non dabatur, ardentem ore carbonem haurire non dubitasti, muliebri spiritu virilem patris exitum imitata. Sed nescio an hoc fortius, quod ille usitato, tu novo genere mortis assumpta es.» *Boccaccio*: De claris mulieribus, op. cit. Capitolo LXXX.
- ⁹³ *Sanminiatielli, D.*: op. cit. p. 52—53, 84—86, 193—194.
- ⁹⁴ *Sanminiatielli, D.*: op. cit. p. 85.
- ⁹⁵ *Mode, R. L.*: op. cit. p. 79.
- ⁹⁶ *Colasanti, A.*: Due novelle nuziali del Boccaccio nella Pittura del Quattrocento. *Emporium* 1904, p. 200—201.
- ⁹⁷ «Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, non tam ideo, ut matronas nostri temporis ad imitandam huius uxoris patientiam, quae mihi vix imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam saltem foeminae constantiam excitarem, ut quod haec viro suo praestitit, hoc praestare Deo nostro audeant...» *Francisci Petrarcae opera omnia*. Tomus I. Basilea 1554. Republished in 1965, Ridgewood, New Jersey, USA p. 601.
- ⁹⁸ *Nemeskürty, I.*: A magyar népek ki ezt olvassa. Az anyanyelvű magyar reneszánsz és barokk irodalom története 1533—1712. (Al popolo ungherese che lo leggerà. Storia della letteratura volgare ungherese del Rinascimento e del barocco 1533—1712). Budapest 1975, pp. 33—37.
- ⁹⁹ *Colasanti, A.*: op. cit. pp. 200—215.
- ¹⁰⁰ *Callmann, E.*: Apollonio di Giovanni. Oxford 1974, p. 60, 61, n. catalogo 18, 19.
- ¹⁰¹ *Waagen, G. F.*: Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. Supplemental volume. London 1857, p. 75: «Besides this, Mr. Barker possesses several more pictures of a frieze-like form, which he also attributes to Pinturicchio. As may mislaid notices refer to these, my memory only serves to state that two of them represent scenes from a tale with which I am unacquainted, that they are full of animated and often very graceful motives, unequal in execution, sometimes careful and sometimes sketchy. Generally speaking the proportions are of a length, compared with the small heads, such as I have never seen in the authentic pictures by Pinturicchio».
- ¹⁰² *Berenson, B.*: Central Italian Painters of the Renaissance. New York—London, 1909.
- ¹⁰³ *Berenson, B.*: op. cit. Dedalo 1930—31, p. 750.
- ¹⁰⁴ *Berenson, B.*: op. cit. 1968, p. 252: «Temporary designation for a pupil of Neroccio dei Landi, strongly influenced by Signorelli, for whom he must have worked in Siena at the beginning of the sixteenth century.»
- ¹⁰⁵ *Colasanti, A.*: op. cit. p. 211.
- ¹⁰⁶ *Zeri, F.*: op. cit. p. 448.
- ¹⁰⁷ *Coor, G.*: op. cit. p. 95.
- ¹⁰⁸ *Van Marle, R.*: op. cit. Vol. XVI, p. 126.
- ¹⁰⁹ *Shapley, F. R.*: op. cit. 1968, p. 98.
- ¹¹⁰ *De Nicola, G.*: op. cit. pp. 227—8.
- ¹¹¹ *Davies, M.*: The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues. London 1961, p. 365.
- ¹¹² *Russell, F.*: op. cit. p. 802: «The latter's style derives from Pinturicchio's manner of the early 1490's, when he may have belonged to the team of assistants who worked on the decoration of the Borgia Apartments, but he was equally powerfully affected by Signorelli's work of the same period.»
- ¹¹³ *Longhi, R.*: op. cit. p. 5.
- ¹¹⁴ *Martini, A.*: The early work of Bartolomeo della Gatta. *The Art Bulletin*, 1960, p. 141.
- ¹¹⁵ *Davies, M.*: op. cit. p. 366: «It would seem that they may have been let into the wainscoting of a room, rather than into three cassoni.»
- ¹¹⁶ *Callmann, E.*: op. cit. p. 51: «The shift from chest to spalliera was all the easier because the room, like the chest, had to be redecorated and furnished as the newly-weds' first home.»
- ¹¹⁷ «Nella via de'Servi, in casa Giovanni Vespucci, oggi di Piero Salvati, fece intorno una camera molti quadri chiusi da ornamenti di noce per ricignimento et spalliera con molte figure et vivissime et belle.» *Vasari, G.*: Le Vite... Ed. G. Milanesi. Tomo III. Firenze 1878, p. 312. E' da ritenersi che appartenessero a questa decorazione la storia di Virginia (Bergamo, Accademia Carrara) e quella di Lucrezia (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum). Cfr.: *Salvini, R.*: Tutta la pittura del Botticelli. Vol. II. Milano 1958, p. 63—4.
- ¹¹⁸ *Vasari, G.*: Le Vite... Ed. G. Milanesi. Tomo III. Firenze 1878, p. 313.
- ¹¹⁹ *Weller, A. S.*: op. cit. p. 228—30.
- ¹²⁰ *Zdekauer, L.*: L'entrata di Carlo VIII re di Francia in Siena. *Bollettino Senese di Storia Patria*, 1896, p. 249.
- ¹²¹ *Ugurgieri Azzolini, L.*: Le pompe sanesi o' vero relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo stato. Parte seconda. Pistoia 1649, p. 323—4. (Il capitolo è intitolato: Sanesi chiari per magnificenza e generosità).
- ¹²² *Bonelli Gandolfo, C.*: Leggi suntuarie senesi dei secoli XV e XVI. *La Diana* 1927, p. 289: «Nè si può dire che in esse (cioè nei matrimoni dell'ultimo quattrocento) il lusso fosse andato scemando, se negli ultimi anni del Quattrocento i figli di Ambrogio Spannocchi celebravano nel loro magnifico palazzo nozze che per fasto reggevano al confronto di quelle di Lorenzo il Magnifico.»
- ¹²³ *Lisini, A.*: La Pia di Dante. *La Diana* 1928, p. 256, n. 25.
- ¹²⁴ *Ephemerides Senenses ab anno MCCCCL usque ad MCCCXCVI... scriptae ab Allegretto da Allegretis. Rerum Italicarum Scriptores. Tomus XXIII. Mediolani MDCCXXXIII p. 828.*
- ¹²⁵ *Gigli, G.*: Diario senese. Parte seconda. Lucca 1723, p. 293—4: «... essendo in altissima stima nella Città per lo splendore della Casa e per le nozze, che Giulio contratte avea con Giovanna Mellini Donna Romana di Famiglia che è arrotolata a quelle, che nell'Italia sono avute per le più illustri, e che andò a levare in Roma coll'accompagnamento di venticinque Cavalieri de'primi della Città oltre alle genti di servizio.»
- ¹²⁶ *D'Ancona, A.*: Origini del teatro italiano. Vol. II Torino 1891, p. 15—17.; La voce «B. Accolti» in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960.
- ¹²⁷ *Ricci, A.*: op. cit. p. 83.
- ¹²⁸ Ecco la morale così diversa da quella della storia di Griselda, anticipata nel Proemio: «E piatosi accidenti di costei / Sol son rappresentati a questo effetto, / Che ne' casi sinistri acerbi e rei / Mai si disperì uno spirito perfetto, / Et per mostrar che d'uomini e di dei / Può vincer l'ira un prudente intelletto, / Et ch'ardir, tempo, ingegno, oro e parole / Fanno ottenere al fin ciò che l'huom vuole.» *Comedia di M. Bernardo Accolti aretino intitolata la Verginia, con un capitolo della Madonna, nuovamente corretta e con somma diligenza ristampata. Vinegia, MDXXXV.*
- ¹²⁹ *Accolti, B.*: op. cit. p. 2.
- ¹³⁰ *Weller, A. S.*: op. cit., p. 135, 176; *Hill, G. F.*: A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini. London 1930, p. 77.
- ¹³¹ «(Ambrogio) fu tesoriere di Pio II, da cui ebbe l'Arma