

Fuori tema

«A' Fiorentin ammazza, ammazza». Beccafumi a Porta Camollia

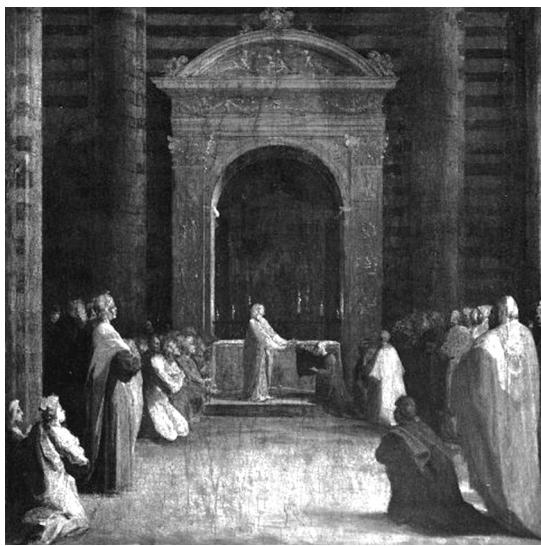
Raffaele Niccoli Vallesi

La riscoperta delle xilografie librarie «per il Vergilio e il Furioso»¹ di Domenico Beccafumi, menzionate da Giulio Mancini, ha gettato nuova luce sull'attività di illustratore del pittore di Siena. Questo mio scritto cerca di aggiungere un altro tassello alla messa a fuoco di questo impegno dell'artista senese con l'industria tipografica, trattando un'illustrazione che celebra un momento cruciale per la storia conclusiva della Repubblica di Siena, la battaglia di Porta Camollia, avvenuta il 25 luglio 1526, nella quale i Senesi sconfissero le truppe di Clemente VII e dei Fiorentini che assediavano la città. La battaglia sembrò concludere un periodo turbolento, segnato dai dispotici e incapaci discendenti di Pandolfo Petrucci, il Principe che era riuscito a reggere «lo stato suo più con quelli che li furono sospetti che con li altri»². Né i figli Borghese e Fabio, né il cardinale Raffaello Petrucci riuscirono infatti a insediare governi stabili nel periodo compreso tra la morte di Pandolfo, nel 1512, ed il 1525 perché, come racconta lo storico senese Giovanni Antonio Pecchi, «erano i Popolari numerosi, e troppo insolenti, i Riformatori sediziosi, i Dodicini inquieti, i Nobili disprezzatori, e la maggior parte dei Noveschi invidiosi, e superbi, dunque era necessaria l'arme continuamente alla mano»³. I Petrucci rappresentavano il Monte dei Nove, cioè il partito dei Noveschi, la ricca borghesia mercantile, subentrata all'aristocrazia terriera del Monte dei Gentiluomini e al Monte del Popolo. Essi costituivano un ceto in ascesa, arricchitosi di recente

ma inviso ai due estremi della popolazione e quindi costretto alle alleanze più discutibili, in special modo con Firenze e con il Papa⁴.

Non potendo contare su una tradizione consolidata e su legami di sangue per rinsaldare la loro fragile supremazia, i Noveschi erano inclini a circondarsi di oggetti d'arte per proiettarvi di volta in volta significati autocelebrativi o di buon auspicio. Un indizio di tale pratica sono gli affreschi raffiguranti *Enea che fugge da Troia* e *Il Ritorno di Ulisse*, dipinti da Girolamo Genga e Bernardino Pintoricchio nel palazzo del Magnifico Pandolfo nel 1509, in occasione del matrimonio del figlio Borghese con Vittoria Piccolomini, che sottendono il desiderio di corroborare le origini romane di Siena e quindi il legame con Giulio II, nonché garantire agli eredi una successione senza ostacoli⁵.

A testimoniare la vicinanza di Domenico Beccafumi con la fazione novesca stanno il complesso per la camera nuziale (1519 circa) di Francesco Petrucci⁶, nipote di Pandolfo, la volta affrescata del Palazzo dei Venturi⁷ (1520-21 circa), una famiglia di notabili noveschi, ed infine la *Natività* di San Martino⁸, dipinta per Anastasia Marsili, anche lei novesca. Com'è stato scritto, dietro queste opere si scorge «una committenza particolarmente esigente e in grado di apprezzare quanto merita questo di distillato di sottigliezza pittrica, di colte ed eleganti evocazioni letterarie, che aprono [...] a una fase [...] legata a un giro di famiglie novesche solidali con le fortune del Petrucci e con lui travolte nell'esilio pochi anni do-



1. Domenico Beccafumi, Consegnna delle chiavi di Siena alla Vergine, Chatsworth, Devonshire Collection.

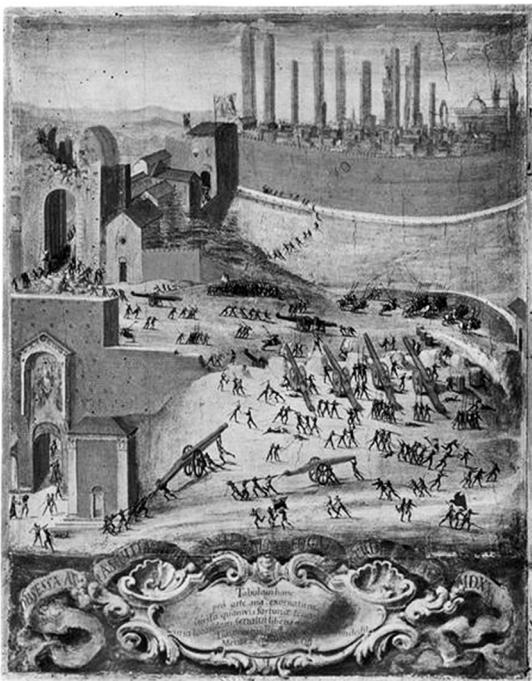
po»⁹. Tali frequentazioni politiche s'inservivano d'altronde nel contesto di un coinvolgimento novesco della famiglia di Domenico e in particolare di Lorenzo Beccafumi, protettore del pittore senese, incluso dallo storico Orlando Malavolti tra i fuoriusciti riammessi in città nel 1480 a formare il Monte degli Aggregati, composto da membri di tutti e cinque i Monti¹⁰, mentre il Pecci mise uno dei Beccafumi tra quegli «animi inquieti e sediziosi»¹¹, esiliati nel 1498 dalla città. Più avanti, reinsediatosi Pandolfo a Siena, nel 1503 Lorenzo Beccafumi appare pienamente reintegrato nel governo senese, poiché incluso tra i membri della Balia incaricati di presiedere i festeggiamenti per la salita al soglio pontificio di Pio III, figlio di una sorella di Pio II Piccolomini¹².

Pure l'ultimo dei tiranni senesi, Alessandro Bichi, era novesco. Egli salì al potere dopo la cacciata di Fabio Petrucci nel 1525 e si rese impopolare perché, data l'instabilità politica senese, decise di avvicinarsi ai Fiorentini e a Clemente VII, a quel tempo alleato dei Francesi. Dopo la battaglia di Pavia del 24 febbraio 1525, conclusasi con la grave sconfitta di Francesco I e la sua cattura, la posizione del Bichi si complicò: perso l'appoggio dei Francesi e del Papa, egli fu assassinato da Girolamo Severini con altri membri dei Libertini, partito composto da esponenti dei Monti del Popolo, dei Riformatori e dei Galantuomini. Come racconta Guicciardini, furono allora esiliati gli aderenti al Monte dei Nove e fu formato un «governo del popolo inimico del Pontefice e aderente di Cesare», il quale si ritrovava così ad «avere a sua divozione quella Città potente, che ha oppor-

tunità di porti di mare, fertile di paese, vicina al reame di Napoli e situata tra Roma e Firenze»¹³. Siena era infatti una città assai importante negli equilibri italiani di quel tempo¹⁴, perciò il Papa non indugiò ad attaccarla, servendosi inoltre dei fuoriusciti delle lotte precedenti al '26, traendoli a sé «sotto il mantello della carità»¹⁵, con la promessa di un ruolo nel futuro governo filopapale. Tra questi, guidò il fuoco delle artiglierie fiorentine il senese Vannoccio Biringucci, l'autore de *La Pirotechnia*¹⁶, importante trattato sulle tecniche di lavorazione a fuoco, al quale sono state associate le dieci xilografie alchemico-metallurgiche di Beccafumi¹⁷.

Le forze fiorentine e quelle papali si riunirono il 19 luglio 1526 davanti all'ingresso settentrionale della città. Porta Camollia era solo l'ultimo dei sistemi difensivi senesi: davanti alla porta vera e propria stava infatti il Torrazzo di mezzo, poderosa fortificazione ora distrutta, mentre a circa duecento passi sorgeva l'Antiporto di Camollia, detto anche Torrazzo dipinto per l'antica immagine, non più esistente, della Vergine di Simone Martini¹⁸. Tra questi due bastioni si estendeva un ampio campo difeso da due valli, la Malizia e la Pescaia, poco più a ovest del quale i Fiorentini collocarono le artiglierie sopra un poggio tufaceo e, dietro, l'accampamento. Gli invasori si ritrovavano dunque in una posizione vantaggiosa, potendo cannoneggiare Siena da una posizione sopraelevata e protetta dalla collina. Per tali ragioni il lato nord della città era considerato dai Senesi il più vulnerabile e non è casuale che nelle rappresentazioni della Vergine che benedice Siena esso sia privilegiato¹⁹. Soltanto Giorgio Vasari più avanti ribaltò la canonica iconografia della città, rappresentando nel *Marchese Marignano che conquista Porta Camollia*, nel Salone dei Cinquecento²⁰, non la resa dei Senesi nel 1555, ma la conquista, avvenuta l'anno prima, del luogo simbolico dell'inattaccabilità di Siena, che neppure le immagini sante della Madonna erano riuscite, quella volta, a proteggere.

Con le artiglierie puntate sulla città, la minaccia di un esercito formato da 7600 soldati papali e 2200 Fiorentini ed il porto di Talamone occupato da Andrea Doria, i Senesi scordarono i dissensi e si appellaroni, come ai tempi di Montaperti (4 settembre 1260, anche allora Senesi contro Fiorentini), all'aiuto della Vergine, rinnovando perciò la cerimonia della consegna delle chiavi della città alla Madonna delle Grazie nel Duomo di Siena²¹. La raffigurazione della cerimonia ci è offerta da una tavoletta di Beccafumi²² (fig. 1) – forse una biccherna, anche se mancano gli stemmi e le iscrizioni – nella quale i consueti e raffinati effetti cromatici cangianti accentuano l'aspetto soprannaturale dell'evento con abbagli e macchie,



2. Giovanni di Lorenzo, Battaglia di Porta Camollia, Siena, Archivio di Stato.

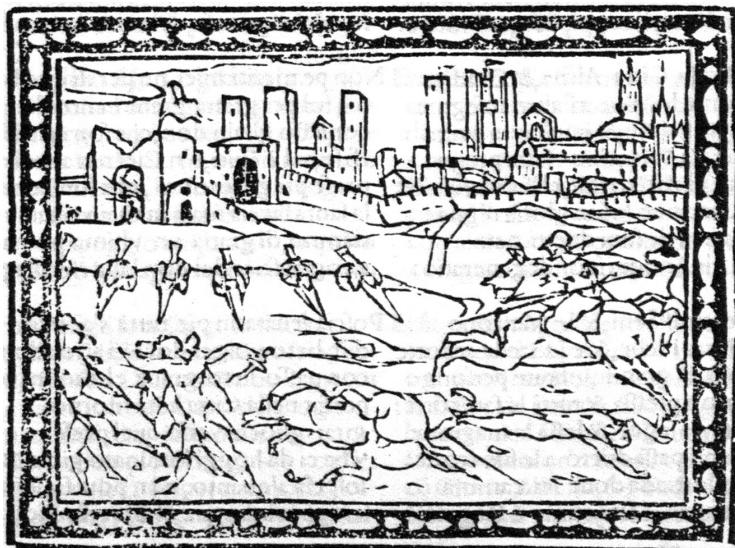
senza però minare la piana simmetria creata dalle scansioni architettoniche della chiesa. Sopra Porta Camollia fu poi collocato uno stendardo, ora perduto²³, raffigurante l'*Immacolata concezione*, a protezione dei Senesi. Il vessillo fu eseguito da Giovanni di Lorenzo²⁴, pittore senese specializzato nella pittura su gonfaloni di stoffa, la cui maniera fatta di larghe campiture ed ampie figure dai panneggi poco mossi ben si prestava alla traduzione su tessuto. Le fortune di questo artista, sul quale tornerò più avanti, sembrano essere legate alla battaglia: egli la raffigurò infatti in modo puntuale in una tavoletta di Gabella di quell'anno²⁵ (fig. 2) e due anni dopo realizzò per San Martino l'*Immacolata Concezione che protegge i Senesi durante la battaglia di Porta Camollia*²⁶ (fig. 3).

La *Vittoria Gloriosissima dellì Sanesi*²⁷ è un libello in ottave di autore ancora anonimo, nonostante la sigla F.N. FACIEBAT, che canta la battaglia di Camollia e contiene una xilografia legata a Beccafumi (fig. 4). Tomoo Matsubara, prima di me²⁸, ha supposto, sulla base di evidenze stilistiche sulle quali mi soffermerò più avanti, che la stampa fosse basata su un'opera perduta di Beccafumi ed ha scritto, confondendosi come me ed altri prima di lui²⁹, che essa decorava anche un libello in prosa toscana di Achille Orlandini, intitolato *La gloriosa vittoria de' Sanesi conquistata nel*

*mese di Luglio dell'anno 1526*³⁰, stampato a Siena da Simone di Niccolò di Nardo³¹ nel 1526. Nonostante che Mauro Mussolin, nel suo fondamentale saggio sull'*Immacolata Concezione* a Siena, abbia ben delineato le differenze tra i due testi, la confusione nasce dal fatto che le due quasi omonime operette sono spesso riunite nei volumi di miscellanee di storia senese, poiché trattano il medesimo argomento; inoltre si riteneva che la *Vittoria Gloriosissima* fosse stata scritta dall'Orlandini³² sulla base di una frase nel finale: «O che lieto trionfo e gaudio immenso / si vede dentro a' petti traboccare, / io, che lo viddi, e che scriver lo penso / è come dire; io voglio al ciel volare»³³. L'opera è ancora piuttosto problematica³⁴, mancando sul frontespizio l'autore, lo stampatore e l'anno di pubblicazione. Probabilmente il tipografo dovette essere Simone di Niccolò, mentre la data di stampa oscilla tra il 1526 e il 1539, anno in cui egli cessò l'attività, anche se una datazione così lontana dai fatti raccontati pare assai poco plausibile. La narrazione è infatti marcatamente filospagnola, secondo una chiara semplificazione dovuta al clima politico a Siena che seguì i fatti di Porta Camollia³⁵. Clemente VII è allora «homo da tutti reputato astuto / di gran governo e d'animo prudente: / ma pel contrario è stato conosciu-

3. Giovanni di Lorenzo, L'*Immacolata Concezione* protegge i Senesi durante la Battaglia di Porta Camollia, Siena, chiesa di San Martino.





4. Incisore senese anonimo, da Domenico Beccafumi, Presa dell'artiglieria papale durante la battaglia di Porta Camollia.

to» (p. 42, st. 5), i fuoriusciti senesi sarebbero «più tosto da chiamar del senno usciti» (p. 65, st. 74), mentre l'imperatore Carlo V fa pronunciare una lode sperticata al poeta: «se nel giudicare io non vaneggio / convien, chel mondo sotto lui rimanga / e tanto è giusto e santo il suo valore, / chel mondo tutto el chiama per Signore» (p. 43, st. 6).

La xilografia beccafumiana³⁶ (fig. 4) che decora l'opera raffigura l'episodio cruciale della battaglia di Camollia: la sortita a sorpresa dei Senesi per assaltare e neutralizzare l'artiglieria papale. I membri del governo senese decisero di aggredire a mezzogiorno il nemico con quattro contingenti di cavalleria, guidati dai capitani Sallustio Romano, Enea Sacchini, Giovan Maria Pini e Gherardo Saracini. Una volta accerchiati gli invasori tra la Malizia e la Pescaia ai lati, Porta Camollia e il pratone al centro, «l'orrenda campana» della Torre del Mangia avrebbe poi chiamato a raccolta il popolo senese in soccorso dei comandanti. La stampa ritrae proprio il momento della fuga dei Fiorentini e del furioso attacco della cavalleria senese, che incalza senza pietà: «or qui si vede sbaragliar el campo / votar le selle, e romper mille lanche, / quivi el signor Camillo mena vampo / e taglia, teste, braccia, e mani e pance / nissun Sinese fa prigion, o scampo / e dà el nimico in terra e non vuol ciancie / né si sente gridare in quella piazza / altre che a' Fiorentin ammazza, ammazza» (p. 93, st. 153). Ed ancora «fu tanto l'ardire e la potenza / e de' nemici la viltà suprema / che in fuga si voltar, e resistenza / non fanno più e chi casca e chi trema, / or qui sbandita fu ben la clemenza / e crudeltà comparse in faccia estrema, / e menò in compagnia la sua corte / lo strazio, l'im-

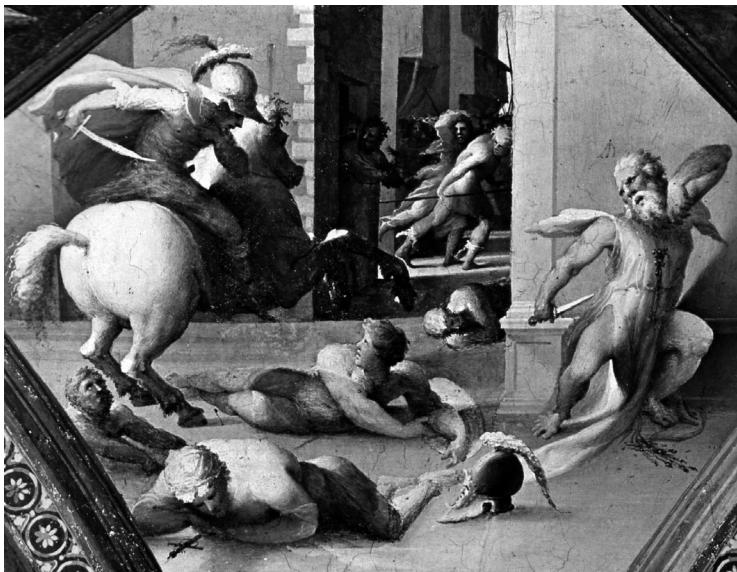
pietà, l'odio e la morte» (p. 93, st. 154). Il passo riecheggia, secondo una prassi tipica dei libelli di guerre in ottave, che tende a confondere i limiti tra realtà storica e finzione letteraria, i numerosi brani dei romanzi cavallereschi, ad esempio l'*Orlando Innamorato* (1495) di Matteo Maria Boiardo, in cui il valente paladino fa letteralmente a pezzi i suoi nemici: «Ecco Ranaldo, che gionge alla piana, / In mezo della gente sbaratata. / Oh quanto ben d'intorno il camin spaza, / Troncando busti e spalle e teste e braza!» (OI, IV, st. 72).

Tornando alla piccola xilografia (80 x 105 mm), essa è collocata – cosa niente affatto scontata nelle illustrazioni librerie cinquecentesche – esattamente nella pagina dove compaiono questi versi ed è quindi pienamente coerente non solo con il volume che decora ma anche con la pagina stessa, che infatti per accogliere l'incisione contiene cinque stanze al posto delle consuete dieci di quest'edizione in 4°. Molto probabilmente la stampa non fu intagliata da Beccafumi stesso, tanto che essa è stata avvicinata, a mio parere a torto, a Giovanni di Lorenzo per via delle somiglianze dovute principalmente al registro minuto, con la già citata tavoletta di Gabella che raffigura la battaglia. Personalmente vedrei piuttosto un legame con i nudi che combattono, raffigurati nel fregio soprastante Erode nella *Strage degl'innocenti* realizzata da Matteo di Giovanni per il pavimento del Duomo di Siena³⁷. Il tratto nervoso è comunque assai primitivo e abbozzato, piuttosto lontano dagli intagli, minuti ma complessi e abilmente impreziositi da ricercati sbattimenti di luce e ombra, della serie virgiliana (fig. 5) e delle due ariostesche degli anni '40 del Cinquecento. È piuttosto illuminante il confronto con la xilografia virgi-

5. Domenico Beccafumi, Gli dei assistono allo scontro fra Rutuli e Troiani, illustrazione per il libro X dell'Eneide.



6. Domenico Beccafumi, Suicidio di Catone Uticense, Siena, Palazzo Venturi agostini (già Bindi Sergardi).



liana che illustra il libro X dell'*Eneide*³⁸. L'impianto generale appare infatti simile: in primo piano Enea, infuriato per la morte di Pallante, che sembra danzare sull'intricato groviglio di corpi dei nemici inermi ed agonizzanti, mentre sul fondo il campo troiano, sormontato dagli dèi a concilio, fornisce una quinta al violento scontro. Se pare lampante un grado di sofisticazione molto maggiore in questa stampa, bisogna tuttavia ammettere che le illustrazioni virgiliane non compaiono prima del 1544, cioè quasi vent'anni dopo i fatti di Camollia, e che, nella sua essenziale ruvidezza, l'invenzione dell'incisione più antica è discretamente efficace ed espressiva nel rendere la furia incalzante dei guerrieri Senesi. Rispetto alle

serie citate, l'incisione è poi fornita di una rudimentale cornice che semplifica i motivi classici, composti da perline ovali separate da coppie di fusarole, denunciando così in pieno la sua appartenenza al contesto tipografico toscano, nel quale ci si esprimeva «attraverso la somma di singoli interventi di raffinata eleganza, piuttosto che con il respiro del grande complesso reperibile all'interno di una stessa opera come a Venezia»³⁹.

Potremmo comunque essere tentati di credere che la stampa sia in qualche modo una fedele ed empatetica raffigurazione degli eventi della battaglia di Camollia. Beccafumi infatti, a quanto sappiamo, in quegli anni doveva trovarsi a Siena⁴⁰, ma in realtà, nonostante la xilografia rappresenti

eventi a lui contemporanei, essa sembra rifarsi più che a una diretta esperienza visiva del pittore, ad altre sue opere di quel tempo. Nelle figurette dei Fiorentini in ritirata ritornano, come già osservato da Matsubara, i fanciulli dei *Lupercale*, il cavaliere Giulio Camillo ricorda il cavallino rampante del *Suicidio di Catone Uticense* di Palazzo Venturi Agostini (già Bindi Sergardi) (fig. 6) e soprattutto i nervosi paladini guerreggianti della prima serie ariostesca (fig. 7), mentre il paesaggio non è lontano dal disegno della *Veduta di Siena* spartita tra Londra e Parigi⁴¹. Tali confronti e il consistente contributo di Beccafumi all'illustrazione libraria negli anni seguenti mi pare possano invalidare l'attribuzione della stampa a Giovanni di Lorenzo. Ritengo inoltre impensabile la mancanza di un tirocinio da illustratore presso l'editoria senese, prima di giungere a quella più prestigiosa di Venezia. Che si tratti di Porta Camollia non v'è dubbio, la limpida veduta a puro contorno di Siena e i cannoni schierati non lasciano molte incertezze a riguardo, ma è chiaro che il pittore fu condizionato innanzitutto dalla dimensione ridotta della stampa, peraltro circa il doppio della serie virgiliana e delle due ariostesche (rispettivamente 38 x 66 mm e 48 x 88 mm), e dalla necessaria didascalicità e chiarezza che un'immagine del genere imponeva. E però interessante notare che, nel ritrarre i suoi contemporanei, Domenico li travesta da eroi dell'antichità, o ancor meglio, da cavalieri ariosteschi⁴². Ciò avviene in modo non dissimile all'espeditivo letterario al quale ho accennato in precedenza, che permea l'intero testo della *Vittoria Gloriosissima*. L'anonimo poeta, nella scia dei tanti «fatti d'arme» pubblicati in Italia in quegli anni, ha infatti voluto celebrare una vicenda bellica locale attraverso l'ottava rima, mischiando narrazione storica ed evasione fantastica, ed ha addolcito i toni di un episodio che dovette essere in verità piuttosto cruento. Come ho detto, la pratica di trasfigurare in chiave favolosa gli avvenimenti contemporanei era piuttosto comune a Siena e il testo della *Vittoria Gloriosissima* non fa eccezione. Il capitano Enea Sacchini diviene allora «quel pio Enea [...] / che la suo Patria portò in su le spalle, / fra mille lancie e fuochi col suo petto» (p. 73, st. 96) ed i Senesi furono quel giorno «contra a' Fiorentini / come se fesser tanti paladini» (p. 90, st. 149). Al contrario, il testo in prosa dell'Orlandini, la *Gloriosa Vittoria*, fa parte di tutt'altro genere letterario, vicino piuttosto alla «materia pura e piena di sincera verità»⁴³ della già citata *Sconfitta di Monte Aperto* di Lancillotto Politi, del 1502. Orlandini nell'introduzione scrive infatti di essersi ispirato allo stile asciutto degli storici greci e romani, i quali non si sono discostati dal «nervo del vero», senza rinunciare a qualche ornamento formale, «non altrimenti che le

fregiate vesti, le gemme, l'oro, e tutti i feminili studi adornano e ripuliscano le bellezze delle giovinette Donne, cola dove rozze e poco graticose senza cotali abbellimenti a gli ochi de riguardanti potrebbero apparere»⁴⁴. Per l'autore, allora, i Senesi di Porta Camollia si devono «accontentare» di esser tanti «Scipioni, Cesari e Marcelli»⁴⁵, invece che epigoni di Ruggero ed Orlando. Il metodo beccafumiano è dunque affine a quello della *Vittoria Gloriosissima*, per il suo oscillamento tra descrizione di fatti concretamente accaduti e finzione artistica.

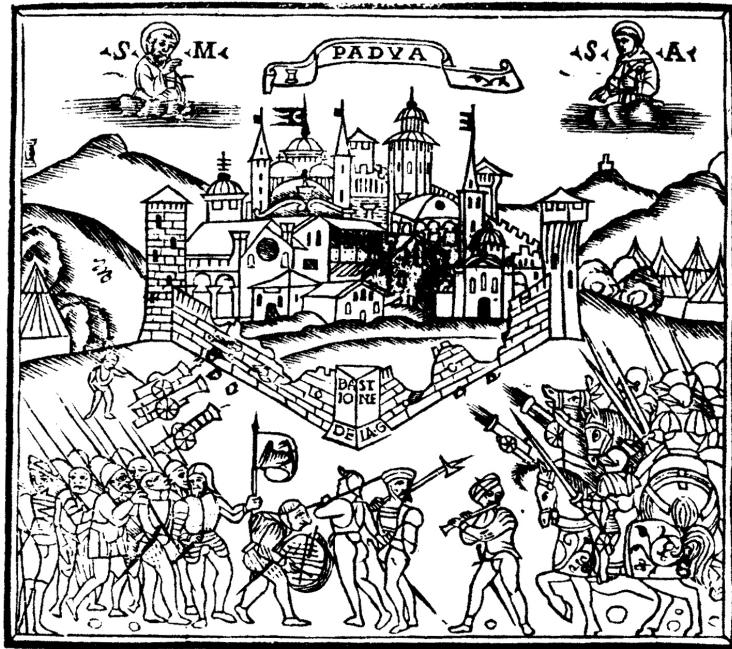
Pure gli editori, del resto, dovevano considerare ordinaria tale pratica se erano soliti riciclare senza riserve i legni dei romanzi cavallereschi nei vari resoconti bellici che pubblicavano⁴⁶. Il pittore senese s'inseriva infatti nel contesto di una ricca produzione di xilografie per libelli di battaglie italiane ed è utile, perciò, raffrontare l'incisione di Porta Camollia con quella dello stesso genere che decora *La obsidione di Padua*⁴⁷ (fig. 8), un resoconto dell'assedio di Padova compiuto da Massimiliano di Asburgo tra il settembre e l'ottobre del 1509. L'accostamento al mondo cavalleresco viene negato dall'autore – tale Bartolomeo Cordo – per conferire maggior veridicità al racconto: egli scrive infatti al suo pubblico che «dil bon Ranaldo o dil conte Orlando / non odireti le strane venture», ma anzi canterà «cose acerbe e dure: / che non son sogni come apertamente / voi le vedete o mia discreta gente» (p. 341); ma qualche pagina prima, il cavalier Lucio sembra un paladino che dei pagani «fa macello» (p. 311). L'illustrazione che apre quel libro è per certi versi accostabile a quella di Porta Camollia. Pure qui è presente la veduta sintetica di città sullo sfondo, anche se oltre al puro contorno l'incisore utilizzò una prospettiva ribaltata per raffigurare tutti i monumenti più importanti, dal Santo al Palazzo della Ragione e a S. Giustina. Troviamo poi ugualmente i cannoni imperiali schierati fuori dalle malandate mura cittadine e, in primo piano, i soldati, divisi tra musicanti, alabardieri e cavalieri pronti all'attacco.

Beccafumi, tuttavia, si emancipò da questo modello d'illustrazione. Egli infatti, rimosse dalla sua xilografia gli elementi che potevano turbare l'omogeneità compositiva dell'immagine: niente più iscrizioni a ribadire il nome della città e dei luoghi coinvolti nella battaglia⁴⁸, come il Bastione della Gatta, e niente più Santi benedicenti. Al contrario, Domenico nella sua xilografia inserì una limpida immagine di Siena vista da nord che, sebbene appaia semplificata dal tratto netto dello xilografo, non pare stravolta nella sua geografia da una visione «a volo d'uccello», bensì risolta in orizzontale, seguendo il dolce sviluppo ondulato della città. Oltre a ciò, egli utilizzò alcuni accorgimenti per dilatare lo spazio minuto della compo-

7. Domenico Beccafumi, Duello di cavalieri, illustrazione per l'Orlando Furioso.



8. Incisore veneto anonimo, Le truppe di Massimiliano I assediano Padova, illustrazione per La Obsidione di Padua, Venezia, 1510.



sizione, tagliando parzialmente fuori dalla cornice un fiorentino in fuga sulla sinistra e un cavallo al galoppo sulla destra e cercò di dare profondità alla composizione inserendo, secondo una sua maniera tipica, figure in scorcio come il notevole cavallo abbattuto ed i cannoni papali. Tali accorgimenti erano adatti per rendere il susseguirsi dei piani figurativi ed unificare una scena che nei frontespizi dei libelli di guerra italiani era più un'immagine simbolica che una cronaca di fatti realmente avvenuti. Neppure la xilografia di Beccafumi, ovviamente, può essere considerata un *reportage* di guerra. Da questo punto di vista, la tavoletta di Gabella di Giovanni di Lorenzo (fig. 2), così diversa nello spirito dalla stampa di Domeni-

co, è decisamente più efficace nel raccontare l'episodio della battaglia e assolve pienamente al suo compito di riferimento documentario per l'anno 1526, scandendo cronologicamente le diverse fasi dello scontro – accerchiamento, attacco all'artiglieria ed irruzione del popolo senese – in accordo con il formato verticale della tavola. Ma bisogna pur ammettere che la piccola xilografia se non altro si sforza di apparire verosimile, pur travestendo i Senesi da paladini e trasfigurando in un ideale mondo cavalleresco, diviso tra nobili campioni e vili antagonisti, una realtà certamente più complicata e fluida. Pochi mesi dopo la battaglia di Camollia, infatti, vi fu il Sacco di Roma, al termine del quale Carlo V si riconciliò con il papa

Medici. L'imperatore offrì ai Senesi la sua protezione, ma in cambio pretese il reintegro nel futuro governo dei fuoriusciti noveschi e l'insediamento permanente di un presidio militare spagnolo in città.

Appare dunque decisamente singolare che a Giovanni di Lorenzo, pittore assai devoto, ma di secondo piano rispetto a Beccafumi⁴⁹, sia stata affidata la più importante opera celebrativa della battaglia, la già citata pala di San Martino con l'*Immacolata Concezione* (fig. 3). Beccafumi eseguì invece la tavoletta con la *Consegna delle chiavi della città alla Vergine* (fig. 1), un'opera che toccava un tema meno controverso e, nella sua sfumata indeterminatezza, poteva celare il suo rapporto diretto con il presente. A favore di Giovanni deve aver giocato senz'altro il suo precedente impegno nel gonfalone che aveva mirabilmente protetto la città e quindi l'idea che potesse essere sconveniente interrompere un connubio così efficace, ma bisogna pur notare che lo stile della pala di San Martino – chiesa che già conteneva la *Natività* di Beccafumi, realizzata qualche anno prima per la novesca Anastasia Marsili – sembra una versione semplificata di quello beccafumiano. Se, ad esempio, il girotondo di angeli in volo sul radioso fondo dorato della stessa *Natività* fu ridotto da Giovanni nella sua *Immacolata Concezione* a un più composto coro angelico, il paesaggio fu privato delle sofisticate iridescenze di Domenico in favore di una più fedele resa geografica. La Vergine pare poi un'irrigidita banalizzazione delle fanciulle sinuose e affascinanti degli affreschi raffiguranti *Zeusi che dipinge il ritratto di Elena* e *La Continenza di Scipione* di Palazzo Venturi. Così si può pensare che l'opera che celebrava la ritrovata libertà senese non potesse essere affidata al pittore che doveva le sue fortune ai vecchi tiranni della città, coloro che, favorendo le sue artificiose e pirotecniche invenzioni, avevano contribuito a svincolare lo stile figurativo senese dal Classicismo «senza errori»⁵⁰ del Sodoma e del Pacchia, allora imperante in città. È possibile

dunque che Beccafumi nella xilografia di Porta Camollia cercasse di adeguarsi di nuovo allo spirito dei suoi concittadini, illustrando un'operetta filospagnola e antitirannica con un'immagine anonima – come del resto è semi anonimo il testo – ma dallo stile piuttosto riconoscibile.

Certamente è vero che in questo genere di libretti le illustrazioni non sono firmate, per garantire all'editore pieno controllo sulle proprie opere a stampa, ma è possibile che il pittore senese si sia impegnato in questo lavoro proprio per non esporsi troppo, pur tuttavia riuscendo a essere osservato dai suoi orgogliosi concittadini, desiderosi di specchiarsi nei versi che li celebravano nella *Vittoria Gloriosissima*. Così questo apparentemente marginale episodio di collaborazione tipografica di Domenico potrebbe aver avuto un qualche peso sull'importante commissione che di lì a poco gli fu affidata: la decorazione della Sala del Concistoro in Palazzo Pubblico a Siena⁵¹, incominciata nel 1529 e terminata nel 1535. Questo complesso ciclo affrescato⁵² appare come un'esaltazione delle virtù repubblicane di *Giustizia*, *Mutua Benevolenza* e *Amor di patria* e sancisce effettivamente il definitivo riallineamento di Beccafumi all'orientamento più libertario del governo senese di quei difficili anni, aprendo una fase di maggior distacco politico per l'artista. Tale allontanamento pare poi confermato dal Vasari, che conobbe l'artista personalmente e, nelle *Vite*, scrisse che Beccafumi nei primi anni '30 aveva «fuor della porta a Comollia un miglio una sua vigna, la quale per suo passatempo facea fare a sua mano e vi andava spesso». Il luogo che pochi anni prima aveva segnato il momento più difficile della sua città era divenuto ora, per lui che era «avezzo a una sua vita riposata e si contentava di quel tanto che il suo bisogno chiedeva senza più»⁵³, l'oasi di pace adatta ad un temperamento «solitario oltre modo» come il suo.

Raffaele Niccoli Vallesi
Firenze

NOTE

¹ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621), ed. a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma, 1957, vol. I, p. 77; L. Degl'innocenti, *Il Furioso del Beccafumi, due cicli silografici ariosteschi*, in «Paragone Letteratura», 84-86, 2009, pp. 73-101; R. Niccoli Vallesi, *Virgilio illustrato. Domenico Beccafumi, l'editoria veneziana e una serie misconosciuta di xilografie*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», XVI, 2012, 17, pp. 51-77.

² N. Machiavelli, *Il Principe* (1532), ed. a cura di G. Inglese, Torino, 2005, p. 142.

³ G.A. Pecci, *Memorie storico-critiche della città di Siena*, presso Vincenzo Pazzini Carli, Siena, 1755, vol. II, p. VII.

⁴ Per un riassunto di questa complicata fase v. F. Landi, *Gli ultimi anni della Repubblica di Siena 1525-1555*, Siena, 1994, pp. 11-20 e A. D'addario, *Il problema senese nella storia italiana della prima metà del Cinquecento*, Firenze, 1958.

⁵ V. Farinella, *Sull'uso politico di Omero (e Virgilio) alla corte di Pandolfo Petrucci*, in *Homère à la Renaissance, Mythe et transfigurations*, a cura di L. Capodieci e P. Ford, Roma, 2011, pp. 301-321.

⁶ Per *Il Culto di Vesta e i Lupercali* v. R. Bartalini, *Domenico*

Beccafumi e il suo tempo, catalogo della mostra (Siena, 1990), Milano, 1990, n. 14; per *Cornelia, Marzia e Tanaquilla v. P. Torriti, Beccafumi*, Milano, 1998, P30 a, b, c.

⁷ F. Scharf, *Beccafumi e la decorazione del Palazzo Venturi. Arte dell'abitare come identità politico-sociale*, in *Le Dimore di Siena, l'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di G. Morolli, Firenze, 2002, pp. 25-31; A. Pinelli, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma, 2004, pp. 73-90.

⁸ A. Angelini, *Domenico Beccafumi*, cit., n. 19; Torriti, *Beccafumi*, cit., n. P40.

⁹ F. Sricchia Santoro, *La vita*, in *Domenico Beccafumi*, cit., p. 63.

¹⁰ O. Malavolti, *Historia del sig. Orlando Malauolti: de' fatti e guerre de' Sanesi, così esterne, come civili, seguite dall'origine della lor citt'a fino all'anno MDLV*, presso Salvestro Marchetti, Siena, 1599, CNCE 28600 (http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/home.htm), p. 78.

¹¹ Pecci, *Memorie storico-critiche*, cit., p. 147.

¹² Ivi, p. 200-201.

¹³ F. Guicciardini, *Storia d'Italia* (1561), Milano, 1988, vol. III, p. 1786.

¹⁴ M. Mallet, *Siena e le guerre d'Italia*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena, Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri e F. Nevola, Siena, 2007, p. 97.

¹⁵ G. Mancini, *Breve ragguaglio delle cose di Siena*, 1618-1625 (Siena, Biblioteca Comunale, ms. C.IV.18), p. 43, trascrizione a cura della Fondazione Memofonte (<http://www.memofonte.it/index.php>).

¹⁶ V. Biringuccio, *De la pirotechnia Libri X*, presso Venturino Roffinello, Venezia, 1540, CNCE 6156. Pure Biringuccio, come gli altri personaggi vicini al pittore senese che abbiamo enumerato in precedenza, era novesco: v. A. Carugo in V. Biringuccio, *De La Pirotechnia* (1540), a cura di A. Carugo, Milano, 1977, pp. XI-XIII. Per il legame con i Petrucci, v. G. Chironi, *Cultura tecnica e gruppo dirigente: la famiglia Vannocci Biringuccio, in Una tradizione senese: dalla Pirotechnia di Vannoccio Biringuccio al Museo del Mercurio*, a cura di I. Tognarini, Napoli, 2000, pp. 99-130.

¹⁷ M. Gabriele, *Le incisioni alchemico-metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Siena, 1988.

¹⁸ G. Fattorini, *Pio II e la Vergine di Camollia*, in *Pio II Piccolomini*, atti del convegno (Siena 2009), a cura di F. Nevola, Siena, 2009, pp. 324-353.

¹⁹ Così è ad esempio nell'illustrazione contenuta in L. Politi, *La Sconfitta di Monte Aperto*, presso Simone di Niccolò, Siena, 1502, CNCE 31487. La stampa raffigura la Vergine che, levandosi in cielo dalle nubi, apre il mantello come una Madonna della Misericordia per proteggere una compresa immagine di Siena vista da nord. Sulle raffigurazioni dell'iconografia di Siena, v. C. Alessi, *Immagini di Siena e Roma dal Medioevo al XVII secolo*, in *Siena e Roma, Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, catalogo della mostra (Siena, 2005), a cura di B. Santi - C. Strinati, Siena, 2005, pp. 29-95; T. Matsubara, *Battle, controversy, and two polemical images by Sodoma*, in *«Res: Anthropology and Aesthetics»*, 46, 2004, pp. 59-66. E. Pellegrini, *Porta Camollia nel Cinquecento*, in *Porta Camollia da baluardo di difesa a simbolo dell'accoglienza*, Siena, 2004, pp. 53-58.

²⁰ U. Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Firenze, 1995, pp. 131-163; E. Carrara, *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti del convegno (Pisa, 2007), a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, 2007, pp. 317-396.

²¹ A presiedere la liturgia fu Margherita Bichi, vedova diventata terziaria di San Francesco, che era cugina di Alessandro Bichi e godeva di grande credito a Siena a quel tempo, poiché si riteneva che avesse il dono di prevenire gli eventi: v. P. Miciattelli, *Misticismo Senese*, a cura di A. Lusini, Firenze, 1966, pp. 163-171. Sulle pratiche senesi d'intercessione con la Vergine, v. M. Mussolini, *Il culto dell'Immacolata Concezione nella*

cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconografia, in *«Quaderni dell'Opera»*, 7-9, 2005, I, pp. 131-269; J. Koenig, *Mary, sovereign of Siena, Jesus, King of Florence: siege religion and the ritual submission (1260-1637) I*, in *«Bullettino Senese di Storia Patria»*, CXV, 2008, pp. 43-163. La Bichi dichiarò che i suoi concittadini erano stati puniti per la loro empietà e che per risollevarsi, oltre alla celebrazione della consegna delle chiavi, dovevano accettare il dogma dell'Immacolata Concezione. Com'è stato notato (M. Callegari, *Il fatto d'armi di Porta Camollia nel 1526*, in *«Bullettino senese di storia patria»*, XV, 1908, pp. 350-356), dietro questa richiesta c'è un riverbero delle dispute tra Francescani propugnatori del dogma e Dominicanici che lo avversavano.

²² *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, a cura di L. Borgia, E. Carli, M. A. Ceppari, U. Morandi, P. Sinibaldi, C. Zarrilli, Roma, 1984, n. 93; Torriti, *Beccafumi*, cit., P51.

²³ Dell'immagine del gonfalone resta una rudimentale riproduzione nella già citata *Gloriosa vittoria de sanesi* dell'Orlandini.

²⁴ M. Ciampolini, *Giovanni di Lorenzo e altri maestri della pittura senese nel primo Cinquecento*, in *Giovanni di Lorenzo dipintore*, a cura di M. Ciampolini, pp. 11-36; A. Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 330-343.

²⁵ *Le Biccherne*, cit., n. 94, *Le Biccherne di Siena, Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna*, catalogo della mostra (Roma, 2002), a cura di A. Tomei, Azzano San Paolo (BG), 2002, pp. 224-225.

²⁶ Bagnoli, *Domenico Beccafumi*, cit., cat. 67.

²⁷ Il titolo completo è *VITTORIA GLORIOSISSIMA DELI SANESI, CONTRO ALI FIORENTINI, NEL PIANO DI CAMOLLIA A DI. XXV. DI LVGLIO ANNO .M. D. XXVI* (CNCE 63114). L'opera completa si trova riprodotta in *Guerre in ottava rima*, a cura di M. Beer e D. Diamanti, C. Ivaldi, vol. II, pp. 673-696.

²⁸ Matsubara, *Battle*, cit., p. 69. Purtroppo al tempo del mio articolo sulle stampe virgiliane giunsi a conoscenza dell'importante giudizio dello studioso troppo tardi per renderne conto nel mio scritto.

²⁹ E. Pellegrini, *L'iconografia di Siena nelle opere a stampa, Vedute generali della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Siena, 1986, pp. 35-36, fig. I/6.

³⁰ A. Orlandini, *La gloriosa vittoria de sanesi per mirabil maniera conseguita nel mese di luglio del anno MDXXVI*, presso Simone di Niccolò, Siena, 1526, CNCE 69983.

³¹ Simone di Niccolò fu il primo senese attivo nella stampa, operò dal 1502 al 1539, anno in cui morì e i suoi figli presero il suo posto nell'azienda tipografica. Simone stampò principalmente testi di filosofia, teologia e giurisprudenza destinati agli studenti e ai docenti universitari, ma anche importanti opere di storia locale come *La Gloriosa Vittoria* e vari componimenti di futuri membri dell'Accademia dei Rozzi: v. A. Leoncini, *28 Aprile 1502 - 28 Aprile 2002, Per i cinquecento anni della pubblicazione del primo libro stampato da un cittadino senese*, in *«Accademia dei Rozzi»*, 16, 2002, pp. 13-15 e M. De Gregorio, *«Ad instantia di Giovanni d'Alessandro librario»*, *Percorsi editoriali a Siena nel primo Cinquecento*, in *Siena bibliofila, Collezionismo librario a Siena su Siena*, catalogo della mostra (Siena, 2009), a cura di G. Borghini, D. Danesi, M. De Gregorio, L. Di Corato, Siena, 2009, pp. 29-54.

³² Altri hanno pensato a Giovanni Tondi, cavaliere e messere dell'Ospedale di Siena, anche se la sigla posta in fondo al poemetto F.N. FACIEBAT resta da decifrare. All'opera seguono poi quattro stanze e una barzelletta, seguite dalla sigla P.A.D.S.L., che probabilmente stanno per Pier Antonio dello Stricca Legacci, poeta rusticale senese, in seguito membro dell'Accademia dei Rozzi. Così ipotizzò Curzio Mazzi (C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, Firenze 1882, vol. I, p. 264) ed effettivamente le date sarebbero compatibili: il Legacci stampò infatti tra il 1516 ed il 1548 numerose ecloghe rusticali, v. C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme*

dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento, Ferrara, 1992, p. 75-81.

³³ *La Guerra di Camollia e la Presa di Roma, Rime del sec. XVI* (1886), a cura di F. Mango, Bologna, 1969, p. 109, st. 204. Tutte le citazioni dalla *Vittoria Gloriosissima* che seguono provengono da questa edizione.

³⁴ Per un approfondimento su quest'opera si veda *Guerre*, cit., vol. I, pp. 105-106.

³⁵ Per i rapporti non sempre facili tra Senesi e Spagnoli, v. *Nemici e libertà a Siena: Carlo V e gli spagnoli*, in *L'ultimo secolo*, cit., pp. 115-119. In base ad alcuni riferimenti presenti nel testo, M. Mussolin ha supposto una datazione per l'opera compresa tra l'incoronazione di Carlo V, nel 1530, e la battaglia di Tunisi del 1536: v. Mussolin, *Il culto*, cit., p. 196.

³⁶ L'altra stampa che decora l'opera, una *Madonna che protegge Siena*, è stata riciclata dalla già citata *Sconfitta di Monte Aperto* di Lancillotto Politi, del 1502 v. nota 19.

³⁷ Pellegrini, *L'iconografia di Siena*, cit., p. 36. Per i confronti con Giovanni di Lorenzo, v. Pellegrini, *L'iconografia di Siena*, cit., p. 34 e Mussolin, *Il culto*, cit., p. 234. Per Matteo di Giovanni, v. R. Guerrini, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Siena, 2004, pp. 104-11, fig. 75.

³⁸ In particolar modo i vv. 755-761, v. Niccoli Vallesi, *Virgilio illustrato*, cit., pp. 62-63.

³⁹ P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, 1988, p. 45.

⁴⁰ Vari pagamenti tra 1524 e 1525 (*Domenico Beccafumi*..., cit., doc. 125-128) e l'acquisto di una tenuta in Sant'Apollinare (ivi, doc. 130) avvalorano quest'ipotesi. Colpisce un'istanza di Beccafumi del 6 agosto 1526 agli ufficiali di Biccherna per ricevere il pagamento delle tavole eseguite nel 1519 per la camera di Francesco Petrucci, «essendo per lo magnifico Chomuno e vostro uffitio confiscato tutti li beni» del suo committente (ivi, doc. 131).

⁴¹ Torriti, *Beccafumi*, cit., cat. D146 e D. Cordellier, *Domenico Beccafumi*, catalogo della mostra (Parigi, 2009), Milano, 2009, cat. 31.

⁴² Sulle raffigurazioni dei duelli ariosteschi nelle tre edizioni illustrate più importanti di metà Cinquecento (Zoppino 1536, Giolito 1542, Valvassori 1553) v. G. Rizzarelli, «E qui s'incomincia una battaglia / di ch' altra mai non fu più fiera in vista», *I duelli nel «Furioso» e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate*, in *La parola e l'immagine*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Firenze, 2011.

⁴³ Politi, *La Sconfitta*, cit., A2r. L'operetta è suddivisa in tre libri in prosa, introdotti ciascuno da una breve canzone che funge da contrappunto poetico alla narrazione storica, anche se, a differenza del testo di Orlandini, i paragoni con l'*Eneide* si sprecano, specialmente in una lunga divagazione nel terzo libro: «Finge adunque lectore che Siena sia Troia e che da Greci sia obsediata (questi sieno li Fiorentini)» (F5r e segg.). Per notizie sull'autore, divenuto frate nel 1517 con il nome di Ambrogio Catarino, v. G. Caravale, *Sulle tracce dell'eresia, Ambrogio Catarino Politi (1484-1553)*, Firenze, 2007.

⁴⁴ Orlandini, *La gloriosa vittoria*, cit., A1v.

⁴⁵ Ivi, H1r.

⁴⁶ P. Toschi, *Stampe popolari italiane dal XV al XX secolo*, Milano, 1964, pp. 65-92.

⁴⁷ B. Cordo, *La obsidione di Padua*, Venezia 1510, CNCE 15246. L'intera opera è riprodotta in *Guerre in ottava rima*, cit., vol. II, pp. 303-342; per informazioni sull'edizione consultare il vol. I, pp. 60-61.

⁴⁸ È possibile che la natura strettamente locale della *Vittoria Gloriosissima* non rendesse necessarie tali specificazioni, così come non fosse indispensabile l'anno di pubblicazione nel frontespizio, dato che il pubblico ne era ovviamente a conoscenza.

⁴⁹ Giovanni si impegnò materialmente nella costruzione dell'Oratorio dei Santi Giacomo e Cristoforo, realizzato negli anni Trenta, a seguito della battaglia di Camollia, e contribuì alla vita della Compagnia con generose elemosine: v. P. Turri, *La costruzione dell'Oratorio della Contrada della torre: Giovanni di Lorenzo e gli altri artisti 'contradaoli'*, in *Giovanni di Lorenzo*, cit., pp. 37-75. Tra Giovanni di Lorenzo e Beccafumi dovevano esserci comunque buoni rapporti se Giovanni partecipò nel 1527 come perito a un'istanza di Beccafumi per ricevere l'agognato pagamento per la camera di Francesco Petrucci v. *Domenico Beccafumi*, cit., doc. 132.

⁵⁰ A. Pinelli, *La bella Maniera*, Torino, 1993, pp. 55-56.

⁵¹ Tra i cinque commissari del Concistoro incaricati di ordinare la decorazione della sala vi era poi Antonio Beccafumi, figlio del già citato Lorenzo, che poté certo favorire Domenico nell'incarico: v. *Beccafumi*, cit., doc. 141.

⁵² Pinelli, *La bellezza impura*, cit., pp. 90-122.

⁵³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* (1568), ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, 1966-1987, vol. V, p. 174.