Università Ca'Foscari Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

L'autenticità della *Penelope* di Domenico Beccafumi: Indagine storico-artistica e diagnostica dell'opera

Relatore
Ch. Prof. Giulio Pojana

Correlatore
Ch. Prof. Giulio Zavatta

Laureanda
Alice Meneguzzo
Matricola 903426

Anno Accademico
2025 / 2026

Indice

Introduzione 7

Cap. 1 Il contesto storico artistico e culturale di Siena tra il XIV e il XVI secolo 12

Cap. 2 La biografia di Domenico Beccafumi 25

2.1 La vita 25

2.2 La formazione e produzione artistica 33

2.3 La fortuna critica 83

3.1 Biografia di Federico Manfredini 94

3.2 Collocazione attuale dell'opera 100

Cap. 4 Indagine critica dell'opera 105

4.1 L'attribuzione 106

4.2 La datazione 109

4.3 Indagine iconografica del bassorilievo 112

4.4 Il ciclo delle Eroine 114

4.5 L'indagine iconologica del soggetto 118

Cap. 5 Le indagini diagnostiche 120

5.1 Il restauro del 2019 120

5.2 Indagine fotografica 124

Cap. 6 Analisi dei risultati delle indagini diagnostiche 135

Cap. 6.1 Fotografia nel visibile 135

Cap. 6.2 Fotografia infrarossa 158

Cap. 6.3 Fotografia in fluorescenza UV-FL 172

Conclusione 185

Bibliografia 187

Indice delle immagini

Figura 1, Domenico Beccafumi, Trinità e i santi Cosma e Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Damiano, Siena, Pinacoteca Nazionale. Web Gallery of Art: Immagine Info about artwork, Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15451418. 44

Figura 2, Madonna col Bambino, olio su tavola, Siena, Pinacoteca Nazionale (inv. n. 35). https://pinacotecanazionale.siena.it/opere/#, Public Domain, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=130770243. 45

Figura 3, Domenico Beccafumi, Madonna col Bambino, inv. 350, Siena, Pinacoteca Nazionale. Fotografia di Fabrizio Garrisi, *Wikimedia Commons*, licenza CC BY-SA 4.0., https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Beccafumi,_Madonna_col_Bambino,_inv._350.jpg. 46

Figura 4, Domenico Beccafumi, Sacra Famiglia o Natività, Pesaro, Musei Civici. Scheda n. 1100131515, *Catalogo generale dei Beni Culturali* (Ministero della Cultura), licenza CC-BY 4.0, https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100131515. 47

Figura 5, Domenico Beccafumi, Stigmate di Santa Caterina, olio su tavola, Siena, Pinacoteca Nazionale, *Wikimedia Commons*. Web Gallery of Art: Immagine Info about artwork, Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15451425. 48

Figura 6, Domenico Beccafumi, Sacra famiglia con San Giovannino, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek. Immagine da *Wikimedia Commons*, pubblico dominio, https://it.wikipedia.org/wiki/Sacra_Famiglia_con_san_Giovannino_e_l%27agnellino#/media/File:Beccafumi,_sacra_famiglia_monaco.jpg. 51

Figura 7, Domenico Beccafumi, San Paolo in cattedra, Siena, Museo dell'Opera del Duomo. The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147828. 52

Figura 8, Domenico Beccafumi, Sposalizio della vergine, Siena, Oratorio della Compagnia di San Bernardino. Immagine da *Wikimedia Commons*, The Yorck Project (2002) *10.000 Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202, pubblico dominio, https://it.wikipedia.org/wiki/File:Domenico_Beccafumi_038.jpg. 53

Figura 9, Berruguete Alonso Gonzales, Madonna con Bambino e San Giovannino, Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, collezione Loeser. Scheda n. 0900292995, *Catalogo generale dei Beni Culturali* (Ministero della Cultura), dati aperti CC-BY 4.0, https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900292995. 56

Figura 10, Domenico Beccafumi, La riconciliazione tra Marco Emilio Lepido e Fulvio Flacco, affresco, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro. The Yorck Project (2002) 10.000

Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147769. 57

Figura 11, Domenico Beccafumi, Giustizia (particolare), Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro. The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147770. 59

Figura 12, Domenico Beccafumi, Transito della Vergine, Siena, Oratorio della Compagnia di San Bernardino. The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147794. 60

Figura 13, Domenico Beccafumi, pala della Natività, Siena, Chiesa di San Martino. Immagine da *Wikimedia Commons,* The Yorck Project (2002) *10.000 Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202, https://it.wikipedia.org/wiki/File:Domenico_Beccafumi_048.jpg. 63

Figura 14,Domenico Beccafumi, Zeusi e le fanciulle di Crotone, affresco, Siena, Palazzo Venturi. immagine da Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/beccafum/1/index.html. 65

Figura 15, Domenico Beccafumi, San Michele scaccia gli angeli ribelli, prima versione, Siena, Pinacoteca Nazionale. Web Gallery of Art: Immagine Info about artwork, Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15451434. 67

Figura 16, Domenico Beccafumi, Natività della Vergine, Siena, Pinacoteca Nazionale, dalla chiesa dell'ex Convento di San Paolo (oggi oratorio della Contrada della Chiocciola). Pinacoteca Nazionale di Siena, scheda ufficiale, https://www.pinacotecanazionalesiena.it/portfolio/nascita-di-maria/. 69

Figura 17, Domenico Beccafumi, Castigo del fuoco celeste su Core, Datan e Abiron, Pisa, Duomo di Pisa. The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147791. 71

Figura 18, Domenico Beccafumi, Sacrificio di Elia, Siena, pavimento del Duomo. Scansione personale, Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17107027. 74

Figura 19, Domenico Beccafumi, Discesa di Cristo al Limbo, Siena, Pinacoteca Nazionale. Di see filename or category - http://www.toscanarestauroarte.it/restrec.asp?idMenu=22&idLingua=1, Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=24760671. 75

Figura 20, Domenico Beccafumi, Annunciazione, Sarteano, chiesa di San Martino in Foro. Web Gallery of Art: Immagine Info about artworkOriginally uploaded to the English language Wikipedia by History2007 in December 2008 as BeccafumiAnnunciation.jpg (file log)., Pubblico dominio, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15451441. 77

Figura 21, Domenico Beccafumi, angelo reggicandelabro, scultura bronzea, Siena, Duomo di Siena. scheda n. 73970, Fondazione Federico Zeri – Fototeca, Università di Bologna,

https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/76941/Beccafumi%20Domenico%20%28Mecarino%29%2C%20Angelo%20reggicandelabro. 79

Figura 22, Domenico Beccafumi, apostoli che assistono all'assunzione di Maria (particolare), affresco, Siena, abside del Duomo. Immagine da *Wikimedia Commons*, licenza CC BY 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_beccafumi,_apostoli_che_assistono_all%27assunzione_di_maria,_1535-44,_03.JPG. 81

Figura 23, Domenico Beccafumi, Penelope, olio su tavola, 84,2 x 47,8 cm, Venezia, Pinacoteca Manfrediniana. 136

Figura 24, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia visibile, dettaglio del piedistallo a destra. 138

Figura 25, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio del piedistallo a destra. 139

Figura 26, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia visibile, dettaglio del bassorilievo a destra. 142

Figura 27, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio del bassorilievo a destra. 143

Figura 28, Domenico Beccafumi, Marzia, 1519 ca, olio su tavola, 92.1 × 53.3 cm, Londra, National Gallery. Immagine dal sito National Gallery https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenico-beccafumi-marcia. 146

Figura 29, Domenico Beccafumi, Tanaquilla, 1519 ca, olio su tavola, poi trasferita su tela, 92.1 × 53.3 cm, Londra, National Gallery. Immagine dal sito National Gallery https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenico-beccafumi-tanaquil. 147

Figura 30, Domenico Beccafumi, Tanaquilla, dettaglio della mano sinistra. Immagine dal sito National Gallery: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenico-beccafumi-tanaquil. 149

Figura 31, Domenico Beccafumi, Tanaquilla, dettaglio dei piedi. Immagine dal sito National Gallery https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenico-beccafumi-tanaquil. 149

Figura 32, Domenico Beccafumi, Penelope, dettaglio della mano destra. 150

Figura 33, Domenico Beccafumi, Penelope, dettaglio dei piedi. 151

Figura 34, Domenico Beccafumi, Marzia, dettaglio del ricamo sul drappo. Immagine dal sito National Gallery https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenico-beccafumi-marcia. 152

Figura 35, Domenico Beccafumi, Trinità e Santi, Siena, Pinacoteca Nazionale, dettaglio di San Giovanni Battista. Immagine da meisterdrucke.it: https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Domenico-Beccafumi/960845/Trittico-della-Trinit%C3%A0,-dettaglio-pannello-sinistro:-San-Cosimo-e-San-Giovanni-Battista.html. 153

Figura 36, Domenico Beccafumi, Figura di donna stante, sanguigna, 399x206 mm, Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphiques. Immagine da Sito del Louvre: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020200785. 156

Figura 37, Domenico Beccafumi, Penelope, dettaglio della spalla sinistra. 157

Figura 38, Beccafumi, Penelope, fotografia infrarossi, bianco e nero, dettaglio della testa. 160

Figura 39, Beccafumi, Penelope, fotografia visibile, dettaglio della testa. 161

Figura 40, Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio dei piedi. 163

Figura 41, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio della spalla destra. 164

Figura 42, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio della tela rossa. 166

Figura 43, Domenico Beccafumi, Penelope, immagine in fluorescenza nel visibile indotta da radiazione UV (UVFL). 173

Figura 44, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio dell'albero e del polso destro. 175

Figura 45, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio del gomito destro. 176

Figura 46, Beccafumi, Penelope, fotografia visibile, dettaglio polso destro. 177

Figura 47, Antonio del Pollaiolo, Crocifisso, 1470 ca., Firenze, Basilica di San Lorenzo. Dettaglio della mano sinistra con reintegrazione pittorica a selezione cromatica (restauro Opificio delle Pietre Dure). https://opificiodellepietredure.cultura.gov.it/attivita/antonio-del-pollaiolo-crocifisso-1470-ca-basilica-di-san-lorenzo-firenze/. 180

Figura 48, Cimabue, "Crocifisso", particolare, prima del 1288, tempera su tavola. Firenze, Santa Croce, sagrestia. Santa Croce Opera: https://www.santacroceopera.it/news-eventi/un-tesoro-fotografico-racconta-il-restauro-di-cimabue/. 182

Introduzione

Molti studi di storia dell'arte sono stati dedicati al dipinto *Penelope* attribuito a Domenico Beccafumi, conservato nella Pinacoteca Manfrediniana di Venezia; tuttavia, ad oggi sussistono alcune questioni importanti che la riguardano, tra le quali la stessa paternità dell'opera.[1]

Questa tesi si propone di offrire maggior chiarezza riguardo questa controversia attraverso uno studio storico artistico accompagnato da un'indagine diagnostica eseguita attraverso tecniche di *imaging* multispettrale. Queste tecniche non invasive hanno permesso di studiare la tavola senza danneggiare in alcun modo l'opera, mantenendola nella sede di conservazione originaria e senza richiedere costi di indagine altrimenti elevati. Una definitiva attribuzione sarebbe di grande importanza poiché aiuterebbe a ricostruire il percorso pittorico del pittore, ricco di sviluppi originali e sperimentazioni.

Oltre a ciò, le indagini svolte con *imaging* multispettrale hanno permesso di ottenere immagini con dati sul più recente stato di conservazione dell'opera, offrendo la possibilità di essere utilizzate come materiale di partenza per futuri restauri o di verificare se il metodo conservativo è risultato inadeguato ed eventualmente modificarlo.

Questa tesi si propone inoltre di fornire un testo critico aggiornato in grado di offrire una visione esaustiva delle principali pubblicazioni che riguardano la tavola veneziana in ogni suo ambito, partendo dalle fonti più famose, attualmente riferimento nel mondo della storia dell'arte, sino alle scoperte più recenti, con lo scopo di produrre un testo unico sulla *Penelope*, alla quale non è ancora stata dedicata una monografia apposita.

Il metodo utilizzato consiste quindi in un approccio interdisciplinare integrato, che unisce e fa interagire due ambiti di ricerca: quello storico-artistico e critico con quello diagnostico e tecnico-scientifico, allo scopo di rendersi il più efficace possibile.

---

[1] Piero Torriti, *Beccafumi*, Milano, Electa, 1998.

Nella prima parte di questa tesi si intende fornire un contesto generale della cultura storico artistica nella quale nacque e si formò Domenico Beccafumi, per comprendere le influenze che inevitabilmente condizionarono il suo stile pittorico e che portarono alla scelta del soggetto dell'opera in esame. Partendo dalla fine del Trecento sino alla fine del Cinquecento, si sono ripercorsi i principali sviluppi storici riguardanti la politica di Siena, particolarmente instabile in quei secoli.[2]

In parallelo, si è tentato di offrire una generale visione del panorama artistico che ne derivò, promuovendo, a seconda del caso, valori comuni di *civitas* o esaltando particolari famiglie ed i valori del singolo individuo. L'attenzione è stata posta anche su fenomeni culturali di ambito religioso che influenzarono ampiamente la cultura della città, come la carriera di San Bernardino e la canonizzazione di Santa Caterina da Siena. Sull'onda di un tale fermento religioso prosperarono diversi ordini, le cui numerose ed importanti commissioni da loro patrocinate si affiancarono alle committenze pubbliche e private. Ne nacque un florido panorama artistico in cui fiorirono numerosi artisti di grandissima importanza, come Jacopo della Quercia, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, il Vecchietta, Francesco di Giorgio Martini, il Sodoma e Domenico Beccafumi.[3]

Successivamente si è proseguito nel descrivere la vita, la formazione e le opere principali dell'artista, con l'obiettivo di meglio collocare il dipinto in esame all'interno della produzione dell'artista. Si è esposta quindi una generale descrizione della produzione dell'artista, dagli albori sino alla morte, essendo stato un lavoratore infaticabile ed avendo lavorato fino all'ultimo, menzionando anche recenti scoperte che hanno visto ricollocare altre opere nella produzione di Beccafumi, allo scopo di fornire una documentazione aggiornata.[4]

Si è completato questo quadro conoscitivo di Beccafumi con la storia della critica riguardante l'artista senese, che conobbe momenti favorevoli sin dai primi lavori e che ricevette grande slancio

---

[2] M. Ascheri, *Siena nel Rinascimento. Istituzioni e sistema politico*, Siena, Ed. Il Leccio 1985.

[3] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, in *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 20 dicembre 1988 – 19 marzo 1989), a cura di K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, New York, Ellen Shultz, 1988.

[4] *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino; Pinacoteca Nazionale; Duomo; Palazzo Pubblico; Oratorio di San Bernardino; Spedale di Santa Maria della Scala; Palazzo Bindi Sergardi), Milano, 1990.

grazie alle *Vite* di Vasari del 1568, successivamente sfavorevoli, in cui si riaccese il dibattito riguardante la superiorità del Sodoma rispetto al Beccafumi e a causa dell'opposizione alla corrente manierista che caratterizzò la critica dell'Ottocento, espressa ad esempio dal tedesco Franz Kugler, dal collega Jacob Burckhardt e dagli storici dell'arte Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle, fino a tornare estremamente favorevole dal Novecento in poi.[5]

Di conseguenza, volendo approfondire sotto ogni aspetto la storiografia che si è occupata del dipinto, nella seconda parte della tesi si è svolta un'indagine storica della *Penelope*, partendo da come arrivò nelle mani del Seminario Patriarcale di Venezia nel 1828, grazie al lascito della collezione del marchese Federico Manfredini, al quale fu successivamente dedicata la Pinacoteca.[6]

Segue un'indagine critica dell'opera in cui sono state esposte le principali voci che ebbero parte nel dibattito riguardante la paternità della *Penelope*, fondamentali per dare anche un contesto all'ambito principale della tesi, in cui si intende dimostrarne in modo indiscutibile la paternità, affiancando all'indagine storico critica una inedita indagine diagnostica di tipo non invasivo.

Essa, infatti, venne conosciuta dalla critica come opera di Baldassarre Peruzzi, per essere solo successivamente attribuita a Beccafumi, senza tuttavia ottenere subito un parere unanime.[7]

Acquistata dal marchese Manfredini dallo Spedale di Santa Maria della Scala di Siena come opera del Peruzzi, come testimoniato da Giannantonio Moschini nel 1842, venne attribuita al Peruzzi dalla maggioranza della critica per tutto il XIX secolo.[8]

---

[5] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante Editrice, 1967.

[6] Silvia Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, Venezia, Marcianum Press, 2008.

[7] Piero Torriti, *Beccafumi*, cit..

[8] Giannantonio Moschini, La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini, coi tipi di G. Antonelli, Venezia, 1842.

Questo, fino al 1893, quando lo storico dell'arte Adolfo Venturi la attribuì a Domenico Beccafumi, riportando il giudizio di un altro storico, Giovanni Morelli.[9]

Dal Novecento in poi si invertì la tendenza e l'attribuzione a Beccafumi divenne condivisa dalla maggioranza, a eccezione di alcune voci discostanti.[10]

Attualmente l'attribuzione è unanime, come lo dimostrano i cataloghi delle mostre in cui è stata esibita l'opera dal Novecento in poi, e con questa tesi si confida di fornire una definitiva risposta a tale interrogativo.[11]

Un altro grande quesito riguardante la tavola veneziana concerne la datazione, riguardo alla quale, tuttavia, non è stato possibile fornire ulteriori informazioni attraverso le indagini svolte e la tesi si propone piuttosto di riassumere i pareri principali della critica degli ultimi secoli, con ipotesi di datazione che vanno dal 1514 al 1524.[12]

Vengono discusse anche le teorie riguardanti l'iconografia del bassorilievo raffigurato in basso a destra nella tavola, ed un'attenzione particolare è dedicata alla questione dell'appartenenza o meno della *Penelope* al famoso Ciclo delle Eroine Chigi Saracini.

A completare l'analisi critica dell'opera, e per mantenere il criterio di una raccolta di fonti attuale, vi è la recente ed inedita proposta interpretativa del soggetto con la dea Minerva, avanzata dalla storica

---

[9] Adolfo Venturi, Nelle pinacoteche minori d'Italia, in Archivio storico dell'arte, anno VI, fasc. VI, novembre-dicembre 1893, Roma, Danesi Editore, 1893.

[10] P. Torriti, *Beccafumi*, cit..

[11] Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, maggio-luglio 1935), Parigi, Petit Palais, 1935, p. 19; Mostra del Cinquecento toscano in Palazzo Strozzi, Firenze, aprile-ottobre 1940, catalogo della mostra, Firenze, Marzocco, 1940; Catalogo mostra, Leone F., Mazzocca F., Paolucci F., Refice P. (a cura di), Ulisse. L'arte e il mito (cat. della mostra), Forlì, Musei San Domenico, Piazza Guido da Montefeltro, 19 maggio - 31 ottobre 2020.

[12] Marco Torriti in Torriti (Piero) et al., *Beccafumi*, cit..

dell'arte Marilena Caciorgna, la quale pubblicò la propria idea nel saggio *Civitas virginis. Immagini di sapienza nel codice figurativo tra rinascimento e barocco* del 2013.[13]

La tesi si conclude con il resoconto delle indagini diagnostiche eseguite con lo scopo di portare alla luce informazioni inedite, dal momento che la tavola non era mai stata indagata con queste tecniche fino ad ora.

A scopo informativo si è esposta anche la relazione del restauro dell'opera avvenuto nel 2019.

Le tecniche di *imaging* multispettrale utilizzate, si sono riassunte in: macrofotografia ad alta risoluzione nel visibile, con lo scopo di osservare lo strato pittorico, per constatarne il livello di degrado dell'opera o eventuali dettagli non percepibili all'occhio umano, fotografia in fluorescenza UV-FL per studiare in particolare gli strati di vernice, altrimenti invisibili, il loro stato conservativo e le modifiche apportate allo strato di vernice originale, e fotografia nel vicino infrarosso, la quale oltre a rendere visibile l'eventuale disegno preparatorio, se realizzato con materiali come carboncino, grafite o punta metallica che assorbono la radiazione infrarossa, permette di rilevare la presenza di pentimenti dello stesso artista o rifacimenti, oltre a definire meglio l'andamento delle pennellate.[14]

Le immagini ottenute mediante l'indagine fotografica nel visibile sono state elaborate attraverso la calibrazione del colore, tecnica che permette di riprodurre in modo riproducibile i colori di un oggetto e di confrontare le immagini nel tempo in maniera coerente, consentendo il confronto con documentazioni fotografiche precedenti o successive, se condotte mediante la stessa procedura di calibrazione.

In conclusione, tale ricerca, oltre ad aver evidenziato lo stato di conservazione dell'opera, ha permesso di portare alla luce informazioni inedite sulla presenza di un disegno preparatorio, emerso attraverso l'indagine fotografica nel vicino infrarosso. Il tratto di tale disegno combacerebbe con lo

---

[13] M. Caciorgna, Civitas Virginis. Immagini di Sapienza nel codice figurativo tra Rinascimento e Barocco, in L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento, Atti del Convegno (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Firenze, Olschki, 2013.

[14] M. Martini, A. Castellano, E. Sibilia, *Elementi di archeometria. Metodi fisici per i beni culturali*, Milano, Egea, 2007.

stile del Beccafumi, confermando definitivamente, grazie anche alle altre evidenze diagnostiche, unite al riesame delle fonti storiografiche, l'attribuzione dell'opera all'artista senese, proposta già dalla critica ma riguardo alla quale nacquero diversi dibattiti nei secoli precedenti.[15]

Cap. 1 Il contesto storico artistico e culturale di Siena tra il XIV e il XVI secolo

Non esiste una grande bibliografia riguardante l'arte senese dell'epoca, dal momento che l'amministrazione governativa repubblicana sfruttò i talenti degli umanisti locali rendendoli giuristi, oratori e diplomatici. In particolare, tra gli anni Venti e Trenta del Quattrocento lo Studio senese si affermò nelle materie di giurisprudenza e medicina. È indicativo di tale propensione il fatto che papa Pio II in *Historia de Europa* (1458) non citi nemmeno un artista senese ma ben tre giuristi.[16]

Se nel XV secolo l'arte senese era ignorata dalla storiografia contemporanea, un trattamento opposto venne riservato all'arte del secolo precedente, reinterpretata e sfruttata per fini religiosi e politici. Il modello urbano di matrice medievale, spirituale e arcaizzante perpetuatosi fino all'epoca moderna trascende il semplice pregiudizio storico. Esso rappresentò un vero e proprio programma politico, inteso a consolidare l'identità, il particolarismo e l'egemonia culturale di Siena nei confronti della rivale fiorentina.[17]

Sul finire del Trecento, la cultura figurativa senese attraversò un significativo processo di ridefinizione stilistica, originato dall'intensificarsi degli scambi con altri centri e, soprattutto, dalla

---

[15] Piero Torriti, *Beccafumi*, cit..

[16] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, in *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, cit., pp. 33-34.

[17] R. De Mattei (a cura di), *Presenza del passato. Political ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese*. Convegno internazionale di studi (Siena, 4-5 maggio 2007), Roma-Siena, Edizioni Cantagalli, 2008.

maturata consapevolezza che l'apice della scuola senese sia stato toccato nella prima metà del secolo. In questo contesto, Simone Martini venne consacrato come il punto di riferimento identitario imprescindibile, giudizio condiviso anche da Lorenzo Ghiberti nei *Commentari*. Nacque così una linea di devozione per la tradizione del primo Trecento che permarrà per tutto il Quattrocento, orientando pittori come Taddeo di Bartolo, Martino di Bartolomeo, Benedetto di Bindo e culminando nella pittura di Paolo di Giovanni Fei.[18]

Si può trovare un parallelismo di questa tendenza con la riscoperta e l'utilizzo dell'arte antica nell'arte rinascimentale in altri centri culturali. Si può averne un'esemplificazione guardando figure rilevanti dell'epoca come il santo senese Bernardino Albizzeschi che nelle sue orazioni predicò il valore simbolico dei monumenti pubblici più significativi del Trecento. Due suoi cicli di sermoni ebbero come soggetto i capolavori del Trecento, quali gli affreschi di Lorenzetti nel Palazzo Pubblico, *l'Annunciazione* di Simone Martini e l'affresco (perduto) della *Vergine* sulla porta di Camollia, e vennero usati come simbolo della cittadinanza senese.[19]

In particolare, però, fu Lorenzo Ghiberti, scultore e architetto fiorentino, che per primo scrisse approfonditamente dell'arte senese del XIV secolo. Egli frequentò la città diverse volte tra il 1416 e il 1417 durante la costruzione della fonte battesimale del Battistero, ma fu solo trent'anni dopo però, nei *Commentarii* (1452-55), che scrisse delle opere trecentesche che allora l'avevano tanto colpito, fornendo il primo riscontro scritto di quella scuola pittorica. Parlando con grande stima dei lavori di Ambrogio Lorenzetti e Simone Martini egli mise in luce come i senesi tenessero in poco conto l'arte locale del secolo precedente.[20]

La concezione del patrimonio artistico senese venne veicolata da religione e politica, che portarono i cittadini ad apprezzare maggiormente lo stile del primo Trecento. Venne così a crearsi un canone stilistico che perdurò nell'arte pubblica per tutto il XV secolo. La cattedrale, il Palazzo Pubblico,

---

[18] Luciano Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Jaca Book, Milano, 2000, pp. 15-16.

[19] Bernardino da Siena, *Le prediche volgari dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII*, a cura di Luciano Banchi, Vol. I, Siena, Tip. Edit. all'Insegna di S. Bernardino, 1880.

[20] Lorenzo Ghiberti, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii)*, a cura di Julius von Schlosser, Berlin, Julius Bard, 1912, vol. II, pp. 40-43.

l'ospedale di Santa Maria della Scala, che ospitavano le pale d'altare e gli affreschi di Duccio, Simone Martini e dei fratelli Lorenzetti e le porte della città, divennero simbolo dei valori di Siena e dei suoi abitanti. L'iconografia della Vergine, a cui era stata dedicata la città nel 1261 in occasione della vittoria sui fiorentini nella battaglia di Monteaperti, momento apicale nella storia di Siena, divenne la rappresentazione dell'indipendenza e della libertà del comune, eliminando il confine tra sentimenti religiosi e civici. Si diffuse quindi un innaturale senso conservativo che impose un canone trecentesco a tutto il secolo successivo.[21]

Nel 1404 Siena venne liberata dal dominio milanese e si formò un governo controllato dai Monti, rappresentanti di diverse classi sociali. La piccola nobiltà terriera ne era esclusa dal momento che aveva tentato un colpo di stato nel 1403, guidato da famiglie influenti come quelle dei Piccolomini, dei Salimbeni e dei Malavolti, che pure nel 1355 avevano formato il governo popolare a Siena.[22]

Nei primi anni del XV secolo il nuovo governo repubblicano affermò la sua posizione commissionando nuovi monumenti aventi come soggetto la tradizionale dualità religiosa e giuridica della dedicazione della città alla vergine e del buon governo, quali gli affreschi di Taddeo di Bartolo nel Palazzo Pubblico, il fonte battesimale nel Battistero della cattedrale, il ciclo di affreschi di Spinello Aretino, e la fonte Gaia di Jacopo della Quercia nel Campo. Di quest'ultima il programma iconografico fu oggetto di ampie discussioni e numerose modifiche per essere stabilito infine nel 1416 con la rappresentazione della Madonna in trono e le virtù cardinali e teologali, simboli del buon governo, la storia dell'uomo e le origini romane di Siena. Il simbolismo romano antico divenne particolarmente rilevante nell'arte civica della prima metà del Quattrocento. Il simbolo ufficiale comunale era già la tradizionale lupa che allatta Romolo e Remo e nel 1429 il consiglio maggiore commissionò a Giovanni e Lorenzo di Turino una statua bronzea con lo stesso soggetto che venne collocata su una colonna antica davanti al Palazzo Pubblico.[23]

---

[21] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, cit., pp. 34-36.

[22] M. Ascheri, *Il mito dell'età comunale nell'erudizione senese*, in *La memoria del Comune nella cultura italiana di Età moderna tra erudizione e reinvenzione*, a cura di S. Gardini - V. Ruzzin, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2024 («Quaderni della Società Ligure di Storia Patria», 15), p. 12.

[23] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, cit., pp. 38-39.

Le origini mitiche romane della città divennero una grande preoccupazione per gli umanisti senesi nel XV secolo, i quali si dovevano difendere dalle affermazioni dei rivali fiorentini, quali Giovanni Villani, che attribuì la fondazione di Siena al gallo Carlo Martello nell'870.[24]

Lo stemma della lupa con i due infanti venne citato da papa Pio II nei *Commentarii* come prova delle origini romane di Siena, insieme ad altre leggende che si diffusero nella seconda metà del secolo, facendo riferimento a fonti antiche come Cornelio Tacito, Policrate e Gaio Plinio. Piccolomini riportò poi la storia secondo la quale i Galli, guidati da Brenno, al quale poi sarebbe stata dedicata la fontana *Fontebranda*, che tentarono di irrompere a Roma, vennero sconfitti e messi in fuga dal condottiero Camillo, al quale venne dedicata la Porta Camollia di Siena, in origine detta Porta Camilla, e dall'unione dei superstiti di entrambi gli eserciti nacque Siena. il pontefice proseguì poi con la narrazione di vicende politiche che lo videro protagonista nel riaffermare il potere politico delle famiglie nobili senesi, di cui faceva parte la sua stessa famiglia, all'interno del governo della città.[25]

Durante il Quattrocento in Italia, le autorità cittadine dedicarono una particolare attenzione a controllare e plasmare il modo in cui gli ambienti urbani comunicavano l'essenza dello status e dell'identità di una città sia agli occhi del popolo che degli ambasciatori stranieri. Il recupero dell'antico non era solo un vezzo estetico ma una vera e propria proiezione della politica sullo spazio urbano.[26]

L'utilizzo di questo immaginario della Roma antica continuava a coesistere con il legame della città nei confronti della Vergine. Ne sono un esempio gli affreschi di Taddeo di Bartolo nella cappella di Palazzo Pubblico, realizzati tra il 1406 e il 1407, che rappresentano la vita della Vergine, mentre quelli nell'anticappella del 1414 illustrano eroi romani collegati al mito dell'antica fondazione di Siena. In questi ultimi appaiono le allegorie della *Giustizia* e della *Magnanimità*, affiancate da figure come M. Curio Dentato e F. Furio Camillo, rivendicati come fondatori di Siena, mentre altre, come Cicerone e

---

[24] F. Salvestrini, *Giovanni Villani and the aetiological myth of Tuscan cities. The Medieval Chronicle*, 2002, pp. 199-211.

[25] Pius II (papa), *Pii secundi pontificis max. Commentarii rerum memorabilium, quæ temporibus suis contigerunt*, a cura di F. Bandini Piccolomini e J. Gobelinus, Francofurti, in officina Aubriana, 1614, pp. 40-41.

[26] F. Nevola, *Siena: constructing the Renaissance city*, Regno Unito, Yale University Press, 2007.

Catone, rappresentano la lotta per la libertà e la giustizia. L'iscrizione protagonista della stanza è un appello diretto ai governanti senesi affinché cerchino l'unità, il bene comune e il giusto consiglio, prendendo esempio dalla storia romana.[27]

L'artista unì elementi stilistici tradizionali del Medioevo senese, come profili esili, pose angolari e sfondi stilizzati, con timidi dettagli naturalistici, come i volti parzialmente coperti dal catafalco. Questo stile garantì una continuità visiva con le opere trecentesche presenti nel palazzo, tra cui le *Maestà* di Duccio e Simone Martini. È significativo che i Priori abbiano commissionato l'opera a un artista senese il cui stile colloca l'iconografia ben all'interno delle convenzioni formali della pittura senese, dando un ulteriore senso di orgoglio identitario.[28]

Questo ciclo iconografico doveva servire inoltre come esaltazione dei valori della democrazia della nuova repubblica e ad allertare i cittadini sui pericoli della tirannia, che era appena stata sfuggita con la soppressione della rivolta dei Dodici nel 1403.[29]

A differenza della vicina Firenze, in cui l'orgoglio cittadino metteva in mostra i propri letterati, quali Dante, Boccaccio e Petrarca, Siena si concentrò nella celebrazione del santo locale, Bernardino Albizzeschi, che per venti anni aveva influenzato l'attività artistica della città. Dopo la sua morte nel 1444, il comune si impegnò nel processo della sua canonizzazione, che avvenne nel 1450.[30]

Ben prima della canonizzazione si iniziarono a realizzare opere raffiguranti i miracoli e la vita del santo, come il dipinto di Sano di Pietro, realizzato intorno al 1445, in cui Bernardino appare mentre predica le sue orazioni in Piazza del Campo, davanti alla chiesa di San Francesco, in occasione dei cicli di prediche quaresimali da lui tenuti nel 1425 e nel 1427. Il dipinto serviva a sostenere la causa

---

[27] J.T. Paoletti, G.M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, Regno Unito, Laurence King, 2005, pp. 120-122.

[28] Ivi, pp. 120-122.

[29] M. Ascheri, *Il mito dell'età comunale nell'erudizione senese*, cit., p. 12.

[30] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, cit., pp. 40-41.

di canonizzazione di Bernardino; per questo esso documentava con estrema precisione i dettagli del Palazzo Pubblico e della folla, che dovevano testimoniare il successo miracoloso delle sue prediche.[31]

Sebbene Sano di Pietro fu l'unico ad aver avuto la possibilità di assistere agli eventi in prima persona, a questo dipinto fecero seguito, a distanza di molti anni, altre due opere col medesimo soggetto ed un impianto estremamente simile, tanto da lasciar facilmente ipotizzare che fossero entrambe ispirate al primo. Intorno al 1468, Neroccio di Bartolomeo de' Landi realizzò una predella con la *Predica di san Bernardino da Siena*, ora conservata presso il Palazzo Pubblico di Siena.[32]

Seguì Domenico Beccafumi, il quale, nel 1528 circa, realizzò *San Bernardino predica al Campo*, identificata come la sezione centrale di una predella dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena con i Santi Pietro e Paolo,* oggi conservata al *Fitzwilliam Museum* di *Cambridge*. Qui eliminò i dettagli secondari a favore di una composizione prospettica, simmetrica e rinascimentale, dove la folla è disposta lungo assi prospettici.[33]

Nel 1461 arrivò anche la canonizzazione tanto desiderata di Caterina da Siena da parte di Papa Pio II, che regalò grande prestigio alla città, per cui divennero i due nuovi santi partoni di Siena, apparendo nell'affresco della sala principale del Palazzo Pubblico. La Repubblica di Siena volle subito celebrare la nuova santa protettrice commissionando al Vecchietta nel 1461 l'affresco di *Santa Caterina* proprio nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico, affiancandola alla rappresentazione di San Bernardino, realizzata nel 1450 da Sano di Pietro.[34]

La corporazione dei mercanti senesi, detta Mercanzia, esercitava uno stretto controllo sulle arti minori ed era l'unica corporazione a far parte della struttura governativa. Si trattava infatti di un'istituzione investita di ampie prerogative e poteri straordinari, autentico fulcro propulsore dell'economia

---

[31] F. Nevola, *Siena: constructing the Renaissance city*, cit., pp. 1-2.

[32] Ibidem.

[33] Ibidem.

[34] D. Giunta, *Gli attributi del Dottorato nella iconografia cateriniana*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III serie, VI (1983), pp. 360-362.

mercantile senese, alla quale spettavano la vigilanza sulle corporazioni artigiane, la regolamentazione della battitura di moneta e la gestione del diritto di rappresaglia.[35]

Le altre corporazioni, dunque, per poter avere una voce nella vita sociale della città, sponsorizzavano le celebrazioni ufficiali di feste religiose e commissionavano pale d'altare, come la pala d'altare realizzata da Matteo di Giovanni nel 1478 per conto dell'Università dei Fornai di Siena. La congregazione, attraverso i propri rappresentanti Antonio di Spezia e Pietro Paolo di Alamagna, incaricò il pittore dell'esecuzione di una pala raffigurante *Santa Barbara*, destinata alla basilica di San Domenico.[36]

Durante la prima metà del secolo la maggioranza della popolazione continuò ad avere voce negli affari comunali, il che spiegherebbe la tendenza ad occuparsi prevalentemente di giurisprudenza da parte degli umanisti senesi. All'epoca le commissioni per i monumenti civici erano gestite da vari consigli comunali, e da due organi autonomi, lo Spedale di Santa Maria della Scala, le cui cariche di rettore e degli amministratori erano però decise dal comune, ed un consiglio cittadino autonomo chiamato *Opera del Duomo* che dirigeva i lavori nella cattedrale, ma che si occupava spesso, essendo l'istituzione tecnicamente più qualificata, anche di altri incarichi, quali la gestione delle opere idriche. Entrambi erano i mecenati ufficiali dell'arte a Siena. All'interno del consiglio dell'*Opera del Duomo*, istituito dal 1195, c'erano le figure dell'*operaio*, del *sovrintendente capo,* del *camerlengo*, che si occupava del bilancio economico e quattro consiglieri. La figura dell'*operaio*, che si occupava della supervisione e del controllo dei lavori nella cattedrale, era inizialmente una carica eletta dal consiglio del Popolo e aveva durata annuale ma dall'inizio del XV secolo divenne a lungo termine e, in alcuni casi, a vita. Quando il despota Pandolfo Petrucci si fece nominare *operaio* nei primi anni del Cinquecento, venne confermato che il controllo delle commissioni artistiche era in effetti uno strumento politico.[37]

---

[35] M. Ascheri, *Arti, mercanti e mercanzie: il caso di Siena*, in Id., *Siena nel Rinascimento. Istituzioni e sistema politico*, Siena, Ed. Il Leccio 1985, p. 121.

[36] Archivio di Stato di Siena (*ASSi*), *Notarile Antecosimiano*, registro 655, doc. 169, 30 novembre 1478.

[37] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, cit., pp. 43-44.

Se dal 1404 si era instaurato un periodo di relativa pace con Firenze, che durò per tutta la prima metà del secolo, salvo alcune interruzioni, e che portò alla celebre collaborazione tra Ghiberti e Donatello per la fonte battesimale del Battistero, ma non si estinse mai il sentimento di diffidenza nei confronti di quella città così ricca e potente. Il rifiuto di abbracciare le novità artistiche che Firenze offriva e il persistere nel conservare lo stile senese trecentesco si può considerare un'espressione di quel sentimento. Si tentava così di marcare la propria identità ricercando un linguaggio propriamente senese.[38]

Le commissioni ufficiali dello Spedale di Santa Maria della Scala sembravano invece opporsi a questa tendenza e incoraggiavano uno stile più moderno e realistico. Nel XIII e XIV secolo lo Spedale era cresciuto fino a diventare l'istituzione più ricca della città, quando, dopo i disordini degli anni Venti e primi anni Trenta del Quattrocento, venne eletto quale nuovo rettore Giovanni di Francesco Buzzichelli (in carica dal 1434 al 1444).[39]

Egli avviò presto un programma artistico volto a glorificare la fama passata dell'ospedale e a illustrare le sue numerose attività caritative. Gli affreschi del Pellegrinaio, uno spazio concepito originariamente come ambiente per l'accoglienza maschile, e che successivamente assunse una valenza spiccatamente ufficiale, rafforzata dalla sua posizione strategica e simbolica allineata all'ingresso principale del Duomo, vennero eseguiti tra il 1439 e il 1444. Questi seguivano il programma stabilito da Buzzichelli e dovevano ricordare ai beneficiari dell'istituzione la buona assistenza che Siena garantiva loro in questa vita. L'apparato decorativo si compone di otto imponenti affreschi pensati per glorificare sia la memoria storica dell'ospedale, sia le sue quotidiane opere caritatevoli rivolte a infermi, viandanti e infanti abbandonati. La grande importanza di questo ciclo risiede nella sua duplice valenza: da un lato costituisce una chiara manifestazione del modello di auto promozione ideato dalla dirigenza di metà Quattrocento; dall'altro rappresenta un'efficacissima testimonianza visiva delle reali prassi sanitarie dell'epoca, rivelandosi fondamentale per ricostruire gli arredi storici e l'effettiva articolazione degli spazi all'interno del Pellegrinaio. Il rettore

[38] Ivi, p. 46.

[39] M. Martellucci, *"Dio Li Perdoni Ch'Egli è Stato Buono Rettore". I Testamenti, i Funerali e Le Eredità Dei Rettori Dell'Ospedale Di Santa Maria Della Scala Nel Quattrocento*, Bullettino Senese Di Storia Patria, a. CX, p. 452, 2003.

dell'ospedale era stato a Firenze e intendeva portare il suo stile moderno all'interno della struttura, ragion per cui escluse gli artisti più conservatori e, oltre ad Agostino di Marsilio e Priamo della Quercia, chiamò quelli più progressisti di Siena, Domenico di Bartolo e il Vecchietta. I loro affreschi presentano uno stile che unisce il tardo gotico con il realismo fiorentino.[40]

L'affezione di Siena nei confronti dell'arte tardo gotica venne dimostrata anche nella cattedrale che Pio II fece costruire a Pienza su immagine di una tipica chiesa d'oltralpe, *l'hallenkirche*, e nella consuetudine di assumere artisti fiamminghi con lo scopo di istruire quelli locali, come nel caso di Giachetto di Benedetto, il quale venne assunto dal comune nel 1442, con un contratto decennale, per realizzare degli arazzi per il Palazzo Pubblico. L'artista nordico ebbe come mecenate anche Pio II, il quale gli commissionò moltissimi arazzi per spedirli a Siena e Pienza. L'influenza fiamminga si nota anche nelle opere di Sassetta e Giovanni di Paolo degli anni Quaranta del Quattrocento per la caratteristica angolosità dei paesaggi e nel rapporto irrazionale tra figure e architettura.[41]

La situazione artistica nella seconda metà del Quattrocento cambiò anche grazie all'opera di mecenatismo perpetuata dai monaci Francescani Osservanti. Questi, sotto l'influenza del loro massimo esponente, san Bernardino, arrivarono ad influenzare l'arte civica. Bernardino commissionò lavori agli artisti senesi più stimati, come il grande *crocifisso* di Giovanni di Paolo realizzato per la Chiesa dell'Osservanza e oggi conservato nella Pinacoteca di Siena, e riportò in auge l'iconografia mariana.[42]

Nel 1433 Domenico di Bartolo realizzò la Madonna dell'Umiltà in cui compaiono frasi che riguardano il significato del nome di Maria pronunciate durante le prediche da Bernardino, chiaramente commissionata da lui stesso o da una persona a lui molto vicina. Secondo lo storico dell'arte Strehlke il committente sarebbe stato legato al grande mecenate e arcivescovo Antonio

---

[40] Bartalini, Roberto. R. Bartalini, *Il Pellegrinaio Dell'Ospedale Di Santa Maria Della Scala*, a Cura Di F. Gabbrielli, in "Bullettino Senese Di Storia Patria", CXXIII, 2016, Pp. 463-464.

[41] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, cit., p. 51.

[42] Ivi, p. 52.

Casini, il quale difese Bernardino in occasione delle accuse di eresia rivoltegli dal frate domenicano Manfredi da Vercelli, nel 1426, dalle quali fu giudicato innocente da papa Martino V.[43]

Pio II confermò la popolarità del culto emanando, l'11 ottobre 1458, la bolla *Pro nostra ad B. Franciscum devotione* che attribuì maggiori poteri all'ordine cresciuto sotto l'ala di San Bernardino. Successivamente, nel 1462, proclamò diversi editti in cui conferì ulteriori privilegi, capacità giuridiche e concesse proprietà territoriali.[44]

Ad avere una certa influenza tra gli ordini monastici di Siena furono gli Eremitani Agostiniani. Il monastero di Lecceto, vicino a Siena, in cui i monaci agostiniani conducevano una vita eremitica, divenne il fulcro di una vasta rete di eremi. Tra il 1385 e il 1443, essi commissionarono una serie di corali miniati, tra cui un antifonario illustrato nel 1442 da Giovanni di Paolo, in collaborazione con altri miniatori, conosciuto anche come *Comunella de santi*.[45]

Gli agostiniani, sotto i priori Bartolomeo Tolomei e, successivamente, Girolamo Bonsignori commissionarono un grandioso ciclo di affreschi nel chiostro di Lecceto. I lavori nel chiostro de' Beati avvennero tra il 1439 e il 1442, e sono stati attribuiti a due artisti differenti, Paolo di Maestro Neri e un anonimo. Le scene, purtroppo oggi piuttosto degradate, raffigurano storie di monachesimo eremitico e la vita di sant'Agostino e di santa Monica, madre del primo e figura chiave del culto agostiniano.[46]

Un altro ordine che influenzò la percezione senese di misticismo e di ideale eremitico fu quello dei Gesuati, fondati da Giovanni Colombini nel 1355, che avevano come ispirazione San Girolamo il penitente eremita. I gesuati assunsero Sano di Pietro come pittore ufficiale, il quale eseguì molteplici

---

[43] Carl Brandon Strehlke, *La Madonna dell'Umiltà di Domenico di Bartolo e San Bernardino*, in *Arte Cristiana*, n.s., LXXII (1984).

[44] Padre Josep María Pou y Martí, O.F.M., *Bullarium Franciscanum* (Nova Series, Tomus II: 1455–1471), pp. XXXI-XXXIII;255.

[45] G. Vailati Schoenburg Waldenburg, *La Libreria di coro di Lecceto*, in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena 1990, pp. 329-572.

[46] Associazione Culturale Sant'Agostino, *Ciclo Agostiniano di Paolo di Maestro Neri a Lecceto*, in *Cassiciaco: Schede di Iconografia Agostiniana*, https://www.cassiciaco.it, [consultato il 08/07/26].

commissioni, tra cui la famosa pala dei Gesuati del 1444, in cui San Girolamo appare nelle vesti dell'ordine.[47]

Tra il 1450 e il 1470 l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, sede del ramo olivetano dell'ordine benedettino, venne gestito da abati provenienti dal settentrione che aggiornarono gli artisti e i committenti senesi sulle novità culturali del nord Italia. Negli anni Settanta del Quattrocento fu Francesco di Giorgio, considerato il più moderno artista senese del tempo, ad occuparsi della maggioranza delle commissioni provenienti dai benedettini, e nel 1475 eseguì la *Natività* per il Monastero di San Benedetto fuori dalla Porta Tufi, oggi distrutto.[48]

Francesco di Giorgio Martini tra il 1472 e il 1475 realizzò anche l'*Incoronazione della Vergine* per la cappella dedicata a Santa Caterina da Siena e San Sebastiano di Monte Oliveto Maggiore a Siena.[49]

Il sistema di governo nato nel 1404, sebbene con alcune interruzioni come l'interferenza di papa Pio II, Enea Silvio Bartolomeo Piccolomini, che durò dal 1457 al 1464, sopravvisse fino agli anni Ottanta del Quattrocento, quando le pressioni esterne fecero cedere le strutture politiche interne. Pandolfo Petrucci, la figura più influente all'interno dell'esiliato Monte dei Nove, divenne di fatto il reggente di Siena dal 1487 al 1512. Pio II, durante il suo papato, pur frequentando poco Siena e prediligendo la sede di Roma, in sette anni fu in grado di cambiare permanentemente la struttura sociale della città. Malgrado il rapporto conflittuale con il governo reggente fece riammettere molte famiglie illustri esiliate, come la sua, e assicurò diritti politici al ceto più elevato prediligendo i Piccolomini. Nel 1458, infatti, nominò cardinale suo nipote Francesco Todeschini Piccolomini per stabilire la sua influenza a Siena. Il quale, quando il Monte dei Nove prese il potere, si occupò di riformare il governo insieme a Petrucci. Nell'ultima parte del XV secolo Francesco Todeschini Piccolomini, Pandolfo Petrucci, e

---

[47] Pinacoteca Nazionale di Siena, *Sano di Pietro, Polittico dei Gesuati (1444)*, scheda di catalogo in *Pinacoteca Nazionale di Siena*, Ministero della Cultura, (disponibile online all'indirizzo https://www.pinacotecanazionalesiena.it/scheda/?id=38) [consultato il 10/07/26].

[48] Pinacoteca Nazionale di Siena, *Francesco di Giorgio Martini: Natività (1475-1476)*, scheda di catalogo, Ministero della Cultura, (disponibile online all'indirizzo https://www.pinacotecanazionalesiena.it) [consultato il 10/07/26].

[49] L. Bellosi, *Francesco di Giorgio Martini e il Rinascimento a Siena. 1450-1500 (*catalogo della mostra, Siena, 25 aprile – 31 luglio 1993), Milano, Electa, 1993, pp. 300-302.

l'operaio della cattedrale dal 1480, Alberto Aringhieri, guidarono la vita artistica della città. Seguendo le orme di Pio II, essi spinsero sulla valorizzazione delle mitiche origini romane di Siena, facendo rinascere i motivi classici nell'arte di quegli anni.[50]

La concentrazione del potere nelle mani di pochi aristocratici portò a scelte artistiche dotte che dovevano soddisfare le ricerche umanistiche della fine del secolo condotte da Ficino sui testi di Cicerone, Platone e Lattanzio. Fu questa la ragione che spinse a completare la decorazione del pavimento del duomo con iconografie astrologiche e neoplatoniche, come le Sibille nella navata e la rappresentazione di Ermete Trismegisto, il filosofo che, secondo le fonti antiche, era il padre della sapienza per gli egiziani. Questa fu una scelta ben diversa dal misticismo prevalso fino ad allora nell'arte pubblica perché compreso da tutti i cittadini.[51]

Per le stesse ragioni il mecenatismo privato divenne più importante delle commissioni civiche, che non costituivano più necessariamente il riferimento principale per l'arte. Parallelamente Pio II aveva portato a Siena, oltre che a Pienza, la tradizione di glorificare la singola famiglia attraverso l'arte, come lo dimostrano gli ambiziosi progetti per il Palazzo Piccolomini. A lui succedette in questa direzione il nipote cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, il quale avviò il mito di Pio II a Siena, sebbene il suo mecenatismo seguisse i gusti classicisti acquisiti a Roma, come si può notare nell'altare della Cappella Piccolomini nel duomo, decorata da Andrea Bregno, attivo a Roma, e la scelta di Pinturicchio per affrescare la biblioteca del duomo con scene della vita di Pio II.[52]

La biblioteca, pur trovandosi all'interno del duomo, era stata concepita secondo le idee umanistiche delle biblioteche antiche. Questo ebbe un grande riscontro tra le famiglie benestanti senesi e stimolò, tra la fine degli anni 90 e i primi del Cinquecento, una grande produzione di cicli decorativi raffiguranti personalità virtuose dell'antichità per i loro palazzi. L'intenzione era opposta rispetto a quella degli affreschi del Palazzo Pubblico di Taddeo di Bartolo o della Fonte Gaia di Jacopo della Quercia di inizio Quattrocento, i quali richiamavano a virtù comuni e suscitavano un senso di *civitas*.

---

[50] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, cit., p. 55.

[51] M. Caciorgna, *Un Libro Di Marmo. Il Pavimento Del Duomo Di Siena*, Livorno, Sillabe, 2023.

[52] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, cit., p. 57.

Si voleva infatti richiamare gli ideali di un passato romano e di una classe sociale elitaria che si rispecchiava in essi.[53]

Gli ideali artistici che caratterizzarono l'arte senese del XV secolo si dissolsero sotto il governo di Petrucci, che ignorò la tradizione trecentesca fino ad allora mantenuta. Nel 1506 fece rimuovere dall'altare maggiore della cattedrale la Maestà di Duccio, fino ad allora gelosamente conservata e ritenuta simbolo della città, per sostituirla con il ciborio di Vecchietta, prima nell'ospedale di Santa Maria della Scala. Questo gesto nei confronti di un bene pubblico tanto significativo per la comunità sarebbe stato impensabile solo qualche anno prima e fu l'apice di un movimento discendente che investì l'arte senese successiva. Tuttavia, tra il 1525 e il 1530, quando Siena fu momentaneamente libera dalle politiche oppressive, del governatore Bichi prima e delle truppe imperiali di Carlo V poi, si assistette ad una rifioritura delle arti.[54]

Ne è una prova il ciclo di affreschi del Beccafumi, iniziato nel 1529, nella sala del Concistoro del Palazzo Pubblico. Quest'opera venne commissionata dalla Repubblica, committenza più prestigiosa nella carriera dell'artista, e fu l'ultimo lavoro realizzato nel Palazzo Pubblico prima della fine di quel governo. Il ciclo di affreschi aveva come soggetto avvenimenti appartenenti alla storia antica, romana e greca, uomini famosi dal valore simbolico e un ciclo delle Virtù. Queste ultime in particolare, e la Giustizia più di tutte, al centro del soffitto, sono le vere protagoniste della sala ed ebbero grande successo nella bottega dell'artista, che ne produsse anche per committenti privati. Le iconografie vennero probabilmente tratte dagli episodi esemplari narrati dallo storico romano Valerio Massimo (I secolo a.C.- I secolo d.C.) ma, per quanto riguarda gli affreschi, il Beccafumi si pose nella tradizione di tematiche che avevano caratterizzato i due secoli precedenti, richiamando i valori di *civitas* e non del singolo.[55]

A riconoscere il valore di questi ultimi si può citare il dialogo riportato nel 1548 da Francisco de Hollanda, in cui Michelangelo si soffermò a lodare gli affreschi nel Palazzo Pubblico di Siena,

---

[53] Ivi, pp. 57;58.

[54] Ivi, p. 58.

[55] Roberto Guerrini*, Il ciclo della sala del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena*, in *Beccafumi*, Piero Torriti, a cura di, Milano, Electa, 1998, cat. P71, pp. 153-163.

rimanendo particolarmente colpito dalla rappresentazione della Giustizia, ampiamente descritta da Francisco de Hollanda.[56]

La libertà politica e l'individualità artistica di Siena, iniziata nel XIV secolo, finirono definitivamente nel 1559, quando Cosimo I di Firenze prese possesso dell'antica Repubblica.[57]

Cap. 2 La biografia di Domenico Beccafumi

2.1 La vita

Si ha la fortuna di conoscere la vita di Domenico Beccafumi dal 1568, anno in cui Vasari pubblicò la seconda edizione delle sue *Vite*, in cui venne inclusa anche la biografia dell'artista senese, contemporaneo e conosciuto personalmente da Vasari, la quale quindi si può considerare una fonte affidabile. All'edizione giuntina si possono aggiungere documenti di recente scoperta che hanno permesso di verificare alcune date, come quella della nascita.[58]

Secondo Vasari la nascita sarebbe avvenuta nel 1484, in conseguenza alla data di morte del 18 maggio 1549 all'età di sessantacinque anni, che lo storico riportò nella Vita dell'artista.[59]

---

[56] F. de Hollanda, *Da pintura antiga*, a cura di Á. González García, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1984, vol. II, p. 40.

[57] C. B. Strehlke, *Art and culture in Renaissance Siena*, cit., p. 58.

[58] Piero Torriti, *Beccafumi*, Milano, Electa, 1998, p. 8.

[59] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, edizione Giuntina, 1568, vol. 5, p. 177.

Piero Torriti, nella monografia *Beccafumi* pubblicata nel 1998, cita un documento d'archivio secondo il quale sarebbe assodato che la morte di Beccafumi andrebbe cronologicamente collocata "poco avanti il 15 maggio del 1551"; ed un altro documento d'archivio nel quale si testimonia la nascita di un certo figlio di Giacomo di Giovanni, genovese, il due ottobre 1484. Nonostante il padre di Beccafumi venisse chiamato "Pacio" si potrebbe trattare di un semplice soprannome e quindi rimarrebbe valida l'ipotesi secondo la quale il documento fa riferimento alla nascita di Domenico Beccafumi.[60]

Si deve inoltre a Moscadelli la scoperta di un ulteriore documento che proverebbe il titolo di pittore di Beccafumi da almeno vent'anni già nel 1507.

> "Un inedito documento, rintracciato nel fondo Notarile dell'Archivio di Stato di Siena, consente però adesso di accertare per il Beccafumi la qualifica di "pictor" già nel 1507 e di verificare che a questa data egli aveva almeno vent'anni e favorisce indirettamente la possibilità di nuove ricerche volte a comprovare una consolidata attività dell'artista già nel primo decennio del XVI secolo".[61]

Sanminiatelli propose invece l'anno di nascita 1486, aggiustando la versione di Vasari, secondo il quale l'artista morì a sessantacinque anni, alla luce del documento che certificò la morte di Beccafumi nel 1551.[62]

E questo fece in riferimento all'edizione delle *Vite* di Vasari commentata da Gaetano Milanesi, pubblicata tra il 1878 e il 1885, in cui notò:

[60] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 8.

[61] S. Moscadelli, *Domenico Beccafumi "Pictor de Senis" nel 1507*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXXIII,* 1989, p. 394.

[62] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante Editrice, 1967, p. 41.

> "se egli veramente visse sessantacinque anni, come dice il Vasari, e la morte sua accadde nel maggio del 1551, secondochè apparisce da scritture autentiche, bi sogna riportarne la nascita al 1486".[63]

Stando alla versione più recente, Domenico Beccafumi, alla nascita Domenico di Giacomo Pace, venne probabilmente alla luce il due ottobre 1484. Figlio di Giacomo di Pace, o Giacomo di Giacomo secondo il documento dell'anagrafe, nacque non lontano da Siena, nel podere sulle Cortine di Montaperti di proprietà di Lorenzo Beccafumi, presso il quale il padre lavorava come contadino. Fu quest'ultimo il primo protettore del ragazzo che venne da allora conosciuto come il Beccafumi. Altri soprannomi attribuiti a Domenico furono "Mecarino" e "Mecherino".[64]

Isidoro Ugurgieri Azzolini, in *Le pompe sanesi*, del 1649, scrisse che il soprannome sarebbe derivato dalla bassissima statura dell'artista.[65]

Domenico fu una persona introversa che raramente lasciò Siena. Il suo primo viaggio avvenne nel 1510, quando partì per studiare a Roma i grandi Maestri e l'arte classica, e lì rimase fino al 1512. In questi due anni ebbe l'occasione di assistere alla realizzazione della volta della Sistina di Michelangelo, che lo influenzerà per tutta la produzione artistica seguente.[66]

È riportato un indirizzo temporale dal Milanesi, che scrisse nelle note della Vita:

> "L'andata di Domenico a Roma deve cadere dopo il 1510, perché prima di questo tempo né Michelangelo aveva compito le pitture della volta della cappella Sistina, né Raffaello condotto a fine qualcuna delle sue pitture nelle sale Vaticane".[67]

---

[63] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, Firenze, G. C. Sansoni, 1878–1885, vol. V, p. 633.

[64] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 8; D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, cit. p. 41. È Sanminiatelli a precisare che la professione del padre di Domenico è quella di contadino.

[65] I.U. Azzolini, *Le pompe sanesi, o vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena e suo stato,* Pistoia, Stamperia di Pier'Antonio Fortunati, 1649, p. 360.

[66] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 8-9.

[67] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., p. 634.

Personalmente non realizzò opere significative a Roma, ma si ha traccia, nella Giuntina di Vasari, di una "facciata in Borgo con un'arme colorita di papa Giulio Secondo", appena citata da Vasari ed oggi andata perduta.[68]

Vasari scrisse che nel 1512 Beccafumi affrescò la facciata di casa Borghesi alla Postierla con "un fregio di chiaro scuro alcune figurine molto lodate" e "fece e di color di bronzo di chiaro scuro e colorite molte figure di dii antichi e d'altri, che furono più che ragionevoli, se bene fu più lodata quella del Soddoma". Milanesi, nei suoi commenti, specificò la posizione del palazzo ed aggiunse che le pitture, già alla fine dell'Ottocento, erano "da gran tempo ricoperte dall'intonaco, ed invano ai nostri giorni fu tentato ritornarle alla luce".[69]

Tra il 1513 e il 1514 realizzò la pala d'altare della *Trinità e Santi*, oggi nella Pinacoteca di Siena, e gli affreschi, la volta e due lunette, di cui una perduta, nella cappella della Madonna del Manto, nello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena.[70]

Questi furono i primi lavori degni di nota dell'artista che ne ottenne grande fama, arrivando a comprarsi una casa nel centro di Siena nel 1516 ed una nel comune di Tressa l'anno successivo.[71]

Nel 1518 partecipò ad una gara per l'appalto della realizzazione degli affreschi nell'oratorio di San Bernardino in cui gareggiò con Sodoma, che eseguì la *Presentazione al tempio, San Ludovico, Sant'Antonio*, la *Visitazione*, *l'Assunzione della Madonna, San Francesco* e l*'Incoronazione di Maria*, e il Pacchia, che compose la *Natività della Madonna, San Bernardino* e *l'Annunciazione*. Domenico ne realizzò solo due, lo *Sposalizio* e il *Transito della Vergine*, che vennero però ritenuti di

---

[68] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 166.

[69] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., pp. 635;636.

[70] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante Editrice, 1967, p. 41.

[71] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 9.

gran valore per l'eleganza e le invenzioni pittoriche, e per i quali ricevette 60 ducati il 31 dicembre 1518.[72]

Il fatto venne testimoniato anche da Vasari, nella vita di Domenico Beccafumi, in cui scrisse:

> "Due storie in fresco della Nostra Donna, a concorrenza d'alcune altre che nel medesimo luogo avea fatte il Soddoma. In una fece la Visitazione di S. Elisabetta, e nell'altra il Transito della Madonna con gl'Apostoli intorno; l'una e l'altra delle quali è molto lodata".[73]

Altri capolavori realizzati in quegli anni furono i dipinti delle *Stigmate di Santa Caterina da Siena* e il *San Paolo* dell'Opera del Duomo.

La critica sembra concorde nell'ipotizzare un ulteriore soggiorno a Roma intorno al 1519. Sanminiatelli si spinse a proporre un periodo che va dal marzo 1519 al novembre 1520 e riporta lo storico Panofsky secondo il quale Beccafumi fece una visita alle Logge di Raffaello. Questo secondo soggiorno comportò un importante mutamento stilistico nell'artista.[74]

Il 6 agosto 1526 e il 4 settembre 1527 Beccafumi rivolse due suppliche ai provveditori di Biccherna e al giudice del Comune per ricevere il compenso di sessantotto ducati che gli sarebbero spettati a seguito del lavoro svolto nella decorazione della camera privata del Signore di Siena, Francesco Petrucci. Da quest'ultimo faticò a ricevere l'onorario a causa di traversie politiche che videro tutti i beni del suo cliente confiscati dal comune. Sembra che parte della collezione, "smembrata in epoca ignota", e conservata nella camera comprendesse una *Venere*, ora al *Barber Institute of Art* di Birmingham, *Cornelia* presso la Galleria di Roma, le eroine *Marzia* e *Tanaquilla*, ora della *National Gallery* di Londra, i *Lupercali* e le tavolette col *Culto di Vesta* ora della collezione Martelli a Firenze.[75]

Un'altra opera significativa, anche perché parte di un momento storico rilevante per Siena, fu la statua equestre in cartapesta di Carlo V, realizzata nel 1529, in occasione di una sua visita alla città. Questa

---

[72] Ibidem.

[73] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 174.

[74] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante Editrice, 1967, p. 42.

[75] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 9;10.

venne descritta dettagliatamente da Vasari, che sembra averla anche vista di persona, che ne riportò un'attenta descrizione, preziosa dal momento che il gruppo scultoreo venne successivamente distrutto:

> "Un cavallo di tondo rilievo di braccia otto, tutto di carta pesta e vòto dentro; (…) sopra esso era la statua di esso imperador[e] armato all'antica con lo stocco in mano; e sotto aveva tre figure grandi, come vinte da lui, le quali anche sostenevano parte del peso, essendo il cavallo in atto di saltare e con le gambe dinanzi alte in aria…".[76]

La visita di Carlo V a Siena fu rimandata e Milanesi specificò:

> "La venuta in Siena di Carlo V fu ai 23 d 'aprile del 1536. Ebbe Domenico non solo per la fattura della statua equestre dell'Imperator e, ma anche per aver dipinto l'arco trionfale eretto alla Porta Nuova, 70 scudi d'oro".[77]

È impossibile parlare della vita di Beccafumi senza citare il maestoso lavoro svolto nel Duomo di Siena in cui realizzò il pavimento a commessi marmorei. La pavimentazione iniziata nella seconda metà del Trecento venne conclusa con le scene bibliche da lui ideate e create. I primi pagamenti per gli schizzi e i cartoni risalgono all'11 marzo 1519. Torriti sottolineò la notevole influenza che l'arrivo di Baldassarre Peruzzi a Siena, a causa del sacco di Roma del 1527, ebbe sul Beccafumi e su tutta la committenza senese e che portò ad un gusto per le architetture di stampo classicista romano. Tanto più che mentre Beccafumi lavorava agli intarsi marmorei Peruzzi progettava l'altare maggiore ed è facile immaginare uno scambio diretto di idee. Torriti riporta inoltre dei documenti che testimoniano come Baldassarre Peruzzi, nel 1531, fosse stato incaricato di stimare i lavori di Beccafumi per la pavimentazione del duomo, che valutò centoventi scudi.[78]

---

[76] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., pp. 171;172.

[77] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., p. 645.

[78] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 10;11.

Il *San Michele scaccia gli angeli ribelli*, nella chiesa del Carmine di Siena, porta chiari segni di ispirazione michelangiolesca, che vennero riportati da Vasari, il quale descrisse l'apprezzamento suscitato in Peruzzi dinanzi alla contemplazione dell'opera.[79]

Milanesi precisò che la predella originale che completava la pala venne rimossa nel 1688 da Adriano Sani quando fece fare l'ornamento di marmo all'altare Sani, in cui era esposta l'opera.[80]

L'alta considerazione in cui era tenuto dalla città viene provata dalle molteplici richieste di valutazioni dei lavori commissionati dal comune, come ad esempio per gli affreschi di Sodoma, artista rivale, la *Madonna* nella cappella di piazza del Campo e *San Vittore* e *Sant'Ansano* nella sala del Mappamondo di Palazzo Pubblico.[81]

Degno di nota è il viaggio a Genova, avvenuto attorno al 1533 dietro invito di Andrea Doria, per decorare il palazzo dell'ammiraglio di Carlo V. Gli affreschi eseguiti nella facciata sono andati perduti a causa delle condizioni ambientali, ma si sa che il Beccafumi realizzò unicamente la storia di Giasone che giura fedeltà a Medea. Questo soggiorno permise all'artista di riconnettersi con Perino.[82]

Di questo incarico Beccafumi non dovette essere particolarmente contento per le ragioni espresse da Vasari, che lo descrisse come un uomo sedentario e amante degli agi domestici, in un frammento che aiuta a comprendere più a fondo la natura dell'artista.

> "Era avezzo a una sua vita riposata e si contentava di quel tanto che il suo bisogno chiedeva senza più, oltreché non era molto avezzo a far viaggi, perciò che, avendosi murata una casetta in Siena et avendo fuor della porta a Comollia un miglio una sua vigna, la quale per suo

---

[79] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., pp. 167;168.

[80] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., p. 638.

[81] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 10.

[82] Ivi, pp. 10;11.

> passatempo facea fare a sua mano e vi andava spesso, non si era già un pezzo molto discostato da Siena".[83]

Dal primo matrimonio con la moglie Andreoccia ebbe due figli, una nata nel 1522 e Adriano nato l'anno successivo. Nel 1533 il Beccafumi sposò in seconde nozze la figlia di Jacopo Cattaneo, Caterina, sorella del matematico Pietro Cattaneo, la quale, nel 1535, diede alla luce Ersilia e Polifile nel 1537.[84]

Nel 1537 venne chiamato a lavorare per l'Opera del Duomo di Pisa, per la quale realizzò le tavole con *L'adorazione del vitello d'oro*, l'anno successivo eseguì la tavola con *Il castigo di Core e dei suoi seguaci,* e i quattro *Evangelisti* nell'abside del Duomo di Pisa.[85]

Sempre lì, nell'ottobre del 1539, prese l'impegno di recarsi personalmente a Pisa per creare una pala d'altare, eseguita tra il 1539 e il 1540, che tuttavia sembra non essere stata apprezzata dalla committenza e che andò successivamente perduta in un incendio. Torriti riporta un documento in cui i committenti si lamentavano del lavoro, per il quale avevano versato la somma di 642 lire e quattro soldi, che il Beccafumi si rifiutò di ritoccare secondo il loro piacimento:

> "…E non si fa buono altro perché e lavoro non fu del paraghone chome ci chonveniamo e più volte si gl'è fatto intende venghi a rasetarla né mai è venuto e teniamo che abi auto più che non si meritava".[86]

Si ha nota di un soggiorno a Pisa nel 1541, per la commissione di una tavola mai realizzata.[87]

Il Beccafumi dedicò gli ultimi anni del suo lavoro completamente al Duomo di Siena, all'interno del quale si occupò della conclusione della pavimentazione, degli stucchi e degli affreschi per l'abside, e della fusione degli angeli bronzei, iniziati nel 1548. Lavori che fino ad allora aveva sempre seguito

---

[83] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 174.

[84] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante Editrice, 1967, pp. 42-44.

[85] Ivi, p. 44.

[86] P. Torriti, *Beccafumi*, Milano, Electa, 1998, p. 11.

[87] Ibidem.

in parallelo alle altre commissioni. La vita del Maestro si concluse nella sua città nel maggio del 1551, "giorno in cui l'Opera del duomo di Siena versò al figlio Adriano un pagamento dovuto al Mecarino di 48 lire", somma destinata alla sua sepoltura.[88]

Vasari salutò il collega con parole che testimoniano la stima che lui stesso e tutti i cittadini di Siena provarono nei suoi confronti:

> "Fu Domenico persona costumata e da bene, temente Dio e studioso della sua arte, ma solitario oltre modo, onde meritò da' suoi sanesi, che sempre hanno con molta loro lode atteso a' belli studi et alle poesie, essere con versi e volgari e latini onoratamente celebrato".[89]

2.2 La formazione e produzione artistica

Dopo la morte dei maestri che avevano guidato l'arte senese del XV secolo, quali Vecchietta, Neroccio, Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgio e Sano di Pietro, si aprì la strada per una nuova corrente artistica. Questa venne sicuramente favorita, oltre che dai Piccolomini, dal "Magnifico" Pandolfo Petrucci, Signore di Siena dal 1498 al 1512, che in quel breve lasso di tempo commissionò la decorazione del suo sfarzoso palazzo in via dei Pellegrini a maestranze umbre e marchigiane, come Genga, Pinturicchio, Luca Signorelli, ai quali si aggiunse il senese Giacomo Pacchiarotti, fedele alla scuola umbra. I lavori si svolsero tra il 1507 e il 1509 e segnarono un punto di svolta per il passaggio di Siena all'arte cinquecentesca. L'artista vercellese conosciuto come Sodoma, Giovanni Antonio Bazzi all'anagrafe, che si poneva nella scia di Leonardo, Bramante, Zenale e Boltraffio, fu attivo a Siena dal 1503. Egli influenzò certamente i primi anni della carriera artistica di Beccafumi con opere come gli affreschi in Sant'Anna in Camprena del 1503 e la *Natività* del 1504, sebbene presto fosse

[88] Ibidem.

[89] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 177.

stata riconosciuta la superiorità del Beccafumi. Malgrado i più conosciuti Pontormo e Rosso Fiorentino è a Domenico Beccafumi che viene attribuita la nascita della cosiddetta Maniera italiana.[90]

È Vasari, nelle *Vite*, il primo a descriverne generosamente le qualità in materia di luce e colore, escludendo una breve caduta nei lavori eseguiti a Pisa non ritenuti all'altezza del suo genio. Come fece nelle vite di altri artisti, come in quella di Giotto, ad esempio, propose la storia del giovane pastorello talentuoso scoperto mentre disegna con un bastone e il cui signore decide di finanziare gli studi e divenire suo protettore. Allo stesso modo, quindi, venne descritto l'incontro tra il giovane Domenico e Lorenzo Beccafumi e, come negli altri casi, il giovane artista si dimostrò da subito tanto dotato da superare in breve tempo e senza sforzo il maestro.[91]

Come notò Sanminiatelli, nella monografia *Domenico Beccafumi* del 1967, ci si trova di fronte al tipico *topos* vasariano, usato per enfatizzare la grandezza dell'artista ma che ha poco di sincero per quanto riguarda l'aderenza alla realtà dei fatti. Ne è una dimostrazione il fatto che non venga menzionata nemmeno un'opera di Beccafumi antecedente al 1512, forse perché non conosciute da Vasari o forse perché lo storico aretino non le considerò all'altezza dei lavori successivi.[92]

Per quanto riguarda la formazione, Vasari scrisse di un certo artista di second'ordine, con bottega a Siena, per il quale il giovane Beccafumi lavorò, imparando, più che dalle sue capacità tecniche, dalle stampe e dai disegni di grandi artisti, conservati in bottega per lo scopo. Vasari aggiunse inoltre come il passaggio del Perugino a Siena ebbe un impatto nella formazione del giovane che, in un primo momento, assunse la sua stessa maniera.[93]

Precisò Milanesi notando: "Pietro Perugino fu a Siena intorno al 1508 e il 1509".[94]

---

[90] P. Torriti, *Beccafumi*, Milano, Electa, 1998, p. 12.

[91] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 165.

[92] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit., pp. 9;10.

[93] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 165.

[94] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., p. 634.

Lo stesso viene riportato da Lanzi nel saggio sulla storia pittorica dell'Italia pubblicato nel 1809, nel quale probabilmente fece riferimento al testo vasariano quando scrisse:

> "Si esercitò allora in copiar di segni di buoni artefici, e in imitare le tavole di Pietro Perugino, la cui maniera tenne dapprima. Ne interamente la spogliò mai, notato di secchezza anche nelle opere del duomo di Pisa, che sono della sua età matura".[95]

Fu invece Gigli a precisare, nel Diario Sanese del 1723, che il citato "artista di second'ordine" fosse in realtà il Capanna, "dettelo a dottrinare nella Pittura al Cappanna".[96] Preceduto da Isidoro Ugurgieri Azzolini, nel 1649, in *Le pompe Sanesi.*[97]

L'esattezza di questa informazione è ad oggi discussa, si veda ad esempio il Torriti.[98]

Secondo Vasari divenne inevitabile per il giovane artista, che si trovava privo di stimoli a Siena, completare la propria istruzione recandosi a Roma. Studiando dai lavori di Michelangelo, Raffaello e le statue e colonne antiche, in breve tempo Beccafumi "divenne fiero nel disegnare, copioso nell'invenzioni e molto vago coloritore".[99]

Sempre Sanminiatelli sottolineò come anche lo stesso Vasari ritenne riduttivo ed insufficiente attribuire unicamente ai modelli studiati a Roma la nascita di una maniera tanto unica come quella del Beccafumi. Per questa ragione indicò Giovan Antonio da Verzelli, detto il Sodoma, come l'artista

---

[95] L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, G. Remondini e figli, 1809, volume 1, p.337.

[96] G. Gigli, *Diario sanese: in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale, sì al temporale della città, e stato di Siena: con la notizia di molte nobili famiglie di essa, delle quali è caduto in acconcio il parlarne*, Lucca, Leonardo Venturini, 1723, volume 2, p. 322.

[97] I.U. Azzolini, *Le pompe sanesi, o vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena e suo,* cit., p. 360.

[98] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 14.

[99] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 165.

attivo a Siena che coprì il ruolo di maestro, prima, e di rivale, poi. Da egli, che era un grande esperto nella resa realistica, Beccafumi approfondì gli studi del disegno, dell'anatomia e dei nudi.[100]

Per lungo tempo non furono note testimonianze di lavori eseguiti dal Beccafumi prima del 1513, data della realizzazione del trittico con la *Trinità e i santi Cosma e Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Damiano,* (Figura 1), per l'altare della cappella del Manto, nell'ospedale di Santa Maria della Scala, che pur dovevano esserci dal momento che Beccafumi aveva già 29 anni ed era già statao identificato come *pictor* al momento della maggiore età.

Nel 2015 venne resa pubblica l'attribuzione a Beccafumi del dipinto *Sant'Agnese Segni con in mano il modello della città di Montepulciano* conservato nel Museo Civico di Montepulciano e fino ad allora di attribuzione incerta. Questo notevole ritrovamento avvenne grazie al lavoro di Andrea Giorgi e Alessandro Angelini. Lo storico Giorgi condusse una meticolosa ricerca archivistica nell'Archivio Piero Calamandrei della Biblioteca Comunale di Montepulciano che portò alla scoperta di un documento del maggio 1507 attestante un pagamento in favore di *"Domenicho dipentore"* per l'esecuzione di una *"Sancta Agnese".* Dalle carte si evince che il dipinto fu commissionato dal Comune di Montepulciano allo scopo di essere collocato nei pressi di una finestra nella sala del Consiglio.

> "Domenicho dipentore sta in chasa di Lorenso Bechafumi per una figura di sancta Angnese fece al Comuno ebe li. sesantatré per resto che costò duchati dieci li. 63 sol."

Alla luce delle nuove scoperte, accostandole ai documenti secondo cui il senese Lorenzo Beccafumi, mecenate del giovane artista, fu podestà di Montepulciano tra il 1506 e il 1507, appare evidente come il Domenico menzionato nei documenti fosse proprio Beccafumi.[101]

A collegare la documentazione alla pittura a olio su tela, conservata nel museo civico di Montepulciano fu lo storico dell'arte Alessandro Angelini. La *Sant'Agnese Segni* doveva fungere da

---

[100] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit., pp. 9;10.

[101] Giorgi, Andrea. "'Domenicho Dipentore Sta in Chasa Di Lorenso Bechafumi'. Di Alcuni Documenti Poliziani Intorno al Culto Di Agnese Segni e Ai Suoi Riflessi in Ambito Artistico (1506-1507)." *Prospettiva*, no. 157/158, 2015, pp. 94–103. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26387149. Accessed 7 July 2026.

gonfalone civico, un simbolo della città, commissionata dal podestà della città, Lorenzo Beccafumi. L'aspetto della santa appare estremamente "ieratico e iconico", lontano dagli esiti raggiunti dall'artista solo sei anni dopo, nel 1513, nel *Trittico della Trinità*, il che aveva impedito alla critica di riconoscere la mano di Beccafumi, mentre era stata scambiata per un'opera di autore anonimo tardo cinquecentesca o un'imitazione del XVIII secolo. Grazie agli ultimi accertamenti questo dipinto diventa la prima opera nota della prima fase produttiva dell'artista senese.[102]

Nonostante il trittico fosse considerato l'ufficiale punto di partenza, avendo un autore e una datazione documentati, esistono comunque delle ipotesi di attribuzioni antecedenti ad esso.

Nel catalogo della mostra *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, pubblicato nel 1990, Alessandro Bagnoli inserì due tavole di cataletto dipinte a tempera, raffiguranti *Sant'Agostino e San Galgano* e *San Paolo e Cristo in pietà*, oggi conservate nella Pinacoteca Nazionale di Siena, attribuendole a Beccafumi. Alla luce della provenienza incerta, l'attribuzione e la datazione (1510 ca.) seguono ragioni stilistiche, data la vicinanza con il *Trittico della Trinità* per cui esse devono necessariamente antecederlo di poco.[103]

Alessandro Angelini, nel catalogo della mostra di Montepulciano, propose una datazione leggermente successiva, portando le tavole del cataletto al 1511-1512, notando influenze raffaellesche e similitudini con la pittura di Bramantino e di Fernandez, conseguenze al soggiorno a Roma avvenuto nel 1510-1511.[104]

Longhi notò una "selezionata gamma cromatica" comune nelle due opere, con accostamenti di rosso e di celeste, le fisionomie dei santi Agostino e Paolo simili a quelle dei Santi barbuti nel Trittico e la notevole somiglianza dei due cristi in pietà. Le differenze, campiture più chiare e chiaroscuri più netti

---

[102] A. Angelini, "Una 'Sant'Agnese Di Montepulciano' Di Domenico Beccafumi. Per Una Revisione Dell'attività Giovanile Del Pittore." *Prospettiva*, no. 157/158, 2015, pp. 74–93. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26387148. Accessed 8 July 2026.

[103] A. Bagnoli, scheda 2, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino; Pinacoteca Nazionale; Duomo; Palazzo Pubblico; Oratorio di San Bernardino; Spedale di Santa Maria della Scala; Palazzo Bindi Sergardi), Milano, 1990, pp. 78-83.

[104] A. Angelini, in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 96-97.

nelle tavole rispetto a quelli più delicati del trittico, sono imputate dallo storico alla differente tecnica, la prima realizzata con tempere mentre il secondo ad olio.[105]

Sempre nello stesso catalogo del 1990, la storica dell'arte Fiorella Sricchia Santoro accostò il nome di Beccafumi a due dipinti aventi per soggetto la *Madonna col Bambino e San Giovannino*, un tondo conservato alla Gemäldegalerie di Berlino e una tavola quadrata, precedentemente appartenuta alla collezione privata fiorentina del collezionista Giorgio Giusti ma acquistata nel 2023 dalla Pinacoteca Nazionale di Siena. Questi vengono collocati cronologicamente ad anni antecedenti la realizzazione della *Trinità*, per via delle somiglianze tra gli angioletti in quest'ultimo e il San Giovannino e il piccolo Gesù. La storica individua inoltre molteplici riferimenti stilistici, come la "suggestiva morbidezza pittorica" del Sodoma, a sua volta ispirata dai lavori di Leonardo, e una "insistita attenzione a valori formali" presi dalla cultura fiorentina rappresentata da Genga e Signorelli, nonché da fra Bartolomeo, da cui raccolse l'idea del "manto della Vergine che la incornicia e la isola nella sua meditativa dolcezza".[106]

Per le stesse ragioni formali Santoro collegò queste tavole alle testate di bara della Pinacoteca Nazionale di Siena, anch'esse attribuite a Beccafumi, e considerate successive alla realizzazione della tavola quadrata di Firenze, ma antecedenti rispetto alla Trinità.[107]

In tempi recenti, lo storico dell'arte Emanuele Zappasodi produsse un saggio intitolato *Un avvio inquieto. La «Madonna col Bambino e San Giovannino» Orintia Carletti Bonucci di Perugia e il giovane Beccafumi*. Il testo venne pubblicato nel 2018 all'interno degli atti della giornata di studi di Siena, tenutasi nel maggio 2017, dedicata alla prima attività del pittore senese e al contesto artistico di Siena durante la signoria di Pandolfo Petrucci. Nel testo si unì ai due dipinti sopra citati un'ulteriore *Madonna col Bambino e San Giovannino,* conservata a Perugia alla Fondazione Orintia Carletti Bonucci. Questo dipinto molto probabilmente venne trasferito con una tecnica poco efficace da una tavola, base di lavoro consueta per Beccafumi, alla tela, lasciando la superficie pittorica del dipinto

---

[105] A. Bagnoli, scheda 2, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, cit., pp. 78-83.

[106] Fiorella Sricchia Santoro, *Domenico Beccafumi, 1507-1512,* in *Domenico Beccafumi e il suo tempo,* cit., p. 72.

[107] Ibidem.

alquanto danneggiata. Oltre alle evidenti analogie stilistiche e formali, anche i pigmenti portano similitudini con la palette usata dal senese, notabili nell'uso della "lacca rossa negli scuri della veste di Maria", dell'oltremare nel manto e della doratura, oggi appena visibile, presente nel nimbo scorciato, nella piccola croce imbracciata dal Giovannino e nella orlatura filettata del manto della Vergine che doveva apparire su una base verderame.[108] Quest'ultimo dettaglio si vede in molte altre opere del Beccafumi, quali ad esempio la *Penelope* di Venezia, e la *Marzia* e la *Tanaquilla* della National Gallery.

I due dipinti raffiguranti la *Madonna col Bambino e San Giovannino,* quello di Berlino e quello della Pinacoteca Nazionale, vennero accostate da Andrea De Marchi, nel 1987, ad un insieme di tre dipinti chiamato "gruppo delle eroine Chigi", comprendente le eroine dell'antichità *Giuditta*, *Cleopatra* e *Artemisia,* conservate nella collezione Chigi Saracini a Siena, ed attribuito ad un anonimo chiamato il "Maestro delle eroine Chigi". De Marchi attribuì la causa delle leggere differenze stilistiche ad un leggero scarto temporale tra la realizzazione della *Giuditta* rispetto alle altre due.[109]

L'anno successivo la storica dell'arte Mina Gregori, in una conferenza mai pubblicata tenuta al *Kunsthistorisches Institut*, in occasione delle giornate di studio in onore di Sylvie Béguin (24-26 ottobre 1989), dal titolo *Un inedito del Beccafumi e alcune considerazioni sul suo periodo giovanile*, collegò l'identità del Maestro delle eroine Chigi alla mano del Beccafumi.[110]

---

[108] Emanuele Zappasodi, *Un avvio inquieto. La Madonna col Bambino e San Giovannino Orintia Carletti Bonucci di Perugia e il giovane Beccafumi*, in *Il giovane Domenico Beccafumi e l'arte a Siena al tempo di Pandolfo Petrucci*, atti della giornata di studio (Siena, 18 maggio 2017), a cura di A. Angelini e M. Fagiani, pp. 55-67.

[109] A. De Marchi, 'Maestro delle eroine Chigi Saracini ', in Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento, catalogo della mostra di Siena (Palazzo Chigi Saracini) a cura di F. Sricchia Santoro, Firenze 1988, pp. 83-90.

[110] Fiorella Sricchia Santoro, *Domenico Beccafumi, 1507-1512,* in *Domenico Beccafumi e il suo tempo,* cit., p. 72.

Sricchia Santoro non appoggiò né la paternità di Beccafumi né l'idea delle Eroine Chigi in quanto gruppo coeso ed invece separò *l'Artemisia* e la *Cleopatra*, "dalla mollezza un po' gonfia e preziosamente atteggiata", dalla terza, "gentile e più arcaicizzante", attribuita ad un altro artista.[111]

Nel 1998, Gabriele Fattorini propose un approfondimento sul caso del "Maestro delle eroine Chigi Saracini", in cui condivideva l'idea di De Marchi di un unico gruppo di uno stesso artista, diverso da Beccafumi, realizzato con uno scarto cronologico tra il primo dipinto e i secondi.[112]

Angelini attribuì il gruppo a Beccafumi e provò a ricreare una linea cronologica delle opere dell'artista in cui inserì, con un lasso di tempo di scarto tra la *Giuditta*, ancora figlia dell' "ornatismo" di tradizione tardo quattrocentesca, e le altre due Eroine, prima della tavola della *Santa Agnese Segni* del 1507, datandole tra il 1506 e il 1507. Ad assimilare le opere Angelini notò "i lineamenti sottili e tirati, gli occhi tagliati in orizzontale, il sorriso vagamente ironico", le mani e la composizione di una "figura stante collocata nel paesaggio" con "sfondi campestri immersi nella caligine". Vi è presente, inoltre, una comune ricerca di "forme più teneramente modellate, di gesti nelle figure più aggraziati e suadenti, di effetti cromatici cangianti", nonché "panneggi svolazzanti" vagamente artificiosi. [113]

Lo storico dell'arte attribuì a Beccafumi anche una testata di bara per cataletto raffigurante *San Michele Arcangelo che pesa le anime* conservata oggi nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Siena. L'attribuzione venne giustificata dai tratti in comune tra il viso del santo con quello del *San Galgano* del cataletto della Pinacoteca Nazionale di Siena, la "torsione del busto del San Michele, l'energico piglio che lo caratterizza, la folta capigliatura a boccoli minutamente definiti e la fisionomia peculiare della testa, rotante e diremmo quasi sgusciante". Il *San Michele Arcangelo* venne considerato precedente alla *Giuditta* della collezione Chigi, e datato intorno al 1504, stando ai "tratti

---

[111] Ivi, p. 74.

[112] Gabriele Fattorini, *Alcune questioni di ambito beccafumiano: il "Maestro delle Eroine Chigi Saracini" e il «Capanna senese»*, in P. Torriti, *Beccafumi. L'opera completa*, Milano, Electa, 1998, pp. 37-45.

[113] A. Angelini, "*Una 'Sant'Agnese Di Montepulciano' Di Domenico Beccafumi. Per Una Revisione Dell'attività Giovanile Del Pittore*.", cit., pp. 82-83.

grafici più insistiti e quel gusto decorativo", oltre che alla mancanza di influenze peruginesche, con una "pittura cromaticamente più fusa", che appariranno già nella *Giuditta*.[114]

Lo studioso attribuì a Beccafumi anche la tavoletta raffigurante la *Madonna col Bambino*, *San Giovannino e i Santi Nicola di Bari e Ansano*, in collezione privata e conosciuta solo grazie ad una foto in bianco e nero, pubblicata da Sricchia Santoro nel catalogo del 1990, in cui la attribuì al Primo Maestro di Pandolfo Petrucci, lo stesso che secondo la storica avrebbe realizzato la *Giuditta Chigi Saracini*. [115]

Secondo Angelini la tavoletta di ubicazione ignota sarebbe invece, come la *Giuditta* del resto, opera di Beccafumi e databile al 1506 circa, presentando i "decorativismi di Pinturicchio", "l'allargamento e il consolidamento delle figure, il loro coinvolgimento emotivo, specie nel rapporto affettuoso fra i due bambini" di Raffaello e di Leonardo. In generale, i primi anni di produzione dell'artista senese si possono considerare influenzati da Perugino, una base culturale più arcaica quattrocentesca della Siena di Francesco di Giorgio e Signorelli, dai lavori di Leonardo e da un giovane Raffaello, il che spiegherebbe i cambiamenti repentini della produzione di questo geniale artista dalla mente sperimentale. [116]

Zappasodi invece riportò tutto il gruppo di opere, comprendente le tre Eroine Chigi, le due *Madonne col Bambino e San Giovannino* e aggiungendovi la nuova di Perugia, alla giovinezza di Beccafumi. egli individuò tratti comuni quali "Il volto dalla fronte larga, lo sguardo trasognato velato da un'espressione ambigua, il sorriso accennato e subito trattenuto, la pelle diafana accesa dai rossori delle gote e delle labbra", la "gamma cromatica tutta giocata sui toni freddi e dissonanti dei rosa, degli azzurri e dei verdi intensi" e le tipiche "mani dalle dita lunghissime e nervose".[117]

---

[114] Ivi, pp. 83-85.

[115] Fiorella Sricchia Santoro, *Maestri di Pandolfo Petrucci,* scheda 51, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo,* cit., pp. 266-269.

[116] A. Angelini, "*Una 'Sant'Agnese Di Montepulciano' Di Domenico Beccafumi. Per Una Revisione Dell'attività Giovanile Del Pittore*.", cit., pp. 85-86.

[117] Emanuele Zappasodi, *Un avvio inquieto. La Madonna col Bambino e San Giovannino Orintia Carletti Bonucci di Perugia e il giovane Beccafumi*, cit., pp. 57-58.

Lo storico dell'arte sottolineò le influenze leonardesche, in ragione delle "asprezze disegnative", nel primo lavoro della *Giuditta* Chigi Saracini, che vennero mitigate nella tela perugina che mostra un "accrescimento sentimentale" e "stesure dense e sfumate" che la allontanano "dall'eredità grafica tardo-quattrocentesca". Le stesse due Eroine Chigi rimanenti, successive alla prima, e la *Santa Agnese Segni* del 1507, mostrano un'evoluzione stilistica in cui Beccafumi si avvicinò agli insegnamenti del Perugino e del suo "classicismo moderato", influenza che venne sottolineata anche da Vasari nel descrivere la prima produzione del Beccafumi.[118]

Superata la fase peruginesca, secondo Zappasodi, si possono notare le influenze dei lavori di Raffaello a Firenze nelle tre *Madonne col Bambino e San Giovannino* nella "naturalezza del racconto e degli affetti". Nel "paesaggio umido e largo" appare invece un richiamo alle opere di Fra Bartolomeo. La cronologia di queste tre opere, condivisa anche dalla Sricchia Santoro, vede per prima la tavola della Pinacoteca di Siena, per seconda quella di Berlino, in cui fa la sua importante comparsa il tipico alberello scheletrico, mentre per ultima la tela perugina, che sembra avvicinarsi maggiormente agli umori del *Trittico della Trinità*, quindi probabilmente realizzata dopo il soggiorno romano. Questo apparirebbe nel riavvicinamento allo stile leonardesco ma in chiave più moderna, visibile nell' "inafferrabilità emotiva" e nelle "inquietudini", derivanti dallo studio dei "moti mentali" di Leonardo.[119]

Già nel 1992 Alessandro Conti sottolineò quanto Beccafumi nei suoi paesaggi giovanili abbia guardato allo "sfumato in chiaro" di Leonardo diffusosi nella pittura toscana dei primi anni del Cinquecento.[120]

---

[118] Ivi, pp. 59-61; G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., p. 634.

[119] Emanuele Zappasodi, *Un avvio inquieto. La Madonna col Bambino e San Giovannino Orintia Carletti Bonucci di Perugia e il giovane Beccafumi*, cit., pp. 62-65.

[120] A. Conti, *Osservazioni e appunti sulla 'Vita'di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München 1992, pp. 32-33.

Lo storico dell'arte Pierluigi Leone de Castris portò all'attenzione una tavola frammentaria, nata originariamente come decorazione per un sontuoso ambiente domestico, raffigurante *Venere distesa con amorini* e la attribuì ad un giovane Beccafumi. [121]

Attualmente il dipinto si trova presso la Fondazione del Monte dei Paschi di Siena; nel catalogo della sua esposizione la relatrice Anna Maria Guiducci ne propose una datazione tra il 1510 e il 1512, sempre in relazione alla tavola della Cappella del Manto.[122]

Probabilmente prima del viaggio a Roma del 1510 Beccafumi si recò a Firenze. Più recenti teorie tenderebbero a collocare cronologicamente prima del trittico la *Madonna col Bambino* inv. n. 35, anche conosciuta come tondo di Kress (Figura 2), e la *Madonna col Bambino,* inv. n. 350 (Figura 3), oggi conservati nella pinacoteca di Siena, e la *Natività* (Figura 4), ora nel Museo Civico di Pesaro, per via di un plasticismo completamente michelangiolesco dato dal colore che l'artista mitiga nella sua produzione più matura, come nella pala con le *Stigmate di santa Caterina*, datata attorno al 1515 (Figura 5). Tipico della sua produzione giovanile è un gusto nettamente classicista che si rifà ai modelli di Michelangelo, Raffaello e Leonardo, ma che porta tracce di tratti assorbiti nel primo decennio del Cinquecento a Firenze. Lo si nota nel tondo di Kress, in cui il paesaggio non è quello usuale dell'età matura del Beccafumi ma una rappresentazione realistica di un paesaggio toscano reso con lo stile grafico dei tipici paesaggi delle incisioni nordiche, molto diffusi a Firenze nella fine del Quattrocento.[123]

---

[121] P. Leone de Castris, *Una 'Venere' del giovane Beccafumi e un'Eva del Brescianino*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 281-286.

[122] A.M. Guiducci, in Capolavori e restauri del Comune di Siena e della Fondazione Monte dei Paschi, catalogo della mostra di Siena (23 settembre 2010 – 9 gennaio 2011) a cura di A.M. Guiducci ed E. Toti, Colle di Val d'Elsa (SI) 2010, pp. 52-53.

[123] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 13.

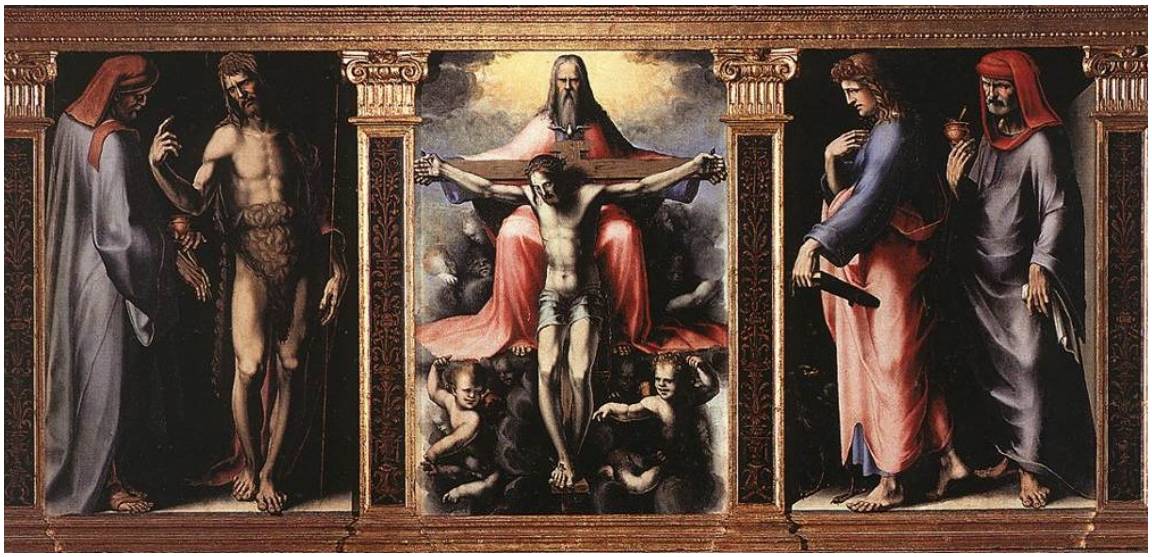

Figura 1, Domenico Beccafumi, Trinità e i santi Cosma e Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Damiano, Siena, Pinacoteca Nazionale.

Figura 2, Madonna col Bambino, olio su tavola, Siena, Pinacoteca Nazionale (inv. n. 35).

Figura 3, Domenico Beccafumi, Madonna col Bambino, inv. 350, Siena, Pinacoteca Nazionale.

Figura 4, Domenico Beccafumi, Sacra Famiglia o Natività, Pesaro, Musei Civici.

Figura 5, Domenico Beccafumi, Stigmate di Santa Caterina, Siena, Pinacoteca Nazionale.

Le *Stigmate di santa Caterina*, realizzata per i monaci di Monte Oliveto e anche questa oggi conservata nella Pinacoteca di Siena, venne citata da Vasari che la descrisse dettagliatamente. La santa è raffigurata tra San Benedetto ritto a sinistra e San Geronimo a destra in abito cardinalizio, all'interno di un "casamento", o quello che pare un loggiato. Sebbene definisca la tavola con generici commenti

come “di colorito molto dolce” e di “gran rilievo”, è alla predella che dedica più entusiasmo. Le tre scene mostrano Santa Caterina a cui “l'Angelo mette in bocca parte dell'ostia consecrata dal sacerdote”, il matrimonio della santa con Gesù Cristo e Caterina che riceve l'abito monastico da San Domenico. Riguardo a queste, Vasari si espresse definendole “storiette a tempera con fierezza e vivacità incredibile, e con tanta facilità di disegno che non possono aver maggior grazia, e nondimeno paiono fatte senza una fatica al mondo”, dimostrando di aver ben compreso il valore della maniera di Beccafumi.[124]

Gaetano Milanesi, nel commentare la Vita di Vasari ne tracciò ardite lodi, scrivendo:

> “Pittura stupenda, che è da tenersi senza dubbio per il capolavoro del Beccafumi; il quale né prima né poi dipinse con tanta correzione di stile, sentimento d'arte, giutezza d'effetto pittorico e di rilievo sì nelle figure, come nel campo che racchiude la composizione e nel fondo, e per la perfetta intelligenza della prospettiva”.[125]

Già nel trittico della *Trinità*, (Figura 1), Domenico Beccafumi iniziò a sviluppare un proprio stile nella gestione delle luci e delle ombre, inserendo anche l’uso di forme scomposte e colori irreali tipici della Maniera toscana che seguirà; questo cambiamento venne perfettamente descritto da Torriti, nel 1998 in *Beccafumi*, che scrisse:

> “Per la prima volta viene sviluppata una nuova, personalissima concezione dell'ombra e della luce, quasi irreali, che sfaldano la consistenza plastica di Michelangelo ed il trasparente sfumato di Leonardo verso forme allucinate e con un colore che, con inusitata libertà, raggiunge fantastici toni in quel travaglio caratteristico che fu subito di tutta la "Maniera" toscana”.[126]

Sempre secondo Torriti, è tuttavia nella pala delle *Stigmate di santa Caterina* che si possono notare i blocchi statuari di stampo fiorentino, “diretti influssi fiorentini della cosiddetta scuola di San Marco, nella solenne e soppesata armonia dei blocchi, quasi statuari, nel rigore simmetrico della

---

[124] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., pp. 166;167.

[125] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., vol. 5, p. 636.

[126] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 13;14.

composizione", animati da una ricerca psicologica che verrà poi portata avanti dall'artista staccandosi dal più freddo classicismo.[127]

Nel paesaggio si può notare invece la misteriosa evanescenza di Raffaello e Perugino che lo ispirarono nel ricreare questi ambienti nebbiosi ed evanescenti. Come scritto da Torriti "crea ex novo, quegli effetti di vibrazione che sembrano muoversi con iridate evanescenze da fuoco fatuo".[128]

Lo stesso effetto viene riproposto puntualmente anche nel fortunato ciclo delle eroine, tratte da personaggi storici, mitologici e biblici, quasi sempre rappresentate in gruppi da tre e largamente commissionate dalla nobiltà senese per decorare camere nuziali e salotti. In questi cicli di eroine si impegnarono infatti anche molti altri artisti, tra cui Guidoccio Cozzarelli, Neroccio e la sua scuola e Sodoma.[129]

[127] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 14.

[128] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 14;15.

[129] Ivi, p.15.

Figura 6, Domenico Beccafumi, Sacra famiglia con San Giovannino, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.

Figura 7, Domenico Beccafumi, San Paolo in cattedra, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Figura 8, Domenico Beccafumi, Sposalizio della vergine, Siena, Oratorio della Compagnia di San Bernardino.

Le opere che seguirono mostrano un'evoluzione più matura dello stile personale di Beccafumi. Nella *Sacra famiglia con San Giovannino* (Figura 6), conservata nella pinacoteca di Monaco di Baviera, realizzata intorno al 1521, ritroviamo ancora influenze di Sodoma e di Jacopo della Quercia nei volti del Gesù bambino e della Madonna ma appare il tipico paesaggio fumoso in cui emerge un albero spoglio solitario, alto e secco. Lo stesso paesaggio si ritrova anche nella grande pala di *San Paolo in cattedra* (Figura 7), eseguita per la cappella di San Paolo nel Tribunale della Mercanzia, ora conservata nel Museo dell'Opera del duomo di Siena e nello *Sposalizio della Vergine* (Figura 8), oggi nell'oratorio di San Bernardino. In questi dipinti emergono da un paesaggio dai toni uggiosi i rossi squillanti, i blu accesi e i verdi acidi delle figure statuarie in primo piano. In particolare, questo è ancora più evidente nella pala di *San Paolo*, che, per il Torriti, si presenta come uno dei massimi esempi di stile manierista toscano del XIV secolo e viene così poeticamente descritto dall'autore:

> "Nella diafana penombra del paesaggio, i tipici, scheletrici alberelli, sembrano leggere graffiature contro un'atmosfera rarefatta in cui si inseriscono il santo e le due scene della

> Conversione e del Martirio. (…) Ed è un mirabile tripudio di colori che accompagnano la rossa fiamma del grande mantello di san Paolo, in una fitta tessitura di verdi squillanti, di violetti, di azzurri, di gialli e vividi rossi sotto un cielo avvolto da una trasparente nuvolosità entro cui filtra una luce dai toni grigioperla. I personaggi sono come bloccati dagli avvenimenti che vanno succedendosi con una ricchezza d'invenzioni che si dipanano attraverso mille particolari bellissimi".[130]

Nonostante a quest'ultima Vasari dedichi solo una breve descrizione pur definendola "bellissima":

> "una tavoletta, la quale dicono fu fatta da Domenico quando era giovane, che è bellissima; dentro vi è un San Paolo in mezzo che siede, e dagli lati la sua Conversione in uno di figure piccole, e nell'altro quando fu decapitato".[131]

Nel 2021, Michele Maccherini pubblicò un articolo nella rivista Prospettiva dal titolo *Tre contributi beccafumiani*, in cui riprese in mano la trattazione dell'opera *Madonna con il Bambino e i Santi Lorenzo e Caterina d'Alessandria*, già discussa nel 1990 avendo come riferimento unicamente una foto in bianco e nero, alla luce della sua riapparizione al pubblico nel 2018. Il dipinto, per il quale si propose una datazione intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento, è stato recentemente acquistato dalla galleria *Tomasso Brothers Fine Art* sul mercato antiquario tedesco. Le dimensioni ridotte della tavola, 73,5x57,7cm, escludono categoricamente l'identificazione dell'opera con la pala d'altare maggiore originariamente destinata alla chiesa del convento di San Lorenzo, inizialmente proposta nel 1990. Il formato ne attesterebbe, al contrario, una destinazione legata alla devozione privata. La ripubblicazione del dipinto offre tuttavia un cruciale punto di osservazione per documentare la fase di transizione di Domenico Beccafumi verso una maniera caratterizzata da un cromatismo più acceso e vibrante.[132]

Sebbene l'ipotesi di una provenienza diretta dalle francescane di San Lorenzo appaia improbabile data l'assenza di riferimenti iconografici all'ordine, non è comunque da escludere una committenza legata

---

[130] Ibidem.

[131] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 175.

[132] Maccherini, Michele, *Tre Contributi Beccafumiani*, in *Prospettiva*, no. 181/182, 2021, pp. 114–21. JSTOR, https://www.jstor.org/stable/27158824. Accessed 6 July 2026.

a un contesto monastico femminile. La veste riccamente decorata del Gesù bambino, soluzione ornamentale insolita, parrebbe riflettere il gusto e le specifiche richieste di un ambiente monastico. Maccherini propose qui un esplicito paragone con la *Penelope* della Pinacoteca Manfrediniana di Venezia per un simile eccesso decorativo, raro nella produzione beccafumiana, nella resa del diadema e dei marmi mischi. Nonostante ciò, dal punto di vista concettuale ed espressivo, le due tavole sembrano scaturire da ambienti culturali e contesti di committenza sensibilmente differenti.[133]

La datazione della *Madonna con il Bambino e i Santi Lorenzo e Caterina d'Alessandria,* si lega al parallelo proposto con la pala di *San Paolo* sopra discussa, per via dell'eccezionale similarità delle due Madonne con Bambino. Il dipinto della *Tomasso Brothers Fine Art* sembrerebbe antecedere il secondo per i "tratti di maggior solidità". L'opera diventa significativa nell'ottica di evidenziare il passaggio dell'artista senese a una maniera "più accesa e colorata".[134]

Contemporaneamente a lui operano a Firenze il Rosso Fiorentino, Pontormo e l'artista spagnolo Alonso Berruguete, che tornerà in Spagna nel 1518 dopo aver realizzato *La Madonna col bambino e San Giovannino* (Figura 9), portando lo scambio artistico del manierismo italiano ad altissimi livelli. Rispetto ai colleghi citati però il Beccafumi manterrà sempre un equilibrio nelle figure e nella composizione, retaggio della tradizione dell'arte senese del Trecento, che lo mantiene vicino agli insegnamenti di stile classicista di Raffaello e Baldassarre Peruzzi. Lo *Sposalizio della Vergine*, nell'oratorio di San Bernardino, realizzato tra il 1516 e il 1517, ne è un esempio.[135]

[133] Ibidem.

[134] Ibidem.

[135] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 15.

Figura 9, Berruguete Alonso Gonzales, Madonna con Bambino e San Giovannino, Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, collezione Loeser.

Rispetto al Rosso Fiorentino e Pontormo il Sanminiatelli sottolineò un'altra grande differenza, ossia la peculiare ricerca prospettica in Beccafumi, "un elemento senza dubbio così vitale nelle composizioni del pittore".[136]

Il primo, e uno dei pochi, a comprendere l'importanza di questo elemento per l'artista fu Vasari che nel descrivere gli affreschi realizzati in una camera di Palazzo Bindi Sergardi a Siena, "in casa del signor" Marcello Agostini, usò le parole "pieno di varie figure bellissime, con un tempio tirato in prospettiva, che ha rilievo assai, perché in questo era Domenico veramente ecc[ellente] maestro".[137]

[136] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit., p. 11.

[137] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., pp. 168;169.

In realtà Torriti, nella pubblicazione del 1998, precisò che la committenza fu di Venturi e che Marcello Agostini era probabilmente il proprietario del palazzo al momento della stesura dell'edizione Giuntina del 1568.[138]

Tanto piacque il lavoro realizzato a Palazzo Bindi Sergardi che a Beccafumi vennero commissionati gli affreschi della Sala del Concistoro, nel Palazzo dei Signori, o Palazzo Pubblico, i cui soggetti vennero elencati da Vasari. In riferimento alla scena della riconciliazione di Lepido e di Flacco (Figura 10), definì lo sfondo "con un ordine bellissimo di casamenti e templi, tirati in *prospettiva tanto bene et ingegnosamente*, che in loro si vede quanto intendesse Domenico la prospettiva".[139]

Figura 10, Domenico Beccafumi, La riconciliazione tra Marco Emilio Lepido e Fulvio Flacco, affresco, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro.

[138] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 23, nota 7.

[139]Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., pp. 169;170.

Indugiò particolarmente nel lodare la figura della Giustizia (Figura 11), la cui resa da sotto in su venne considerata impareggiabile.

> "una Iustizia che è nel tondo, con la spada e bilance in mano, e questa scorta al disotto in su, tanto gagliardamente che è una maraviglia, perché il disegno et il colorito che ha a' piedi comincia oscuro, va verso le ginocchia più chiaro, e così va facendo a poco a poco di maniera verso il torso, le spalle e le braccia, che la testa si va compiendo in un splendor celeste, che fa parere che quella figura a poco a poco se ne vada in fumo; onde non è possibile imaginare, nonché vedere, la più bella figura di questa, né altra fatta con maggior giudizio et arte fra quante ne furono mai dipinte che scortassino al disotto in su".[140]

Il Mialnesi notò:

> "Le pitture della sala de' Signori, detta del Concistoro, furono allogate al Beccafumi il 5 aprile del 1529. Egli si obbligò di condurre questo lavoro nello spazio di un anno, o diciotto mesi, pel prezzo di 500 ducati. Ma non l'ebbe dato finito che nel 1535".[141]

Tanto vennero apprezzati gli affreschi della Sala del Concistoro che valsero al Beccafumi l'appellativo di "Correggio dell'Italia inferiore", attribuitogli dall'abate Lanzi che scrisse:

> "Stando a questo giudizio, Mecherino in tanto difficil parte della pittura dovria dirsi quasi il Coreggio della Italia inferiore; giacché niun de' moderni vi avea prima di lui osato altrettanto".[142]

---

[140] Ivi, p. 169.

[141] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., vol. 5, p. 640.

[142] Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, cit. p. 339.

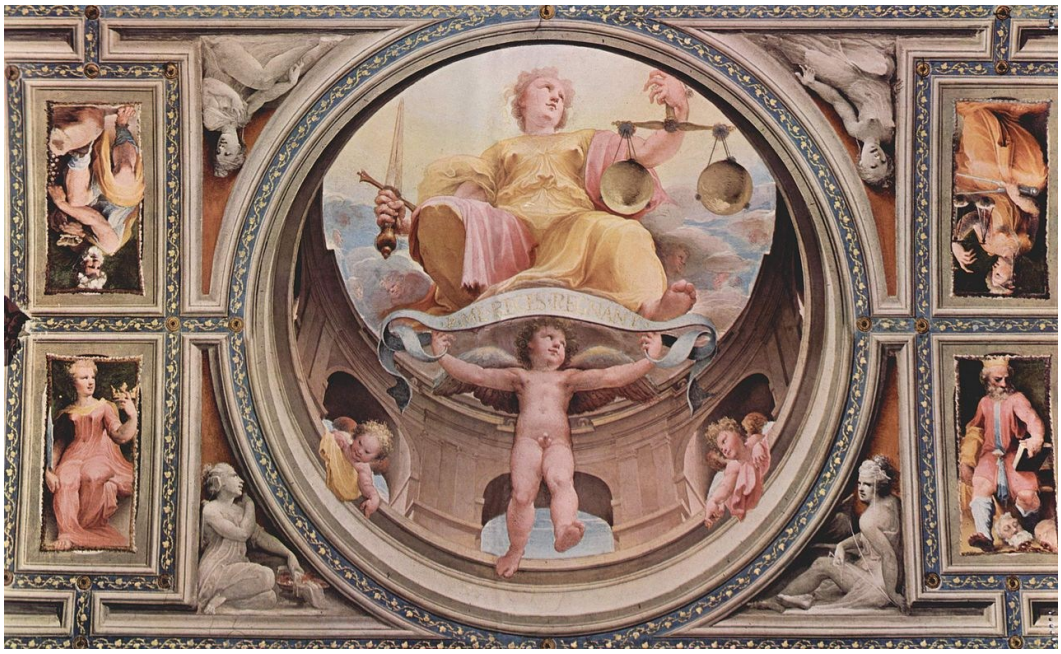

Figura 11, Domenico Beccafumi, Giustizia (particolare), Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro.

Torriti ipotizza un ulteriore viaggio a Roma intorno al 1519, anno in cui venne aperta la volta di Psiche alla Farnesina affrescata da Raffaello, e durante il quale egli strinse i contatti con Baldassarre Peruzzi. I risultati di questo fruttuoso soggiorno, sempre secondo Torriti, si possono notare nel secondo affresco realizzato nell'oratorio di San Bernardino in cui viene raffigurato il *Transito della Vergine* (Figura 12), nel quale inserisce l'invenzione del vortice di volti di angeli rosso fuoco, "quella sconvolgente novità spaziale del girotondo di angeli", dal quale scende Cristo steso con le braccia aperte che "sembra planare sopra il corpo morto della Madre, fulcro immobile di fronte al ruotare di tutta la composizione".[143]

[143] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 15-17.

Figura 12, Domenico Beccafumi, Transito della Vergine, Siena, Oratorio della Compagnia di San Bernardino.

Vasari dedicò molto spazio alla descrizione degli affreschi di Palazzo Bindi Sergardi, accompagnandole con molteplici apprezzamenti, per proseguire poi con la descrizione delle varie scene:

> "Dipinse Domenico a fresco nella volta d'una camera che ha tre lunette per faccia e due in ciascuna testa, con un partimento di fregii che rigirono intorno intorno, alcune opere bellissime".[144]

Ad evidenziare l'importanza di questo ciclo fu Torriti, il quale vide negli affreschi di palazzo Venturi l'influenza del secondo viaggio a Roma ancora più esplicita. In questi, secondo lo storico, si uniscono

[144] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 168.

le esperienze dei nudi di Michelangelo e delle statue classiche esposte nei giardini di Roma, come ad esempio il *Laocoonte*, delle composizioni di Raffaello e delle decorazioni della Domus Aurea di Nerone. Oltre a ciò, a rendere significativi questi affreschi è la resa delle luci e delle ombre e dei colori che danno forma al fervido immaginario dell'artista:

> "Nelle piccole scene laterali ai due più grandi affreschi centrali, nella sottigliezza preziosa dei colori intrisi di luce, si dà vita ad incantate apparizioni".[145]

Nel 1522 venne ultimato l'altare marmoreo nella chiesa di San Martino a Siena realizzato da Marrina. A decorarlo si aggiunse subito dopo la pala della *Natività* (Figura 13), nella quale dà prova della sua maestria nell'uso netto delle ombre donando plasticità alle figure che vengono posizionate in un ambiente caratterizzato da un arco imperiale romano, ricordo di un'architettura classica vissuta in prima persona, che "non solo offre un'alta solennità all'avvenimento, ma salda con potenza architettonica ogni singolo particolare, quasi *trait-d'union* fra cielo e terra", in cui il cielo è abitato da angeli di stampo raffaellesco.[146]

Anche Vasari scrisse della grande tavola della *Natività* realizzata per la chiesa di San Martino lodandone l'invenzione beccafumiana degli angeli in cielo che formano un girotondo, "un ballo d'Angeli bellissimo". Aggiunse inoltre un commento che denota la lungimiranza dello storico, scrivendo che "cominciò Domenico a far conoscere, a coloro che intendevano qualche cosa, che l'opere sue erano fatte con altro fondamento che quelle del Soddoma".[147]

Come notò Sanminiatelli, in riferimento al testo vasariano, la forza fantastica del Beccafumi si dimostrava più valida rispetto alla rigida sintassi rinascimentale delle composizioni del Sodoma.[148]

Il Milanesi, riguardo la *Natività*, appuntò:

---

[145] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 17.

[146] Ibidem.

[147] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 167.

[148] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit., p. 10.

"È tuttavia nella detta chiesa, all'altare de' Marsili. Fu fatto fare da Anastasia Bichi, vedova Marsili, intorno al 1523. L'ornato marmoreo è di maestro Lorenzo Marrini, del 1522".[149]

[149] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., vol. 5, pp. 636;637.

Figura 13, Domenico Beccafumi, pala della Natività, Siena, Chiesa di San Martino.

Secondo Torriti, l'apice del personalissimo stile di Beccafumi viene raggiunto nelle opere tra il 1520 e il 1530. Questo avvenne in particolare, negli affreschi di palazzo Venturi (Figura 14), realizzati intorno al 1519-20, nei quali mantiene ancora intatta la sua spontaneità, a differenza del maestoso

tentativo di massiccia resa prospettica avvenuto nella sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena tra il 1529 e il 1535, in cui "tenterà di superare sé stesso concedendosi alle più ardite vedute prospettiche di tutta quanta la pittura dell'Italia centrale".[150] Il critico espresse il proprio intransigente giudizio scrivendo:

> "Il rigore matematico degli scorci a volte contrasta con le monumentali figure che vi si inseriscono con atteggiamenti poco manierati; una teatralità, insomma, accentuata forse dai ricordi delle Stanze e delle Logge Vaticane innanzitutto, ma anche da una interpretazione forzata dei "nudi" di Michelangelo".[151]

Lo stesso abate Luigi Lanzi, nella *Storia pittorica della Italia* del 1809, paragonò i due affreschi proponendo un simile giudizio:

> "Le figure son come nelle logge di Raffaello; picciole e perciò migliori in disegno, più attive, più ben colorite di quelle del Concistoro: essendo veramente lo stile di Mecherino come un liquore, che chiuso in picciol vetro mantiene la virtù sua; trasportato in maggior vaso, svapora e perde".[152]

Se la composizione del resto della sala rimane alquanto artificiosa nel voler evocare forzatamente le Logge Vaticane e i nudi di Michelangelo, è nella volta che troviamo la più grande maestria dell'uso del colore in delicatissime velature che donano una luce chiara e diffusa a tutti gli spazi del soffitto. Come scrisse Torriti:

> "Un colore chiarissimo, trasparente alla luce che ora, quasi senza chiaroscuro, inonda ogni singolo spazio, una luce che sembra respirare l'aria stessa degli ambienti, diafana, riflessa, esatta come in uno specchio".[153]

---

[150] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 17;18.

[151] Ivi, p. 18.

[152] Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, cit. p. 339.

[153] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 18.

Figura 14,Domenico Beccafumi, Zeusi e le fanciulle di Crotone, affresco, Siena, Palazzo Venturi.

Fra i molteplici successi del Beccafumi compare la contestazione riguardante la grande pala per i frati della chiesa del Carmine che ha come soggetto *San Michele scaccia gli angeli ribelli* (Figura 15). Di questa tavola ne scrisse anche Vasari dandole particolare rilievo. Egli scrisse come l'artista si impegnò in "una nuova invenzione per mostrare la virtù et i bei concetti dell'animo suo" e di come questo abbia portato al felice risultato per cui "si vede con maraviglia, per certi scorti d'ignudi bellissimi"; altrettanto entusiasmo mostra per la seconda versione portata a termine in cui "tutto è fatto con tanta bella grazia e maniera, che pare che quell'opera maravigliosa, in quelle tenebre scure, sia lumeggiata da quel fuoco; onde è tenuta opera rara". Perfino l'eccellente pittore senese Baldassarre Peruzzi "non

si poteva saziare di lodarla" e lo stesso apprezzamento suscitarono le cinque storie raffigurate a tempera nella predella.[154]

La prima versione della pala *San Michele scaccia gli angeli ribelli* venne bocciata probabilmente in quanto troppo scandalosa per via di soggetti nudi e rimase incompleta, ma fortunatamente venne conservata e portata all'ospedale, mentre oggi viene conservata nella pinacoteca di Siena. Egli dovette realizzarne una seconda che soddisfacesse le esigenze dei monaci e quindi più modesta dal punto di vista espressivo ma di grande qualità pittorica. Nella prima versione si possono notare un turbinio di corpi nudi che riprendono le forme virili e classiciste di Michelangelo ma che qui vengono allungate e slanciate per essere posizionate in movimenti fantasiosi nella continua ricerca di scorci e prospettive anticonvenzionali che caratterizzò l'artista in quel periodo. Emerge qui la tendenza crescente nella maturità ad usare luci, ombre e colori sempre più accentuati.[155]

[154] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., pp. 167;168.

[155] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 18;19.

Figura 15, Domenico Beccafumi, San Michele scaccia gli angeli ribelli, prima versione, Siena, Pinacoteca Nazionale.

Altro esempio di questa maturità stilistica è la *Natività della Vergine* (Figura 16), realizzata per l'ex convento di San Paolo a Siena, in cui gli effetti del colore vengono giustificati da una doppia fonte di

luce all'interno della scena, una artificiale e una naturale dalla finestra, che se pur realistica dona un effetto fiabesco all'evento.[156]

Vasari la menzionò notando il particolare gioco di luce:

> "fece in una tavola a olio, per le monache di S. Paolo, vicine a S. Marco, la natività di Nostra Donna con alcune balie e S. Anna in un letto che scorta, finto dentro a una porta; una donna in uno scuro, che asciugando panni non ha altro lume che quello che le fa lo splendor del fuoco. Nella predella, che è vaghissima, sono tre storie a tempera: essa Vergine presentata al tempio, lo sposalizio, e l'adorazione de' Magi".[157]

Sebbene la datazione di quest'opera rimanga incerta, Vasari la colloca subito dopo i lavori eseguiti per il Duomo di Pisa, risalenti al 1537 e 1538, e il viaggio a Pisa avvenuto nel 1541, anche se alcuni critici la pongono intorno al 1530, è di sicuro un capolavoro della pittura del XIV secolo.[158]

---

[156] Ivi, p.19.

[157] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 175.

[158] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 19.

Figura 16, Domenico Beccafumi, Natività della Vergine, Siena, Pinacoteca Nazionale, dalla chiesa dell'ex Convento di San Paolo (oggi oratorio della Contrada della Chiocciola).

Dei lavori eseguiti a Pisa scrisse Vasari, affermando che Sebastiano della Seta, Operaio del Duomo, commissionò due quadri a Beccafumi, da realizzare a Siena, e, una volta terminati, da spedire a Pisa. Essi avevano per soggetto "Moisè, che trovato il popolo avere sacrificato al vitel d'oro, rompe le Tavole, et in questo fece Domenico alcuni nudi che sono figure bellissime; e nell'altro è lo stesso Moisè, e la terra che si apre et inghiottisce una parte del popolo, et in questo anco sono alcuni ignudi, morti da certi lampi di fuoco, che sono mirabili" (Figura 17). Essendo stati apprezzati realizzò anche i quattro Evangelisti in quattro quadri distinti "che furono quattro figure molto belle". Tornò successivamente a Pisa per un'ulteriore commissione da parte di Sebastiano della Seta, la tavola d'una delle cappelle del Duomo, in cui dipinse "la Nostra Donna in aria col putto in collo, sopra certe nuvole

rette da alcuni putti, e da basso molti Santi e Sante assai bene condotti, non però con quella perfezzione che furono i sopradetti quadri".[159]

Milanesi diede indicazioni temporali riguardo i lavori svolti a Pisa scrivendo "Sebastiano della Seta fu Operajo della Primaziale di Pisa dal 1539 al 1542" e riportando diversi documenti in cui si notavano i diversi pagamenti ancora da esercire al Beccafumi, tra cui uno da rendere in data 22 giugno 1538 per il quadro con la storia del vitello d' oro, il 27 febbraio 1538 per la storia di Datan e Abiron, l'uno luglio 1539 per i primi due evangelisti, Luca e Giovanni e infine il 24 dicembre 1539 per Marco e Matteo.[160]

[159] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 175.

[160] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., vol. 5, pp. 650;651.

Figura 17, Domenico Beccafumi, Castigo del fuoco celeste su Core, Datan e Abiron, Pisa, Duomo di Pisa.

Fu lo stesso Vasari a riportare il sentimento di Beccafumi, il quale sembra essersi confidato in prima persona al collega artista, ammettendo di non essere in grado di mantenere la stessa qualità pittorica lavorando fuori da Siena; "diceva che come era fuori dell'aria di Siena e di certe sue commodità, non gli pareva saper far alcuna cosa".[161]

[161] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 175.

La medesima situazione si presentò nei lavori precedentemente eseguiti a Genova, su commissione del principe Andrea Doria, nei quali non seppe esprimersi al massimo del proprio genio. Come notò Vasari, che lo definì addirittura "in un certo modo stordito", "fece una storia a canto a quella del Pordenone, nella quale si portò molto bene, ma non però di maniera che ella si possa fra le sue cose migliori annoverare".[162]

Milanesi precisò i soggetti e lo stato di conservazione delle opere:

> "La storia cominciata dal Pordenone era quella di Giasone che muove alla conquista del Vello d'oro. Mecherino, continuandola, vi fece Giasone che uscendo dal tempio s'incontra con Medea e le obbliga con giuramento la propria fede. Di queste pitture del Pordenone e del Beccafumi oggi non rimangono che pochissimi avanzi".[163]

Malgrado l'esperienza non completamente di successo avuta a Pisa, che portò all'annullamento attraverso lettera di una commissione per quella città, il successo che seguiva la figura dell'artista non crollò mai. Un indice della stima guadagnata da Beccafumi da parte dei concittadini è dimostrato dal fatto che sia stato l'unico artista scelto, a dispetto del Sodoma, per la conclusione della pavimentazione a commessi marmorei del Duomo, alla quale lavorò dal 1519 fino alla sua morte (Figura 18). Nella preparazione dei grandi cartoni egli dimostrò la profonda cultura teologica necessaria per raffigurare tali avvenimenti. Inoltre, la tecnica utilizzata in cui vengono dosati in perfetto equilibrio marmi bianchi, neri e colorati può essere paragonata ad una vera e propria opera pittorica.[164]

Vasari impiegò una gran parte della Vita di Beccafumi per descrivere l'immensa opera del pavimento del Duomo di Siena in ogni dettaglio, partendo dalla sua invenzione di una particolare tecnica di posatura:

---

[162] Ivi, p. 174.

[163] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., vol. 5, p. 649.

[164] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 19;20.

> "Presi marmi bigi, acciò facessino nel mezzo dell'ombre, accostate al chiaro del marmo bianco e profilate con lo scarpello, trovò che in questo modo col marmo bianco e bigio si potevano fare cose di pietra a uso di chiaro scuro perfettamente".[165]

Come risultato scrisse:

> "Gli riuscì l'opera tanto bene e per l'invenzione e per lo disegno fondato e copia di figure, che egli a questo modo diede principio al più bello et al più grande e magnifico pavimento che mai fusse stato fatto".[166]

Vasari proseguì poi con l'elenco di tutte le scene raffigurate, concludendo poi col sottolineare come questo immane lavoro avesse accompagnato l'artista per tutto l'arco della sua esistenza, "quest'opera fu lo studio et il passatempo di Domenico, né mai la dismesse del tutto per altri suoi lavori".[167]

---

[165] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., pp. 172;173.

[166] Ibidem.

[167] Ivi, p. 174.

Figura 18, Domenico Beccafumi, Sacrificio di Elia, Siena, pavimento del Duomo.

Nella tavola la *Discesa di Cristo al Limbo* (Figura 19), notò Torriti, si dona una particolare profondità spaziale attraverso lo sviluppo in diagonale della composizione. La drammaticità delle figure richiama la precedente pala di San Michele ma i corpi plastici e statuari hanno riferimenti più michelangioleschi. La luce inoltre è meno cupa ed anzi molto chiara e rende meno confusi i corpi.[168]

Della tavola realizzata per la chiesa di San Francesco a Siena, Vasari diede una breve descrizione notando i dettagli più apprezzabili:

> "una tavola grande a olio, dentrovi Cristo che scende glorioso al limbo a trarne i Santi Padri, dove fra molti nudi è una Eva bellissima; et un ladrone, che è dietro a Cristo con la croce, è

[168] Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 20;21.

figura molto ben condotta; e la grotta del limbo et i demonii e fuochi di quel luogo sono bizzarri affatto".[169]

Figura 19, Domenico Beccafumi, Discesa di Cristo al Limbo, Siena, Pinacoteca Nazionale.

[169] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 174.

Nella fase finale della sua produzione Beccafumi produsse una folta serie di piccole tavole per la devozione privata aventi per soggetto la Madonna con Bambino e vari santi. Ne è un esempio la tavola a olio raffigurante la *Madonna con il Bambino e i Santi Giovannino, Elisabetta e Caterina da Siena*, conservata nella Fondazione Magnani-Rocca a Traversetolo, Parma. La tavola è datata intorno al 1540 ed è caratterizzata da "tonalità tutte accordate su colorazioni di "terre bruciate" con minimi inserti di tinte vivaci", una forte carica emozionale ed in particolare dall'idea compositiva definita "strabiliante", "tutta strutturata su instabili, fragili equilibri", caratteristiche che nell'insieme conferiscono al dipinto un umore inquieto, tipico dei lavori degli ultimi anni del maestro.[170]

A tale opera venne accostata, da Michele Maccherini nel 2021, la *Sacra Famiglia con San Giovannino e Santa Caterina da Siena*, conservata a Siena in collezione privata. Quest'ultima, nonostante non sia di grande livello e si presenti in uno stato conservativo discutibile, con una patina gialla ed interventi di restauri precedenti "dozzinali", fornisce un primo esempio della famosa invenzione compositiva beccafumiana vista nel dipinto Magnani-Rocca, con "l'andamento diagonale e scalare della composizione" e "le chiome scapigliate dei bambini". Più che un imitatore, la specificità del supporto, le dimensioni e la sovrapponibilità quasi totale delle figure (quattro su cinque) lasciano pensare ad un lavoro interno alla bottega dalla mano di un collaboratore diretto di Beccafumi.[171]

Nel 1546 realizzò l'*Annunciazione* per la chiesa di San Martino e Sarteano (Figura 20), due figure di un candore celestiale, illuminate nei loro drappi dai colori freddi dallo Spirito in forma di colomba e dalla luna che si intravede dalla finestra sul fondo in cui appare un paesaggio notturno incantato. Torriti si pronunciò in una poetica descrizione ed aggiunse riguardo il paesaggio:

> "a loro fa da sfondo il più incantato, modernissimo paesaggio che Domenico Beccafumi abbia mai dipinto; una veduta che certo non stonerebbe in una tela di un Dali o di un De Chirico".[172]

---

[170] C. Alessi, in Torriti, Beccafumi, cit., p. 194, n. P88.

[171] Maccherini, Michele, *Tre Contributi Beccafumiani*, cit., pp. 118-119.

[172] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 21.

Figura 20, Domenico Beccafumi, Annunciazione, Sarteano, chiesa di San Martino in Foro.

Michele Maccherini, sempre nell'articolo *Tre contributi beccafumiani* del 2021, pubblicò un'inedita *Santa Caterina che riceve le stimmate,* opera in collezione privata, realizzata in olio su carta, e grande 25,6 x 20 cm. La tecnica non è un *unicum* nella produzione dell'artista, basti pensare all'*Autoritratto* realizzato tra il 1525 e il 1530, oggi conservato agli Uffizi. Non sono pervenute informazioni riguardo la committenza ma l'attribuzione e la datazione sono facilmente ipotizzabili confrontando il dipinto con la *Stimmate di Santa Caterina* del Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, realizzata intorno al 1545, tanto simile da aver permesso di teorizzare che la prima sarebbe una bozza della seconda. Tuttavia, le dimensioni ridotte della tavola olandese e l'aspetto finito dell'altra rendono l'ipotesi poco plausibile. La sapienza nell'uso della luce e dell'ombra per plasmare le figure, il modo di "costruire con la luce e di modellare una materia quasi liquida" appartengono alla fase più tarda di

produzione dell'artista, ragion per cui Maccherini propose la datazione alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento.[173]

Il genio del Beccafumi non si estinse come pittore, in quanto negli ultimi anni di vita, intorno al 1551, realizzò otto eccellenti sculture bronzee di angeli per il Duomo di Siena che si aggiunsero a quelli realizzati quasi sessant'anni prima da Francesco di Giorgio e Giovanni di Stefano. Fino all'ultimo continuerà però a dipingere come lo dimostra la tela con la *Madonna con Bambino, san Giovanni, san Giuseppe e san Sebastiano*, rimasta incompiuta.[174]

Anche Vasari scrisse degli angeli bronzei "molto belli" sottolineando la tenacia dell'artista che vi si cimentò "con estrema fatica" nei suoi ultimi anni di vita (Figura 21). Questi vennero apprezzati, "e negl'ultimi si portò di maniera che ne fu sommamente lodato", e Beccafumi avrebbe continuato con la fusione dei dodici apostoli ma morì prima di poterli realizzare.[175]

[173] Maccherini, Michele, *Tre Contributi Beccafumiani*, cit., pp. 116-118.

[174] Ibidem.

[175] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 176.

Figura 21, Domenico Beccafumi, angelo reggicandelabro, scultura bronzea, Siena, Duomo di Siena.

Come notò Sanminiatelli, l'unico appunto negativo che Vasari scrisse sull'operato di Beccafumi riguarda una sua opera realizzata in tarda età, ma il cui giudizio si potrebbe estendere a tutta la tarda produzione artistica, gli affreschi nell'abside del Duomo di Siena (Figura 22).[176]

Lo storico aretino iniziò descrivendo le varie scene nell'affresco, "l'Ascendere di Cristo in cielo, e dalla cornice in giù fece tre quadri divisi da colonne di rilievo e dipinte in prospettiva. In quel di mezzo, che ha un arco sopra in prospettiva, è la Nostra Donna, San Piero e San Giovanni, e dalle

[176] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit., p. 12.

bande ne' due vani dieci Apostoli, cinque per banda in varie attitudini, che guardano Cristo ascendere in cielo; e sopra ciascuno de' due quadri degl'Apostoli è un Angelo in iscorto". Vasari proseguì quindi con l'unico vero commento negativo del testo:

> "Quest'opera certo è mirabile, ma più sarebbe ancora se Domenico avesse dato bell'aria alle teste, là dove hanno una certa aria non molto piacevole, perciò che pare che in vecchiezza e' pigliasse un'ariaccia di volti spaventata e non molto vaga. (…) se avesse avuto bellezza nelle teste sarebbe tanto bella, che non si potrebbe veder meglio. Nella qual aria delle teste prevalse il Soddoma a Domenico al giudizio de' sanesi, perciò che il Soddoma le faceva molto più belle, se bene quelle di Domenico avevano più disegno e più forza".[177]

Sanminiatelli trova la vera ragione del giudizio di Vasari, dai gusti rigorosamente accademici e veristi, nella "sempre più sommaria e sintetica definizione dei partiti di luce e di ombra" che caratterizzarono i lavori più maturi di Beccafumi a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento. Secondo Sanminiatelli la "violenza del tocco" e "l'abituale spiritato tormento dei volti, era atta a sconcertare chi, abituato alle opere precedenti, non poteva assuefarsi a quell' "aria non molto piacevole".[178]

Sugli affreschi nell'abside del Duomo di Siena, Milanesi propose la datazione al 1544 ed informò relativamente ad un grave danneggiamento dell'opera causato dal terremoto avvenuto nel 1798. Successivamente vennero restaurati da Francesco Mazzuoli nel 1812, il quale "colorì la SS. Triade in luogo del Cristo che ascende in cielo" e la Vergine, san Pietro e san Giovanni vennero sostituiti dalla tela dell'Assunta di Bartolomeo Cesi.[179]

---

[177] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 176.

[178] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit., p. 12.

[179] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., vol. 5, p. 652.

Figura 22, Domenico Beccafumi, apostoli che assistono all'assunzione di Maria (particolare), affresco, Siena, abside del Duomo.

Tanto fu alta la considerazione che Vasari ebbe per Beccafumi che propose anche l'elenco dei lavori di minore importanza realizzati dall'artista, come "quadri di Nostre Donne et altre cose simili da camera", tra cui una Madonna ed un "quadro a tempera, dove Giove si converte in pioggia d'oro e piove in grembo a Danae" realizzata per cavalier Donati, ed un tondo ad olio con la Vergine per Pietro

Cataneo.[180] Lo storico menzionò anche due bare che Beccafumi dipinse per la Fraternita di Santa Lucia e la Fraternita di Sant'Antonio, giudicate "veramente belle a maraviglia".[181]

Secondo Milanesi il primo cataletto "era già finito di dipingere nel 1522" e venne acquistato ad una grande somma dal granduca Ferdinando II nel 1624. Il secondo venne realizzato nel 1540, "per il prezzo di 210 lire".[182]

Inoltre, di non minor importanza sono le altre tecniche in cui Beccafumi si cimenta, oltre a quelle di pittura e scultura già menzionate. Scrisse Vasari, infatti:

> "E perché era quest'uomo capricciosissimo e gli riusciva ogni cosa, intagliò da sé stampe di legno, per far carte di chiaro scuro, (…) alcune carte di sua mano, disegnate divinamente. Intagliò similmente col bulino stampe di rame, e stampò con acqua forte alcune storiette molto capricciose d'archimia…".[183]

Torriti, nella monografia del 1998, precisò che Beccafumi lasciò una grande produzione di disegni, accresciuta lungo tutto l'arco della carriera, che dimostrano il grande studio dietro le proprie composizioni. Questi vennero realizzati a matita rossa o nera, con chiaroscuri tenui, a tratteggi, con uso di biacca, acquerelli o addirittura olio policromo. A questi si unì anche la produzione di incisioni su rame con un legno, "oppure triplicando, talvolta quadruplicando i soli legni, alla maniera di Ugo da Carpi", di grandissimo valore.[184]

Non si fece mancare neppure la produzione di miniature, come il codice che realizzò per l'ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, che Torriti definì reso con "vivacissimi schizzi a colori,

---

[180] Ivi, vol. 5, p. 653. Milanesi precisa che quest'ultimo era "Pietro di Giacomo Cataneo, architetto e matematico di valore. Era egli fratello di Caterina sposata al Beccafumi nel 1533".

[181] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 177.

[182] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., vol. 5, p. 653.

[183] Ivi, p. 176.

[184] Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 21.

tratteggiati da un disegno che potremo chiamare compendiario, con velocità di tocco e di una modernità che fa pensare agli impressionisti di fine secolo XIX".[185]

Del codice per l'ospedale di Santa Maria della Scala si occupò quasi del tutto autonomamente, con il solo aiuto del giovane Marco Pino, il cui lavoro nella bottega di Beccafumi è documentato tra il 1537 e il 1542. Non sono molti, infatti, gli allievi che decise di formare e dei quali si conosce molto poco, tra i quali Bartolomeo di David, molto più legato a Domenico rispetto a Marco Pino. È significativo, invece, il numero degli artisti che, ispirati dal Maestro, seguirono le sue orme e produssero anche molte copie dai suoi originali.[186]

La Vita di Vasari si conclude con la testimonianza del carattere tenace e introverso dell'artista che seguì la sua natura di artista prolifico e geniale fino alla fine dei suoi giorni.

> "Finalmente, pervenuto all'età di sessantacinque anni, s'affrettò il fine della vita coll'affaticarsi tutto solo il giorno e la notte intorno a' getti di metallo et a rinettar da sé, senza volere aiuto niuno. Morì dunque a dì 18 di maggio 1549, e da Giuliano orefice, suo amicissimo, fu fatto sepellire nel Duomo, dove avea tante e sì rare opere lavorato".[187]

2.3 La fortuna critica

[185] Ibidem.

[186] Ivi, p. 22.

[187] G. Vasari, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, cit., vol. 5, p. Come si è precedentemente chiarito, Beccafumi morì certamente nel maggio del 1551. Milanesi specificò l'identità di Giuliano, "Giuliano di Niccolò Morelli, di soprannome Barba", il quale "nel 153 7 lavorò alcuni vasi d'argento per il Concistoro" e che probabilmente morì nel 1570.

Come accennato, la fortuna critica di Beccafumi lo accompagnò per gran parte della sua carriera e crebbe man mano con la produzione delle opere, favorita dall'alta opinione che avevano di lui la nobiltà e l'alto clero senese, che gli affidarono prestigiosi incarichi pubblici come quelli nel cantiere del Duomo e nell'ospedale di Santa Maria della Scala. Si può riportare l'esempio di Francisco de Hollanda, il quale nel *De Pintura Antiga* del 1548 cita con entusiasmo gli affreschi di Palazzo Pubblico, annoverandoli tra le opere più significative del suo tempo.[188]

La stessa accoglienza positiva venne offerta anche alla composizione scultorea equestre realizzata in carta pesta per l'arrivo in città di Carlo V nel 1529. Come testimoniò Vasari "Nella quale opera mostrò Domenico non intendersi meno della scultura che si facesse della pittura" e, in riferimento al meccanismo creato da Beccafumi per far muovere la scultura, "fu conosciuta la virtù et ingegno di Domenico, e molto lodata da ognuno l'eccellenza e grandezza di quella machina".[189]

La vera svolta però, arrivò nel momento in cui la sua dettagliata biografia apparve nell'edizione giuntina delle Vite di Vasari, che dal 1568 avrebbe reso la sua fama nazionale ed eterna. Oltre ad elencare molte delle sue opere essa offre una personale analisi critica, ricca di dettagli, facendo emergere i pregi e criticando le lacune dei lavori che egli vide dal vivo, come la *Natività della Vergine,* ora nella pinacoteca di Siena. Chiaramente in questo processo venne favorito dall'aver lavorato ad un'opera maestosa quale la pavimentazione del Duomo di Siena, la cui visita era immancabile per qualsiasi persona vivesse o venisse a visitare la città.

In un bando promulgato a Firenze nel 1602, una nuova legge puntava a controllare l'esportazione delle opere d'arte dai confini del Granducato di Firenze, possibile solo tramite il rilascio di un'apposita licenza. L'esportazione era però categoricamente vietata alle opere i cui autori rientravano nell'elenco dei diciannove maestri famosi. In questo elenco degli artisti più insigni Beccafumi venne messo al quarto posto per importanza, dopo Michelangelo, Raffaello e Andrea del Sarto, testimoniando il prestigio riconosciutogli anche a Firenze.[190]

---

[188] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 24.

[189] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., p. 172.

[190] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit., pp. 12;13.

Lo storico dell'arte Piero Torriti ricordò come anche la famiglia Medici sembrasse apprezzare i suoi lavori, i quali entrarono a far parte delle loro collezioni, come il cataletto acquistato da Ferdinando II nel 1624. Successivamente, nella seconda metà del secolo, anche Leopoldo de'Medici, cardinale, iniziò a raccogliere a Firenze i dipinti del Beccafumi, tra i quali l'autoritratto dell'artista e numerosi disegni, oltre una cinquantina.[191]

Cenni di apprezzamento si possono ritrovare anche nel 1611 da parte di Ottaviano Lotti, cittadino toscano, in una lettera da Londra destinata al Granduca di Toscana, in cui testimonia che il principe Giacomo I si innamorò di un particolare scorcio in un dipinto di Beccafumi, e scrisse:

> "Fui a Riccamont et presentai al Serenissimo Principe i quadri... Fece all'amore un pezzo con quello scorcio del Mecherini et mill'anni le pareva d'accomodarlo in una sala per vederne meglio l'effetto...".[192]

Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII, nell'*Elenco delle Pitture, Sculture e Architetture di Siena* del 1625-1626, compilò un approssimativo elenco delle opere d'arte senesi, senza proporne un'analisi critica, probabilmente con l'intenzione di farne una più dettagliata guida della città. Qui citò alcune opere di Beccafumi, tra cui la bara di santa Lucia acquistata dal Gran Duca Ferdinando II nel 1624, segno di apprezzamento per l'artista.[193]

Un'ulteriore testimonianza dell'apprezzamento per i lavori di Beccafumi si trova nelle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, scritte tra il 1617 e il 1621. [194]

---

[191] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 24.

[192] O. Lotti, lettera dal Carteggio d'Inghilterra, Archivio di Stato di Firenze, filza VIII, pp. 966;967.

[193] Peleo Bacci, L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11, «Bullettino senese di storia patria», XLVI (1939), pp. 197-213, 297-337.

[194] G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956–1957).

Ne scrisse anche Piccolomini in *Siena illustre per antichità* post 1638.

Nelle *Pompe Sanesi,* del 1649, Isidoro Ugurgieri Azzolini sottolineò più volte il valore e la stima in cui veniva tenuto Beccafumi, e tra le altre attestazioni scrisse:

> "Ma in Siena sono tanti, e tali testimonij del suo valore, che quando si parla d'un'opera di Mecarino (…) si ascolta con ammirazione, e quando si vede particolarmente dalli stranieri, che non hanno così piena notizia, si vagheggia con istupore. Habbiamo dunque in Siena molt'opere sue, delle quali una è più bella dell'altra; ma tutte belle, e stimatissime da Professori dell'arte".[195]

Tra il 1782 e il 1786 padre Guglielmo della Valle compose un'approfondita biografia di Beccafumi che inserì nelle *Lettere Sanesi*. Qui professò la superiorità artistica del Sodoma rispetto a quella di Beccafumi. Criticò, inoltre, l'abate Filippo Baldinucci che, in *Notizie de' professori del disegno*, sostenne la vicinanza dello stile di Beccafumi a quella "pura e graziosa" di Raffaello, secondo della Valle, infatti, la vicinanza di maniera si troverebbe piuttosto con quella "fiera, e alquanto caricata" di Michelangelo.[196]

Nel 1787, Alessandro da Morrona pubblicò *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, in cui descrisse brevemente i dipinti di Beccafumi nell'abside del Duomo di Pisa. Egli, nel descrivere le figure degli Evangelisti nell'abside del Duomo, prendendo come riferimento *Le vite* di Vasari, riassunse la maniera di Beccafumi sottolineando l'influenza di Michelangelo e Raffaello con questa frase:

> "figure condotte alla michelangiolesca, dove benchè apparisca lo statuino, e lo stil secco di quei tempi, i contorni, e l'estremità son marcate, e muscoleggiate con maniera grande, e con intelligenza; i panneggiamenti nell'andamento son facili, e naturali, ed il colorito non è dispregevole".[197]

---

[195] I.U. Azzolini, *Le pompe sanesi, o vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena e suo,* cit., p. 360.

[196] Guglielmo della Valle, *Lettere sanesi sopra le belle arti,* Roma, Stamperia Pagliarini, 1782–1786, p. 216.

[197] A. da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa, nella stamperia di Francesco Pieraccini, 1787, vol. I, pp. 115;116.

Proseguì poi ripetendo le lodi sullo studio dell'anatomia e della prospettiva, già nelle Vite. Descrivendo il quarto quadro, ossia la scena in cui Mosè spezza le tavole, inserì un curioso aneddoto riguardante una certa "favorita" di Beccafumi: "Il volto della femmina è il ritratto della favorita del Beccafumi, ch'egli fu solito replicare in altre opere, ed eziandio nel pavimento del Duomo di Siena".[198]

Secondo Sanminiatelli, questa sarebbe la prima volta in cui comparve il mito della "favorita" di Beccafumi, che si esaurì con la fine dell'Ottocento, quando i testi critici persero interesse per il fascino romantico della narrazione, non supportata da prove effettive.[199]

Un'altra biografia su Beccafumi venne proposta dall'abate Luigi Lanzi, il quale, tra il 1795 e il 1796, nella *Storia Pittorica d'Italia* iniziò a distinguere le opere di Domenico, secondo i parametri del suo gusto artistico, in eccellenti e meno buone. Qui mise in discussione il testo vasariano, secondo il quale Beccafumi avrebbe superato il Sodoma in tutto. Lanzi, riguardo alla superiorità di Beccafumi, scrisse: "può accordarglisi nella prospettiva, e nella copia delle invenzioni pittoriche. Nel resto in Siena Mecherino è posposto al Razzi".[200]

Lanzi riprese anche la favola della "favorita", proposta da Morrona prima di lui, "da principio secondò la placidezza del suo naturale, dipingendo d'uno stile dolce: scelse in quel tempo belle arie di teste, e sopra tutto ripeté molte volte quella di una sua favorita".[201]

Egli non mancò di criticare l'artista: "parve grossolano nelle sagome, trascurato nelle mani e ne' piedi, rozzo nelle teste" ed inoltre "il suo modo di colorire non è il più vero, avendolo ammanierato d'i un rossigno".[202]

---

[198] Ivi, p. 116.

[199] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit., p. 16.

[200] Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, cit., p. 337.

[201] Ibidem.

[202] Ivi, p. 338.

Ne seppe tuttavia apprezzare diversi aspetti, come le prospettive e gli scorci, giungendo alla conclusione che "a tempera ebbe merito più che a olio; e più che altra pittura gli fecer credito le storie a fresco", ed al famoso paragone con Correggio in cui definì Beccafumi "il Coreggio della Italia inferiore".[203]

Il Torriti riportò nota del fenomeno secondo cui nell'Ottocento il buon costume portò ad un generale eclissamento del manierismo dai testi critici perché giudicato scandaloso.[204]

Nel 1836, il tedesco Franz Kugler scrisse *Manuale di storia della pittura da Costantino il Grande ai tempi moderni*, seguito successivamente dal collega Jacob Burckhardt che nel 1855 pubblicò il *Cicerone*. In entrambi i volumi venne ripresa la narrazione secondo cui Sodoma sarebbe superiore a Beccafumi e vennero percorse le tre fasi del suo sviluppo stilistico, riconosciute in una prima fase peruginesca, la seconda fase, considerata la migliore, in cui si pone accanto a Sodoma. A questo periodo appartengono la pala della Stigmate di Santa Caterina e gli affreschi nell'oratorio di San Bernardino che ottennero il riconoscimento di avvicinare la resa artistica di Beccafumi a quella del Sodoma, definito "maestro", *"in jenen Werken nähert er sich der edlen einfachen Anmuth dieses Meisters auf erfreuliche Weise*".[205] Il terzo periodo viene considerato come quello di decadimento, causato dall'influenza della scuola Romana, "*degeneracy and false virtuosity of the Roman school*", che, secondo gli studiosi, avrebbe reso i lavori di Beccafumi una malriuscita copia michelangiolesca. Ne sarebbero un esempio gli affreschi nella Sala del Concistoro in Palazzo Pubblico.[206]

Nel celebre saggio *A new history of painting in Italy, from the II to the XVI century*, la cui prima edizione risale al 1864, gli storici dell'arte Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle

---

[203] Ivi, pp. 338;339.

[204] Torriti, *Beccafumi*, cit., pp. 24;25.

[205] F. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit, Berlin, Bei Duncker und Humblot, 1837, pp. 283;284. Traduzione: "in quelle opere si accosta in modo gradevole alla grazia nobile e semplice del maestro".

[206] J. Burckhardt, *The cicerone: an art guide to painting in Italy for the use of travellers and students*, 1908, New York, C. Scribner's Sons, p. 175;176.

definirono la maniera di Beccafumi "malsana". In un passaggio in cui descrivevano un lavoro del Pacchia scrissero:

> "In the production of the frescoes for S. Bernardino, Pacchia competed in 1518 with Bazzi and Beccafumi. Without being able to surpass the Lombard who took the Leonardesque manner to Siena, and became one of the greatest masters of his time, Pacchia clearly outstripped Beccafumi, whose talents were marred by exaggeration and unhealthy fancy".[207]

In un confronto con Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma, e Beccafumi, il primo ne uscì nettamente superiore, definito come uno dei più grandi maestri del suo tempo, mentre la maniera di Beccafumi veniva ancora percepita come un insieme di esagerazioni e fantasie malsane. Permane ancora evidente l'influenza dei giudizi di Lanzi e della Valle. Un ulteriore ingeneroso giudizio riguardante l'artista emerge nella descrizione delle opere di Peruzzi, in cui gli autori spiegano la ragione dell'assenza di Beccafumi dal loro testo con la frase:

> "…if we could devote a few pages to the career of his contemporary and friend Beccafumi, it would be merely for the sake of illustrating the decline which now set in throughout Italy".[208]

Lo storico d'arte Piero Torriti, nell'analisi della storia critica di Beccafumi scrisse di come ci fu anche chi arrivò a suggerire che le scelte cromatiche non convenzionali derivassero da difetti visivi dell'artista, come riportato nella pubblicazione *Esame dei dipinti di Domenico Beccafumi in rapporto alla di lui visione cromatica*, del 1892, scritto dal direttore della clinica oculistica di Siena, il professor Luigi Guaita.[209]

Sempre in questo secolo però comparvero molte pubblicazioni di immenso valore per il lavoro di raccolta di documentazione d'archivio che vi è svolta, come ad esempio nel manoscritto *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi,* databile tra il 1830 e il 1835, e *Cenni storico-artistici di Siena e dei suoi suburbi*, del 1836, di Ettore Romagnoli. Pur mantenendo la narrazione critica di superiorità del

---

[207] J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy, from the II to the XVI century*, London, J. M. Dent; New York, E. P. Dutton, 1908, vol. 3, p. 360.

[208] J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy, from the II to the XVI century, cit., p. 375*.

[209] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 25.

Sodoma rispetto a Beccafumi, egli riuscì ad apprezzare di quest'ultimo il fascino, la resa in rilievo e la lucentezza del colore.[210]

Malgrado l'andamento piuttosto statico delle opinioni critiche ci fu anche chi riuscì ad andare coltre, come William Young Ottley il quale, in *The Italian school of design*, pubblicato a Londra nel 1823, descrivendo un disegno di Beccafumi, in penna e acquarello, raffigurante due figure di profeti, lumeggiati con biacca, fu capace di cogliere pienamente gli aspetti centrali dell'artista, sottolineandone l'audacia dell'invenzione e l'intrepidezza della mano, scrivendo:

> "Although a learned, he was not a correct designer; and his works captivate by the boldness of invention which is apparent in them, the breadth of the masses of light and shadow, and the general intrepidity of hand displayed in the execution; rather than by any remarkable degree of perfection in the expressions of the figures, or of beauty in their forms".[211]

Un altro esempio di critico che non si fece influenzare dal comune sentire dell'epoca fu il tedesco Georg Kaspar Nagler che, nel 1835, pubblicò il *Nuovo dizionario generale degli artisti*. Dopo un'introduzione in cui viene ripreso il testo di Lanzi, emerge il vero sentire dell'autore in cui Beccafumi sembra in realtà essere molto apprezzato nelle parole:

> "Beccafumi gehört zu den Heroen der Sieneser Schule, die eine bessere Zeit lür Siena's Kunst herbeiführten. Die Strenge losts sich bei ihm in Zartheit und Milde der Form auf, alles wurde fliessender und edler, und die liebenswürdige Einfalt in den Ge stalten der älteren tritt unendlich tiefer und lebendiger hervor".[212]

---

[210] E. Romagnoli, *Biografia cronologica de Bellartisti senesi*, Siena, ante 1835; ed. stereotipa Firenze 1976, volume VI.

[211] W.Y. Ottley, The Italian school of design, Londra, pubblicato da Taylor Axi Ressey, 13, Waterloo Place, 1823, p. 42.

[212] G.K. Nagler, Neues Allgemeines kunstler lexicon, Monaco di Baviera, pubblicato da E. A. Fleischmann, 1835, vol 1, p. 354. Traduzione: "Beccafumi appartiene agli eroi della scuola senese che inaugurarono un'epoca migliore per l'arte senese. La severità si dissolse nella sua opera in una delicatezza e gentilezza delle forme; tutto divenne più fluido e raffinato, e l'amabile semplicità nelle figure degli artisti precedenti emerge infinitamente più profonda e vivida.".

Nagler proseguì col sostenere che l'apice della resa artistica di Beccafumi venne raggiunto negli affreschi nella Sala del Concistoro, datati al 1530, i quali rivelano la portata della sua individualità e della sua ricchezza di idee.

> "Sie geben uns den ganien Umfang seiner Individualität und scines Reichthums an Ideea m erkennen, worin er alle seine gleichzeitigen Nebenbuhler ubertrol fen haben mag".[213]

Questa tendenza generale, tralasciando le esigue eccezioni indicate, cambiò nel Novecento, quando le nuove pubblicazioni ridiedero valore all'innovazione del manierismo e ricominciarono studi critici più vicini alla concezione contemporanea.

Nel 1919 Luigi Dami pubblicò un saggio su Beccafumi che dimostrò un nuovo tipo di approccio critico, con uno stile più personale, sebbene la datazione delle opere riporti molte imprecisioni e presenti un linguaggio spesso tendente al lirico. Riprese la classica suddivisione stilistica in tre periodi, il primo, che ha termine con gli affreschi nell'Oratorio di San Bernardino, coprendo l'arco cronologico che va dal 1509-10 al 1518, viene caratterizzato da uno stile ancora incerto, "sugli spunti di originalità del pittore predominano gli elementi di derivazione". Gli artisti individuati da Dami come ispiratori sono fra Bartolomeo, Perugino, Sodoma e Raffaello. Altre parole con cui viene descritto sono "ritmo pesante di simmetria (…) senza grazia alcuna", ma in senso positivo gli viene riconosciuta "una istintiva sensibilità coloristica", e rimane tuttavia "in complesso un quadro mediocre".[214]

In una seconda fase del primo periodo il suo lavoro venne caratterizzato dall'imitazione di Michelangelo, a parer di Dami, non riuscita, tanto da suscitare "grossolanità e fastidio". Emerge almeno una certa "libertà di ideazione" ed aumenta la "profusa felicità coloristica".[215]

---

[213] Ibidem. Traduzione: "Essi rivelano tutta la portata della sua individualità e ricchezza di idee, in cui potrebbe aver superato tutti i suoi contemporanei".

[214] L. Dami, *Domenico Beccafumi*, in Bollettino d'Arte, Serie I, anno XIII, fasc. I–II (gennaio–aprile 1919), pp. 11-13.

[215] Ivi, pp. 13;14.

Si passa poi ad una seconda fase definita “raffaellesca”, che partirebbe dal 1518 e arriverebbe fino al 1528-1530, in cui le forme perdono lo scheletro e si “ammosciano”, scrisse il Dami: “ha l’anima di un flâneur. Ha la mobilità di un a mosca e l'illogicità di direzione di una farfalla”.[216]

Il terzo periodo viene considerato da Dami il migliore, a questo apparterrebbe la Natività della Vegine e gli affreschi nel soffitto di Palazzo Bindi-Sergardi. Questa fase è caratterizzata dalla solita fantasia nell’impaginazione, dall’uso originale della luce e del colore e da “un'ansia e un brivido senza tregua”, dal quale “nascono i guizzi più impreveduti che hanno un'azione profonda anche sulle anatomie e sulla origine dei gesti”.[217]

Tutti i lavori seguenti alla Natività della Vergine sono emblemi della decadenza stilistica dell’artista e mostrano “stanchezza, vuoto, banalità di presso a poco”.[218]

Il testo si conclude con il riconoscimento a Beccafumi di essere stato “colui che ha dato insieme col Pontorno e col Rosso alcuni esempi di una freschissima innovazione nell'asfissiante atmosfera del '500 toscano”.[219]

Jacob Judey nel 1932 pubblicò la propria tesi di laurea, nella quale, con un catalogo ragionato delle opere, avviò nuovi studi specifici su quel movimento artistico. Il suo lavoro vanta un approccio quasi scientifico nell’attento elenco delle opere che include anche i disegni. In questo testo l’autore pone l’accento sulla maniera di Beccafumi, caratterizzata dalla spiritualità, dalla forza dei colori e dell’immaginazione dell’artista. Venne ribadita l’indipendenza di Beccafumi dal Sodoma, artista rimasto strettamente legato allo stile rinascimentale, ma permane l’indissolubile importanza della tradizione senese per il suo sviluppo artistico. L’autore individuò nei lavori di Beccafumi, a partire dalla Natività di San Martino (1523 ca), uno sviluppo anticlassico, basato sul principio di opposizione

[216] Ivi, pp. 15-18.

[217] Ivi, p. 19.

[218] Ivi, p. 22.

[219] Ivi, p. 24.

alla centralità compositiva.[220] Malgrado la linearità di questo principio non sia del tutto esatta nei lavori di Beccafumi, essa rimane uno spunto significativo.

La tendenza all'anticlassicismo sarà un ulteriore spunto per l'approfondimento sul tema, come si può leggere nel saggio di Luisa Becherucci del 1944, *Manieristi toscani*.[221]

Oltre a grandi nomi di esperti critici uno dei saggi principali e più completi del secolo su Beccafumi è la monografia *Domenico Beccafumi* di Donato Sanminiatelli del 1967, in cui è presente il catalogo completo delle opere, malgrado qualche errore attributivo, accompagnato da una brillante critica, da una puntuale raccolta di fonti critiche e un'analisi della scena culturale a Roma e a Firenze.[222]

Successivamente, intorno al 1980, iniziò una fruttuosa collaborazione tra l'Università di Siena e la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Siena e Grosseto, che si occupò del restauro di molte opere senesi del Cinquecento. Grazie al contributo di queste due istituzioni si scrissero molteplici cataloghi di mostre sul tema del manierismo senese, avvenute tra il 1980 e il 1990 ma i cui risultati sono fondamentali per la ricerca ancora oggi.[223]

Un altro testo più recente che oggi si pone alla base della letteratura critica sull'artista è la monografia di Piero Torriti, *Beccafumi*, pubblicata nel 1998.[224]

Cap. 3 Indagine storica dell'opera

[220] J. Judey, *Domenico Beccafumi*, tesi di dottorato, Università di Friburgo in Brisgovia, 1932.

[221] L. Becherucci, *Manieristi toscani*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1944.

[222] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi,* cit..

[223] Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 26.

[224] Torriti, *Beccafumi*, cit..

3.1 Biografia di Federico Manfredini

Federico Manfredini nacque a Rovigo il 24 agosto 1743 dal padre marchese Giuseppe Manfredini, in una famiglia numerosa composta da sette sorelle e un fratello minore. Nella prima giovinezza ricevette una formazione in lettere, letteratura italiana e classica, da parte del conte canonico Girolamo Silvestri. Studiò approfonditamente i testi di scrittori del Cinquecento, quali Annibal Caro, Pietro Bembo, Monsignor della Casa e autori latini come Virgilio, Tibullo, Ovidio, Cicerone, Properzio e Cornelio Nepote. Nell'ottobre 1758 entrò nel Collegio di San Carlo di Modena, scelto per l'antico legame della famiglia con i duchi d'Este. Dalla corrispondenza del giovane intrattenuta con il suo precettore Silvestri appare che lo studio non fosse all'altezza della sua eccellente preparazione, ma superò comunque senza problemi i tre anni di collegio, imparando anche il greco.[225]

Successivamente, per volere del padre e per necessità economiche si iscrisse all'Accademia Imperiale di Firenze, che frequentò tra il 1761 e il 1762, per diventare soldato dell'impero asburgico. Qui proseguì la sua istruzione incrementando le nozioni di algebra, geometria, greco e francese. Grazie al suo successo scolastico ebbe la possibilità di arruolarsi subito nel Reggimento del Maresciallo Antoniotto Botta.[226]

Nel 1762 si ha testimonianza dalle sue corrispondenze con l'amico Giovanni Torelli Minadois dell'esistenza della sua personale biblioteca in cui erano presenti alcuni volumi in francese e di un suo prossimo viaggio a Vienna. Nel 1763, venne nominato a Vienna luogotenente dall'imperatrice Maria Teresa d'Asburgo aprendogli la strada ad avanzamenti di carriera vantaggiosi. Nello stesso anno ricevette una cospicua somma di denaro insieme alle rendite di alcune campagne da parte del padre,

---

[225] Maria Teresa Pasqualini Canato, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, Accademia dei Concordi Editore, Rovigo, 2016, pp. 11-13.

[226] Ivi, p. 14.

che gli permisero di acquistare una propria Compagnia. Già dopo un anno raggiunse la carica di Capitano.[227]

Nel frattempo si concluse la Guerra dei Sette anni, durata dal 1756 al 1763. Sempre nel 1763 il giovane Capitano Manfredini si fece notare dal principe Poniatowski, fratello del re di Polonia, che lo convinse ad arruolarsi nel proprio reggimento. Dieci anni dopo si sa dalla corrispondenza che egli si trovava ancora ad Horsching. Dopo diversi anni a Vienna, in cui riuscì ad intrattenere legami con figure di rilievo quali il cardinale Vitaliano Borromeo, nunzio apostolico presso il granduca di Toscana e successivamente a Vienna, si hanno notizie di Manfredini nel 1776, quando scrisse dalla toscana in qualità di precettore degli Arciduchi figli del Granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena.[228]

Manfredini a Firenze ebbe il piacere di essere eletto per acclamazione socio dell'Accademia dei Concordi, della quale era presidente l'amico di gioventù Giuseppe Grotto. Egli continuò a servire la famiglia Asburgo Lorena occupandosi costantemente dell'educazione dei figli con completa autonomia, vivendo a Palazzo Pitti e nelle loro ville in campagna della Petraia, di Poggio Imperiale e di Poggio a Caiano. Li seguì anche nei loro soggiorni a Pisa e Siena, ed è qui che si ha testimonianza della sua presenza grazie ad una lettera inviata nel 1786 in cui si compiace del successo sociale dei suoi pupilli. Sempre nel 1786 avvengono le nozze del fratello Alvise. Non si può ritenere una coincidenza che proprio in quell'anno venisse acquistato il dipinto oggetto di questa tesi, creduto di Baldassarre Peruzzi, nel quale si celebrano le virtù femminili all'interno del matrimonio.[229]

Nel decennio che va dal 1780 al 1790 Manfredini, membro dell'Accademia Etrusca di Cortona e dell'Accademia della Crusca, si dedicò in particolare alla creazione delle proprie collezioni di stampe, dipinti e libri. Grazie alla conoscenza con Francesco Saverio Carletti riuscì ad entrare in possesso di molte opere d'Oltralpe, strinse personalmente amicizia con l'artista Raffaello Morghen, che spinse a trasferirsi a Firenze, si interessò a nuovi talenti, come il pittore Pietro Benvenuti, si occupò di

[227] Ivi, pp. 14;15.

[228] Ivi, pp. 15;16.

[229] Ivi, p. 19.

letteratura e collaborò a stretto contatto con Tommaso Puccini, il Direttore della Regia Galleria, allo scopo di ingrandire le collezioni granducali.[230]

Nel 1790 Manfredini raggiunse a Belgrado l'ex allievo l'Arciduca Francesco e lì venne nominato Regio Consigliere dall'imperatore Leopoldo II. Nello stesso anno ottenne anche l'onorificenza di Magnate d'Ungheria. L'anno successivo ebbe invece il piacere di essere nominato Maggiordomo Maggiore, ossia capo della Casa, dal Granduca di Toscana, Ferdinando III.[231]

A causa dei disordini dovuti alla guerra in corso tra Inghilterra e Francia, in cui la Toscana si schierò, dopo dure pressioni, con l'Inghilterra, nel 1794 Manfredini fu costretto ad allontanarsi da Firenze in quanto accusato di parteggiare per i Francesi. Si rifugiò quindi a Rovigo.[232]

Tra il 1796 e il 1799 egli si recò a Roma da papa Pio IV in quanto rappresentante del Granducato di Toscana. Qui ebbe il piacere di avere come guida il celebre Antonio Canova.[233]

Quando i rapporti tra il Granducato di Toscana e la Francia divennero più stabili Manfredini ebbe l'occasione di proporsi come mediatore, arrivando a trattare direttamente con Napoleone nel giugno 1796 a Bologna, a Firenze, dove pranzarono insieme a Palazzo Pitti, e a Piacenza. Arrivarono infine a stringere un accordo a Bologna nel 1797 in cui si stabilì la neutralità del Granducato di Toscana. Diversa sorte toccò a Venezia, la quale venne occupata e con la pace di Campoformido venne successivamente ceduta all'Austria.[234]

---

[230] Silvia Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, Venezia, Marcianum Press, 2008, pp. 8;9.

[231] M.T. Pasqualini Canato, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, op. cit., pp. 20;21.

[232] Ivi, p. 23.

[233] Silvia Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, op. cit., p. 9.

[234] M.T. Pasqualini Canato, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, op. cit., p. 24.

Si ha ancora oggi testimonianza dell'impressione che Napoleone Bonaparte ebbe del marchese Manfredini, il quale appare in una luce chiaramente favorevole. In *Memorie di un uomo di stato*, viene riportato ciò che Bonaparte disse di Federico Manfredini:

> "Era uomo savio ed istruito, vicino alle dottrine filosofiche della rivoluzione, quanto rimoto da ogni suo eccesso. Aveva con molla costanza tenuto il fermo contro le pretensioni della corte di Roma, la quale non appena fu morto Leopoldo, procacciò tornare a discutere sulle savie deliberazioni di quel gran principe. Era un uomo di retto giudizio, stimato generalmente, ed aveva un secreto presentimento dell'indipendenza d'Italia".[235]

Quando però si invertirono gli equilibri della guerra e i francesi furono costretti alla ritirata, il Granduca dovette lasciare la Toscana nel 1799 per raggiungere a Vienna il fratello imperatore. Manfredini, tuttavia, non poté seguirlo dal momento che la sua politica di ferma imparzialità gli aveva inimicato entrambi gli schieramenti. Raggiunta Trieste, si imbarcò quindi per raggiungere Messina, dove risiedeva la regina Maria Carolina, figlia dell'imperatrice Maria Teresa, suocera e zia del granduca.[236]

In questi anni scrisse la propria autobiografia, rimasta in forma manoscritta ed incompleta, arrivando solo all'anno 1809, la quale è oggi conservata nel Seminario Patriarcale di Venezia.[237]

Nel 1801 Manfredini venne convocato a Vienna, dove si era stabilita la famiglia dei granduchi, sotto la protezione di Carlo d'Asburgo Lorena. Durante il viaggio fece tappa a Roma per incontrare il nuovo papa Pio VII, e a Rovigo per una breve visita alla famiglia d'origine e agli amici di giovinezza, tra questi Grotto, che era divenuto nel frattempo direttore ed ispettore delle Regie Finanze a Venezia.[238]

---

[235] *Dizionario biografico universale*, Firenze, David Passigli editore, 1845, vol. 3, p. 886.

[236] M.T. Pasqualini Canato, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, op. cit., pp. 24;25.

[237] Silvia Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, op. cit., p. 10.

[238] M.T. Pasqualini Canato, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, op. cit., pp. 25;26.

Nel 1803 Manfredini si trovava a Salisburgo, dove l'ex granduca Ferdinando venne nominato nuovo reggente dell'appena nato Granducato di Salisburgo, sotto il nuovo incarico di ministro dirigente di Stato con ampie responsabilità operative. Qui iniziò a progettare un luogo in cui esporre le collezioni di pitture e stampe dei granduchi, salvate dagli espropri francesi da Tommaso Puccini, direttore delle Gallerie fiorentine, che si preoccupò inoltre di ampliare con l'acquisto di un Raffaello, un Murillo e un Giambellino. Nel 1805 ebbe contatti anche con l'incisore Raffaele Morghen, che lo consigliò sui gusti della corte viennese.[239]

Quando Salisburgo venne occupata dai francesi di Napoleone ed annessa all'Impero austriaco, Federico dovette di nuovo spostarsi a Buda. Ferdinando d'Asburgo Lorena fu reso granduca di Würzburg ma a Manfredini fu negata la possibilità di seguirlo come consigliere. Si stabilì quindi a Vienna, dove, nel 1808, contattò Antonio Neumayr, funzionario pubblico e intenditore d'arte, per avere informazioni riguardanti le sue collezioni conservate a Padova. Queste vennero notate da Le Brun, un antiquario francese, che mise in discussione l'attribuzione di qualche opera. Dopo quarantasette anni di servizio, nel 1810, Manfredini fu finalmente sollevato dagli incarichi amministrativi di Vienna e gli venne concesso di ritirarsi a Padova, a casa del fratello. L'anno successivo acquistò la villa di Campoverardo, dove andò ad abitare nel 1815, continuando ad occuparsi della sua collezione.[240]

Pur considerandosi vecchio e solitario, lontano dalla vita mondana, Manfredini mantenne costanti corrispondenze con le amicizie di Firenze ed aiutò, per quanto possibile, i conoscenti veneti che a lui chiedevano referenze. Mantenne i rapporti con la corte del Granducato di Toscana, restaurato nel 1814 con il ritorno di Ferdinando III, anche dopo la morte dello stesso, avvenuta nel 1824. Nel 1828, poco prima della sua morte, egli rinnovò il proprio amore per la Toscana, scrivendo in una lettera che sarebbe morto "con la Toscana nel cuore".[241]

---

[239] Ivi, p. 26.

[240] Ivi, pp. 27;28.

[241] Silvia Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, op. cit., p. 12.

Morì a Campoverardo il 2 settembre del 1829, venendo sepolto, secondo le sue volontà, nel modesto cimitero del paese.[242]

Morì dopo aver lasciato, nel 1828, la sua biblioteca e la collezione di incisioni, realizzate tra il XV e il XIX secolo, al Seminario Vescovile di Padova e la tanto cara pinacoteca al Seminario Patriarcale di Venezia.[243]

Il cinque agosto 1830 il suo caro amico Antonio Neumayer, pronunciò nella sala dell'Ateneo di Venezia, il Discorso in sua memoria, in cui ripercorse il carattere e le principali imprese della persona che aveva vissuto una vita tanto eccezionale. In particolare, sottolineò le azioni caritatevoli, come gli aiuti stanziati per i poveri del paese, e il generoso lascito al Seminario Patriarcale di Venezia, al quale donò 68 pitture, e al Seminario Vescovile di Padova al quale destinò 742 stampe. Nella stessa occasione consegnò all'Ateneo di Venezia il bulino di Natale Schiavoni raffigurante il ritratto del defunto commissionato dai suoi nipoti.[244]

Il sacerdote Antonio Meneghelli, insegnante al Liceo Santa Caterina di Venezia, nel 1834 scrisse una biografia di Federico Manfredini che intitolò *Del Marchese Federico Manfredini e delle sue geste*, dedicandola agli stessi nipoti.[245]

---

[242] M.T. Pasqualini Canato, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, op. cit., p. 285.

[243] Raul F. Manfredini, Manfredini, Federico, Marchese, Enciclopedia Italiana, I Appendice, 1938, https://www.treccani.it/enciclopedia/manfredini-federico-marchese_(Enciclopedia-Italiana)/, consultato in data 26/11/2025; pagina web del Seminario Vescovile di Padova: https://www.bibliotecaseminariopda.it/fondi-speciali/antiche-incisioni/, consultato in data 26/11/2025.

[244] M.T. Pasqualini Canato, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, op. cit., p. 285.

[245] Ibidem; A. Meneghelli, *Del marchese Federico Manfredini e delle sue geste*, Padova, coi tipi della Minerva, 1834.

3.2 Collocazione attuale dell'opera

Attualmente la tela, attribuita a Domenico Beccafumi e il cui soggetto è stato identificato come Penelope, la moglie di Ulisse, è conservata nella Pinacoteca Manfrediniana di Venezia. Quest'ultima si trova inclusa nell'edificio in cui hanno sede il Seminario e la Chiesa di Santa Maria della Salute di Venezia, progettati dall'architetto veneziano Baldassarre Longhena. Si hanno notizie riguardo all'edificio e a come l'opera vi arrivò dal chierico somasco Giannantonio Moschini (1773-1840), nato e vissuto a Venezia, il quale ebbe esperienza degli eventi in prima persona e ne riportò lo svolgimento nel volume postumo *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini* del 1842.

Il seminario in origine fu costruito per ospitare l'ordine dei Chierici Regolari Somaschi e godette di grande fama per via della preziosa biblioteca al suo interno. A causa delle invasioni napoleoniche, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo il monastero affrontò un periodo difficile. l'Imperatore d'Austria Francesco I (1768-1835), ridonò prestigio all'edificio facendolo diventare, nel 1817, la nuova sede del Seminario Patriarcale, prima a Murano.[246]

Il Patriarca Francesco Maria Milesi assecondò il desiderio dell'imperatore e si occupò di adornare lo stabilimento. Raccolse e pose in ordine lungo le pareti del chiostro numerose iscrizioni sepolcrali, bassorilievi e sarcofagi che, dispersi per Venezia, rischiavano di andare perduti. Il piano superiore fu decorato con le immagini di personalità italiane illustri. I vecchi magazzini del sale e gli edifici vicini furono abbattuti per dare spazio a cortili e giardini. La biblioteca, che era stata depredata di quasi tutti i suoi libri, fu ricostruita con codici preziosi e più di trentamila volumi. Anche la Chiesa venne arricchita con nuovi arredi e dipinti. Inoltre, furono istituite scuole, gabinetti di fisica e una pinacoteca.[247]

---

[246] Giannantonio Moschini, *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, coi tipi di G. Antonelli, Venezia, 1842, pp. 3-5.

[247] Giulio Cesare Parolari, *Della vita e degli scritti di Giannantonio Moschini*, in *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, cit., p. VII.

Federico Manfredini non ebbe moglie né figli e, al momento della sua morte lasciò la sua eredità a nipoti e parenti, ma decise di donare gran parte della sua collezione di dipinti al Seminario Patriarcale di Venezia. Questa decisione venne giustificata dallo stretto legame di amicizia che ebbe con Giannantonio Moschini e dalla grande stima che ripose nei confronti dei patriarchi di Venezia, Jacopo Monico e Giambattista Ladislao Pyrker. L'aver lasciato la sua collezione in mano al convento evitò che questa fosse vittima delle confische napoleoniche.[248]

Il lascito di Federico Manfredini aveva come unica condizione che la collezione venisse tutelata e conservata nella sua interezza. Antonio Neumayr, nobile di Flessen Seilbitz e caro amico di Manfredini, tanto che scrisse il *Discorso* consacrato alla sua memoria per il funerale, venne da lui nominato Commissario testamentario perché si occupasse della corretta applicazione delle sue disposizioni. Si preoccupò quindi che la Pinacoteca, collocata nel seminario, nella sala accanto alla scala del piano superiore, venisse adeguatamente allestita. Infine, le donò due quadri, uno con il testo integrale del testamento Manfredini e l'altro con la sua immagine incisa da Natale Schiavane, per commissione dei marchesi e Magnati d'Ungheria, Federico Abate, Vescovo in quel momento, e Giuseppe, di cui Manfredini fu zio.[249]

Attualmente nella collezione è presente anche un busto in marmo raffigurante il marchese Federico Manfredini, realizzato dallo scultore padovano Rinaldo Rinaldi nel 1823, e citato anche da Giannantonio Moschini in *Memorie romane di antichità e di belle arti*, del 1824, in cui ne loda le fattezze e lo sguardo "grave ma affettuoso".[250]

È nota l'opinione che il Marchese aveva delle opere autocelebrative dal momento che ne scrisse all'amico Moschini, esprimendo la propria contrarietà nei confronti delle dimostrazioni di vanità e asserendo che avrebbe preferito non essere né dipinto né scolpito. Nonostante ciò, in una lettera scritta il 19 agosto 1824, si preoccupò di difendere la scultura di Rinaldo Rinaldi dalle critiche

---

[248] Sito ufficiale della Pinacoteca Manfrediniana: https://manfrediniana.it/chi-siamo/, consultato in data 27/11/2025.

[249] G. Moschini, *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, cit., pp. 112-114.

[250] G. Moschini, *Memorie romane di antichità e di belle arti*, Roma, Tipografia Ceracchi, 1824, vol. 1, pp. 20;21.

dell'Accademia, secondo la quale quest'ultima non avrebbe rappresentato accuratamente la fisionomia del marchese. A questo proposito dimostrò di favorire l'operato dello scultore che aveva deciso di addolcire i tratti del viso di Manfredini perché esprimessero meglio la sua cordialità e gentilezza di carattere.[251]

Nel 1830 iniziarono i primi lavori di allestimento della pinacoteca, i cui dipinti vennero collocati in alcuni ambienti del primo piano del seminario, mentre il lapidario venne collocato nel chiostro. Successivamente, nel 1909, date le esigenze dei clerici che abitavano il seminario, ci fu un ricollocamento della Pinacoteca Manfrediniana e del Museo lapidario. Nel 1937, alcune sculture vennero posizionate in ambienti più spaziosi che dessero rilievo alla loro importanza. Infine, dagli anni Sessanta, per poter essere meglio conservate, tutte le sculture presero luogo in spazi interni. Rimasero esposte nel chiostro solo le iscrizioni e le lastre tombali, che già allora presentavano evidenti segni di degradazione.[252]

Ad ogni ricollocazione corrispose una pubblicazione riguardante la collezione, quali nel 1842 *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, e la *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia* del Rettore mons. Giovanni Jeremich nel 1912 e nel 1940 Vittorio Moschini ne scrisse nella serie *Itinerari dei musei e dei monumenti d'Italia*. Da allora non ci furono più pubblicazioni dedicate all'intera collezione ma solo alle singole opere quando ospitate in varie esposizioni.[253]

Questo fino al 2008, quando la dott.ssa Silvia Marchiori, conservatrice della Pinacoteca, pubblicò *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia,* un catalogo aggiornato delle opere attualmente custodite nella Pinacoteca e nel Seminario Patriarcale di Venezia.[254]

---

[251] M.T. Pasqualini Canato, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, op. cit., p. 283.

[252] Silvia Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, op. cit., p. 6.

[253] Ibidem.

[254] Ivi.

Nel 1809 la collezione del marchese Federico Manfredini, che in quell'anno si trovava a Vienna, era custodita dal Neumayr e dal fratello a Padova. Nel mese di marzo l'intera collezione venne stimata da Pietro Edwards che ne stilò un catalogo con un'offerta di vendita al governo del Regno Italico, oggi conservato nell'Archivio di Stato di Milano. Questa mossa venne attuata probabilmente con lo scopo di ottenere il favore dell'allora governo francese. Il 19 aprile dello stesso anno il Direttore generale della Pubblica Istruzione Appiani si disse non interessato alla collezione libraria, mentre il *corpus* delle opere pittoriche, invece, avrebbe necessitato di ulteriori verifiche che infine non vennero mai eseguite, per cui la vendita non venne mai conclusa.[255]

Manfredini scrisse all'amico Moschini riguardo questa valutazione effettuata da Edwards in una lettera datata l'8 ottobre 1821:

> "Quanto al catalogo di Edwards, non ho punto voglia di spendere e perché non ho volontà di alienare la mia Collezione e perché Neu Mayr ha scritto troppo sui miei Quadri dal quale il defunto Edwards seppe l'origine, la derivazione, né vi ha aggiunto del suo che la propria individuale opinione forse men favorevole sopra qualche Pezzo. Ma Edwards fuor di qui non è conosciuto, ma il figlio suo può averne tratta e conservata una copia, ma infine ognuno può dire sopra una Galleria quanto gli pare e piace. Io non ho mai veduto quell'uomo degno il quale se mai ha fissato dei prezzi lo ha fatto senza saputa mia, oltre di che ho fatta dopo quello scritto delle aggiunte di qualche pregio alla mia Raccolta, ed Ella vedrà un Giorgione storiato più bello e magnifico del Ritratto che tanto piace a lei e a tutti".[256]

Come si può apprendere dalla lettera, il marchese non conosceva Pietro Edwards e non era nemmeno a conoscenza del progetto di vendita della collezione, dalla quale, per altro, non aveva intenzione di alenarsi. Si nota inoltre il disappunto per alcune valutazioni fatte nei confronti delle proprie opere "opinione forse men favorevole sopra qualche Pezzo". Nonostante questo malinteso, il marchese Manfredini rinnova il proprio interesse per la sua raccolta ed il desiderio di ampliarla.

---

[255] Silvia Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, op. cit., pp. 10;11.

[256] Federico Manfredini, lettera a Giannantonio Moschini, 8 ottobre 1821, *Epistolario Moschini*, Museo Correr, Venezia.

La collezione di Manfredini, sempre nel 1809, quando ancora non completa, venne descritta dall'abate Luigi Lanzi come "con forse trenta quadri de' primi pittori di ogni scuola fatta in Firenze, per dir così, una nuova tribuna in piccolo".[257] Per tribuna fa riferimento alla Tribuna degli Uffizi, realizzata tra il 1581 e il 1583, per contenere i pezzi più preziosi della collezione di Francesco I de' Medici, e quindi testimoniando il gran valore riconosciutole da Lanzi.[258]

Attualmente ospita 89 dipinti esposti, grazie anche ad alcune donazioni in favore del Seminario, con una rappresentanza delle scuole pittoriche del nord Europa e di centro Italia, e comprendendo lavori di Vivarini, Bellini, Cima da Conegliano, Bassano, Bordone, Lippi, Beccafumi, Allori. Vi sono inoltre conservate sculture e bassorilievi dal XIII al XIX secolo. Dal 2019 la Pinacoteca Manfrediniana è stata trasformata nel Museo diocesano del Patriarcato di Venezia, confermando il ruolo centrale che la chiesa della Salute e il seminario hanno progressivamente assunto come fulcro dell'offerta culturale della Chiesa veneziana.[259]

Sempre su testimonianza di Moschini si sa che il dipinto *Penelope che mostra il suo telaio* venne acquistato da Manfredini dallo "Spedale di Siena", ossia l'Ospedale di Santa Maria della Scala, credendola opera di Baldassarre Peruzzi.[260]

Per quanto riguarda la data in cui avvenne questa transazione, essa non è ancora stata determinata con precisione. Tuttavia, è possibile ipotizzare una finestra temporale che va dal 1795 al 1799.

Il due gennaio 1795, infatti, Manfredini inviò una lettera all'amico padovano, il cavaliere Giovanni de Lazara, in cui elenca una serie di opere in suo possesso:

---

[257] Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Giuseppe Remondini e figli, Bassano, 1809, volume I, p. 153.

[258] Sito ufficiale delle Gallerie degli Uffizi: https://www.uffizi.it/opere/la-tribuna, consultato in data 27/11/2025.

[259] Sito ufficiale della Pinacoteca Manfrediniana, cit., consultato in data 27/11/2025.

[260] G. Moschini, *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, cit., pp. 119;120.

> "[…] Salutatemi la Ferri, i Vanezze, vostro Fratello, Battaglia. Ho un Gabinetto di Quadretti, che credo senza superbia il primo in Firenze. Ecco i nomi. Alb. Duro; Dan.llo Da Volterra; Poccetti; una testina di Tiziano; due Paolo; due Audran; Frate; Raffaello; Da Vos; Schidone; Albano; Ann.le; Lod.co Carracci; Guido; Bassano".[261]

Il dipinto della *Penelope* di Baldassarre Peruzzi, come si riteneva allora, non era presente, il che lascia presumere che non fosse ancora parte del Gabinetto.

Nel 1799 Federico Manfredini dovette lasciare la Toscana per dirigersi a Trieste e successivamente a Messina, alla corte della regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Da quell'anno in poi i dipinti appartenenti alla sua collezione non possederanno più la tipica cornice che il marchese faceva appositamente realizzare in Toscana. Il fatto che la *Penelope* abbia la cornice originale del primo nucleo della collezione permette quindi di dedurre che sia stata acquisita prima del 1799.[262]

Nel catalogo della recente mostra *Ulisse. L'arte e il mito*, tenutasi a Forlì nel 2020, lo studioso Federico Giannini indicò come periodo dell'acquisto dall'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena la fine del Settecento, confermando le informazioni sopra esposte.[263]

Cap. 4 Indagine critica dell'opera

[261] Lettera di Federico Manfredini a Giovanni de Lazara, 2 gennaio 1795, Giovanni de Lazara Archive, acc. 870370, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

[262] Dott.ssa Silvia Marchiori, conservatrice della Pinacoteca Manfrediniana, comunicazione personale, 11/11/2025.

[263] F. Giannini in, G. Brunelli *et al.* (a cura di), *Ulisse. L'arte e il mito*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2020), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, p. 387.

La *Penelope* di Domenico Beccafumi è un dipinto in olio su tavola, di 84,2 centimetri in altezza e 47,8 centimetri in larghezza, che con la cornice diventano 91,7 centimetri in altezza e 54,7 centimetri in larghezza.

4.1 L'attribuzione

Il soggetto venne descritto in primo luogo da Pietro Edwards nel catalogo redatto nel 1809, con queste parole, riportate testualmente anche da Giannantonio Moschini in *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, in cui dimostra un parere nettamente favorevole nei confronti dell'opera:

> "L'opera non contiene che la sola figura di Penelope, ritta in piedi e appoggiata all'ordigno del suo lavoro. È facile il farla da saputi, dicendo che questa figura sa di statuino: ma ci vuol molto per giungere a fare una figura, che potrebbe servir di modello a Prassitele. L'inglese Hogarth n'esulterebbe riconoscendovi preservati a puntino i suoi precetti. Belle proporzioni, belle forme, bella fisonomia ideale e nobile, belle estremità, belle pieghe, opera in somma di moltissimo merito".[264]

Come anticipato, l'opera è stata per molti anni attribuita a Baldassarre Peruzzi, come dimostra il testo di Moschini del 1842.[265]

Nel 1893, nell*'Archivio storico dell'arte,* rivista italiana fondata da Domenico Gnoli, venne pubblicato un articolo del celebre storico dell'arte Adolfo Venturi intitolato *Nelle pinacoteche minori d'Italia*. Qui lo storico dell'arte menzionò la collezione Manfredini, conservata nel Seminario patriarcale di Santa Maria della Salute di Venezia, ed in particolare il dipinto di Penelope che attribuì a Domenico Beccafumi, riportando il giudizio di un altro storico dell'arte, Giovanni Morelli, e

[264] G. Moschini, *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, op. cit., pp. 119;120.

[265] Ibidem.

sottolineando come la maggioranza della critica lo riconoscesse ancora erroneamente come opera del Peruzzi.[266]

Nella *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia* del Rettore mons. Giovanni Jeremich, pubblicata nel 1912, venne riproposta l'attribuzione a Domenico Beccafumi, secondo i pareri di Morelli e Georges Lafenestre, che misero in discussione l'attribuzione fino ad allora confermata da altri storici e che successivamente venne abbracciata dalla critica.[267]

Prima di allora, ad attribuire il dipinto al Peruzzi fu Ettore Romagnoli nel manoscritto *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi,* databile tra il 1830 e il 1835; in un'appassionata descrizione dell'opera scrisse che il Peruzzi "introdusse nuovamente gli antichi ornamenti che da molto tempo non si usavano più" e che "nessuno si ingannaria nell'accordare questa lode ad un'opera sì pregevole (…) che il Peruzzi fu grande disegnatore, inventore meraviglioso e molto imitatore della maniera raffaellesca".[268]

Romagnoli apprezzò particolarmente il volto, la dolcezza dei lineamenti, l'incarnato e la sua espressione, ed il panneggio dell'abito alla greca. Riconfermò infine la propria attribuzione citando anche il giudizio di Edwards nel catalogo del 1809:

> "Questa sua Penelope (…) è carica di vivacissimi colori meritossi la sua delicatezza, ingegnosa scelta, ed armonia, che Monsignor le Brun ed il signor Edwards, già diverse volte citati notassero questo quadro un'opera eccellente e perfettissima".[269]

Successivamente alla pubblicazione della *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia* del 1912, si distaccò dai pareri di Giovanni Morelli e Georges Lafenestre lo storico dell'arte Hans von Trotta Treyden, nella monografia *Das Leben und die Werke des seneser*

---

[266] Adolfo Venturi, *Nelle pinacoteche minori d'Italia*, in *Archivio storico dell'arte*, anno VI, fasc. VI, novembre-dicembre 1893, Roma, Danesi Editore, 1893, p. 410.

[267] G. Jeremich, *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia*, Venezia, Tipografia San Marco, 1912, p. 161.

[268] E. Romagnoli, *Biografia cronologica de Bellartisti senesi*, cit., vol. 6, p. 255;256.

[269] Ivi, p. 253;254;256.

Malers Domenico Beccafumi genannt Mecarino (*La vita e le opere del pittore senese Domenico Beccafumi detto il Mecarino*) del 1913, in cui negò la paternità dell'opera a Peruzzi ma anche al Beccafumi. Lo stesso fece anche per la *Cornelia* della Galleria Doria Pamphili di Roma, che escluse dal catalogo di opere di Beccafumi, anche se il resto della critica rimane ad oggi piuttosto concorde sulla sua paternità.[270]

Successivamente anche Jacob Judey nella propria tesi di laurea, pubblicata nel 1932, in disaccordo con le proposte di Morelli e Lafenestre, riattribuì la Penelope a Baldassarre Peruzzi.[271]

Una breve citazione dell'opera con attribuzione a Beccafumi apparve anche nel 1925, in *Le tre Venezie*, storica guida geografica e turistica, curata da Luigi Vittorio Bertarelli, geografo e cofondatore del *Touring Club Italiano*.[272]

Lo storico dell'architettura e dell'arte americano George Harold Edgell, nel saggio *A History of Sienese Painting,* del 1932, ammise la forte influenza del Peruzzi ma attribuì la paternità dell'opera a Beccafumi. In riferimento al dipinto scrisse:

> "Beccafumi felt the classic spirit and could be very gracious and graceful. In a painting like the Penelope in the Seminario in Venice, reminiscent especially of Peruzzi, he charms us wholly and blinds us not only to his own defects but also to those of his period".

Nel 1933, per il periodico *La Diana rivista d'arte e vita senese*, Frederick Mason Perkins, storico dell'arte, critico e collezionista statunitense, scrisse un articolo dal titolo *Pitture senesi poco conosciute*. L'autore sottolineò come elemento di inequivocabile autorialità del dipinto da parte di Beccafumi, quasi una firma, l'albero "alto e gracile che si profila nel cielo". La tavola ottenne un giudizio particolarmente favorevole da parte di Perkins che la definì "fra le più felici rappresentazioni muliebri del Beccafumi" grazie alla sua particolare "grazia del corpo" e per la "bellezza della testa".

---

[270] Hans von Trotta-Treyden, *Das Leben und die Werke des seneser Malers Domenico Beccafumi genannt Mecarino,* tesi di dottorato, Albertus-Universität Königsberg, Berlino, 1913, p. 52.

[271] J. Judey, *Domenico Beccafumi*, tesi di dottorato, Università di Friburgo in Brisgovia, 1932, p. 122.

[272] Luigi Vittorio Bertarelli (a cura di), *Le tre Venezie*, vol. I, 2ª ed., Milano, Touring Club Italiano, 1925, pp. 487;488.

Nel raffigurare la moglie di Ulisse, Beccafumi mostrò in pieno il gusto pseudo classico tipicamente cinquecentesco.[273]

Venne ribadita l'attribuzione della tavola a Domenico Beccafumi anche nei cataloghi delle mostre in cui il dipinto venne esposto, quali la Mostra dell'arte italiana da Cimabue a Tiepolo a Parigi del 1935 e la Mostra del Cinquecento toscano, tenutasi a Firenze nel 1940.[274]

4.2 La datazione

Anche la datazione del dipinto è ancora oggi elemento di dibattito. Nella *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia* del Rettore mons. Giovanni Jeremich, del 1912, non è menzionata alcuna datazione, all'infuori degli estremi della vita di Beccafumi, 1481-1527.[275]

Dami, nell'articolo *Domenico Beccafumi*, pubblicato nel Bollettino d'Arte, nel 1919, la inserì nella seconda fase produttiva di Beccafumi, che va dal 1518 al 1528-30, "per la qualità del panneggio, il tipo del volto, l'affinità delle figurette del basso rilievo con quelle dello *Sposalizio*".[276]

La storica dell'arte Maria Gibellino Krascennikowa pubblicò nel 1933 una monografia dal titolo *Il Beccafumi*, in cui, oltre ad attribuire con certezza la tavola a Domenico Beccafumi, datò la

---

[273] Frederick Mason Perkins, *Pitture senesi poco conosciute*, in *La Diana. Rivista d'arte e vita senese*, anno VIII, fasc. I, Siena, 1933, p. 61.

[274] *Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, maggio-luglio 1935), Parigi, Petit Palais, 1935, p. 19; *Mostra del Cinquecento toscano in Palazzo Strozzi,* Firenze, aprile-ottobre 1940, catalogo della mostra, Firenze, Marzocco, 1940, p. 115.

[275] G. Jeremich, *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia*, Venezia, Tipografia San Marco, 1912, p. 161.

[276] L. Dami, *Domenico Beccafumi*, in Bollettino d'Arte, Serie I, anno XIII, fasc. I–II (gennaio–aprile 1919), p. 14.

realizzazione intorno al 1524. Questa datazione venne giustificata dalle affinità stilistiche con la *Continenza di Scipione*, con la *Sibilla* e con gli affreschi Bindi-Sergardi.[277]

Pur riportando l'opinione generale della critica che datava l'opera alla prima metà del terzo decennio, Sanminiatelli la ricondusse alle decorazioni per la camera privata di Francesco Petrucci, datandola, quindi, intorno al 1519.[278]

Anche la storica dell'arte Edi Baccheschi nell'*Opera completa del Beccafumi,* pubblicata nel 1977, e parte della famosa collana di Rizzoli, *Classici dell'Arte*, seguì il parere di Sanminiatelli e segnò come data di creazione del dipinto il 1519 circa.[279]

Fu Alessandro Bagnoli, nel catalogo della mostra senese *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, del 1990, a proporre un'inedita datazione precoce, proponendo come anno di creazione il 1514. Lo storico utilizzò come riferimento cronologico la *Leda* di Leonardo da Vinci (1505-1510), che Bagnoli rivide in controparte nella posa ancheggiante di Penelope e nell'imponente costruzione della figura, e le quattro sculture fornite nel 1504 da Michelangelo per l'altare Piccolomini del Duomo di Siena, per "la forte evidenza tridimensionale del suo corpo".[280]

Un'ulteriore influenza sottolineata da Bagnoli si troverebbe nelle invenzioni di Raffaello del periodo fiorentino. Lo storico dell'arte rivide i suoi modelli nel "bel volto della Penelope, coronato della vaporosa chioma bionda" e negli umori del paesaggio, "l'acuto senso di fredda aurora primaverile che comunica il lontanante paesaggio". A condividere questi stessi riferimenti, come i capelli vaporosi, sono la Madonna nella *Madonna col Bambino* del tondo ex Kress e quella nell'*Adorazione del Bambino,* o *Natività,* di Pesaro, nelle quali si presentano anche le stesse mani "forti e antigraziose".[281]

---

[277] M. Gibellino Krasceninnicowa, *Il Beccafumi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1933, pp. 66;67.

[278] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, cit., p. 85.

[279] E. Baccheschi (a cura di), *L'opera completa del Beccafumi*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 89.

[280] A. Bagnoli, scheda 7, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino; Pinacoteca Nazionale; Duomo; Palazzo Pubblico; Oratorio di San Bernardino; Spedale di Santa Maria della Scala; Palazzo Bindi Sergardi), Milano, 1990, p. 106.

[281] Ibidem.

Nei confronti delle altre opere di Beccafumi, Bagnoli inserì cronologicamente la *Penelope* tra il Trittico con la *Trinità e i santi Cosma e Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Damiano* del 1513, e le due piccole predelle con le *Storie di Santa Caterina*, contemporanea alla *Natività* di Pesaro e al tondo con la *Madonna col Bambino inv. n. 350* della Pinacoteca Nazionale di Siena e subito antecedente alla pala delle *Stigmate di Santa Caterina*. Questa valutazione sorse per ragioni stilistiche quali "una formidabile pittura di gradazioni chiaroscurali che modulano in delicati passaggi la struttura del telaio e le balaustre con i loro rilievi figurati".[282]

Lo storico individuò all'interno della tavola di *Penelope* altri elementi tipici della produzione beccafumiana, quali l'albero spoglio ed isolato nel paesaggio, probabilmente un'acacia, che compare con una certa ricorrenza nelle opere dell'artista, quasi a suggerire una sigla personale, ed il grottesco mascherone bronzeo alla base del telaio, definito "inquietante", che replica quelli presenti nella decorazione della cornice del *Trittico della Trinità* e nelle decorazioni a fresco nella volta della cappella della Madonna del Manto.[283]

La stessa data suggerita dal Bagnoli nel 1990 venne ripresa da Marco Torriti, il quale, nella monografia Beccafumi, curata da Piero Torriti del 1998, si occupò della scheda critica della *Penelope*. Egli citò il Bagnoli sottolineando l'influenza dei soggiorni fiorentini di Raffaello e Michelangelo nel forte classicismo della composizione e riprese come esempio le quattro sculture di Michelangelo realizzate per l'altare Piccolomini del Duomo di Siena, già individuate dal Bagnoli. In aggiunta però propose come opera di primaria importanza nel panorama creativo osservato da Beccafumi nella realizzazione dell'opera il *David* di Michelangelo, che prendeva forma proprio nei primi anni del Cinquecento. Dalla scultura Beccafumi ripropose "la torsione della testa, lo sguardo calmo fino a sembrare assente e l'arcuarsi del potente braccio destro che termina con la mano decisamente piegata verso la coscia".[284]

Seguendo questa intuizione Torriti ipotizzò una datazione antecedente alla *Trinità* di Beccafumi, in cui la figura di Giovanni Battista richiama fortemente quella di Penelope in controparte. La datazione

---

[282] Ibidem.

[283] Ibidem.

[284] Marco Torriti in Torriti (Piero) et al., *Beccafumi,* cit., p. 57, no. P3.

proposta è antecedente alla *Trinità* poiché, malgrado le due opere condividano uno spiccato stile classicista, quest'ultima presenta una pittura più chiaroscurale, basata sui campi scuri sperimentati nei primi anni del secondo decennio del Cinquecento dall'artista fiorentino Mariotto Albertinelli. I passaggi chiaroscurali del dipinto veneziano appaiono delicatissimi, a differenza del secondo che presenta ombreggiature più marcate, e si avvicinano piuttosto alla Madonna del Tondo Kress, della Pinacoteca Nazionale di Siena, per via dei "toni raffinatissimi" e della "plastica purezza". Da quest'ultima, tuttavia, essa si distanzia per il paesaggio troppo nitido tipico quattrocentesco che lascerebbe pensare ad una realizzazione precedente rispetto alla *Penelope*.[285]

Il paesaggio venne usato dallo storico dell'arte come ulteriore elemento di significativa importanza nell'attribuzione dell'opera, accostandolo alla pala delle *Stigmate di Santa Caterina* e a quella di *San Paolo in cattedra*, entrambe certamente autografe, oltre che per l'alberello spoglio, alla luce della "vaporosità atmosferica che avvolge il paesaggio".[286]

Alla datazione di Bagnoli diede seguito anche Federico Giannini nel catalogo della mostra *Ulisse. L'arte e il mito*, del 2020.[287]

4.3 Indagine iconografica del bassorilievo

Nel manoscritto di Romagnoli si trova un ulteriore oggetto di discussione per gli storici dell'arte. L'autore, infatti, individuò nelle quattro figure nel bassorilievo in basso a destra la scena di Ulisse

[285] Ibidem.

[286] Ibidem.

[287] F. Giannini, scheda *Penelope*, in *Ulisse. L'arte e il mito* (cat. della mostra), Forlì, Musei San Domenico, Piazza Guido da Montefeltro, 19 maggio - 31 ottobre 2020.

che torna dalla propria famiglia.[288] Il soggetto di quel bassorilievo è ancora ad oggi oggetto di indagine, sebbene l'ipotesi di Romagnoli non abbia avuto particolare seguito.

Il Sanminiatelli nel 1967 vide nelle quattro figure del bassorilievo sulla balaustra un venditore di fusi, circondato da donne acquirenti, che egli indicò come ulteriore elemento nell'identificazione di Penelope nel soggetto principale della tela.[289]

Questa interpretazione ebbe molto più successo e venne ripresa successivamente da diversi storici, come Edi Baccheschi, nella monografia del 1977, e Alessandro Bagnoli, nella pubblicazione *Domenico Beccafumi e il suo tempo* del 1990, in cui individuò nel bassorilievo tagliato di sinistra, una donna che avanza seguita dalla compagna, mentre in quello di destra riprese Sanminiatelli scrivendo che sembrerebbe che "un gruppo di donne stia scegliendo dei fusi da un venditore ambulante".[290]

Anche Torriti nel 1989 riprese l'intuizione di Sanminiatelli "un merciaio intento a mostrare la sua merce (fusi e fili) a un gruppo di donne, tra le quali quella in primo piano e in maggiore risalto pittorico potrebbe essere la stessa Penelope". Lo stile delle figure nel bassorilievo è usato dallo storico dell'arte anche come prova dell'autorialità di Beccafumi, riconducendolo all'affresco dell'ospedale di Santa Maria della Scala, esempio di opera in cui appaiono figure femminili tipicamente beccafumiane.[291]

La stessa interpretazione venne ripresa anche più recentemente dalla studiosa Silvia Marchiori, nel 2008, nel catalogo aggiornato delle opere conservate nella Pinacoteca Manfrediniana, *Aprirono i loro scrigni*.[292]

---

[288] E. Romagnoli, *Biografia cronologica de Bellartisti senesi*, cit., vol. 6, p. 254.

[289] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, cit., p. 193.

[290] E. Baccheschi (a cura di), *L'opera completa del Beccafumi*, cit., p. 89; A. Bagnoli, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, cit., p. 106.

[291] Marco Torriti in Torriti (Piero) et al., *Beccafumi,* cit., p. 57, no. P3.

[292] S. Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, cit., p. 160.

Nello stesso anno, nel catalogo della mostra tenutasi al *Metropolitan Museum of Art* di *New York* nel 2008, Nancy E. Edwards, curatrice di Arte Europea al *Kimbell Art Museum* di *Fort Worth*, in Texas, propose un'interpretazione originale secondo cui le quattro figure nel bassorilievo di destra potrebbero avere un collegamento con la figura della Madonna. La storica dell'arte indicò il libro apocrifo noto come *Vangelo dello Pseudo-Matteo,* basato sul *Protovangelo di Giacomo* e fonte di devozione durante il Rinascimento, come fonte di una storia secondo cui la giovane Vergine, accompagnata da cinque fanciulle, avrebbe filato il velo del Tempio di Gerusalemme con un filo color porpora.

> "…the young Virgin Mary was steadfast in her devotion to prayer and her weaving. After she was betrothed to Joseph, she was given five virgin companions. They cast lots among themselves for colors to spin to make the veil of the Temple in Jerusalem, and Mary received the purple, the color of royalty".[293]

Questa narrazione, per quanto poco nota, che mostrerebbe la simbologia della Madonna in quanto donna casta, dedita alla preghiera e alla tessitura, offrirebbe un parallelo significativo con la figura di Penelope e spiegherebbe inoltre il colore del drappo nel telaio dell'eroina greca.[294]

4.4 Il ciclo delle Eroine

[293] N. Edwards, *Penelope*, in Andrea Bayer (a cura di), *Art and Love in Renaissance Italy*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 18 novembre 2008-16 febbraio 2009), New York-New Haven, Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2008, p. 312.

[294] Ibidem.

Romagnoli nel 1835 parlò di una tavola di 96 centimetri di altezza e 54 di larghezza, da ciò nacque l'affermazione del Sanminiatelli secondo cui l'attuale dipinto sarebbe stato ridotto in alto e ai lati.[295]

Questa informazione assume maggiore rilevanza alla luce della discussione riguardante l'appartenenza o meno del dipinto di *Penelope* al ciclo delle Eroine, probabilmente destinato alla camera di Francesco Petrucci intorno al 1519, di cui farebbero parte la *Marzia* e la *Tanaquilla* della *National Gallery* di Londra, in origine appartenute alla collezione Charles O'Neil e ritenute opera di Andrea del Sarto, e *Cornelia* della Galleria Doria Pamphili di Roma. Queste prime due tavole avrebbero, infatti, le dimensioni di 91,5 centimetri di altezza e 52 di larghezza, mentre la *Cornelia* misurerebbe 93 centimetri di altezza e 51 di larghezza.[296]

È documentato che nel 1519 vennero realizzate da Beccafumi le decorazioni per il letto e la camera matrimoniale di Francesco Petrucci a Siena. Di queste farebbero parte una *Venere*, ora al *Barber Institute of Art* di Birmingham, i *Lupercali* e le tavolette col *Culto di Vesta* ora della collezione Martelli a Firenze. Sanminiatelli vi aggiunse anche il sopraccitato ciclo delle Eroine poiché "il gruppo di dipinti, omogeneo per lo stile, per le misure e per i soggetti rappresentati, appartiene certamente al momento indicato dai documenti e mostra una unità di concezione che solo un fine unico riesce a spiegare".[297]

Queste quattro tavole rappresenterebbero le virtù coniugali, secondo un'usanza tipica dell'epoca e largamente diffusa, per cui queste venivano rappresentate attraverso storie dell'antichità greca e romana. Le quattro figure femminili, infatti, sono raffigurate nello stile delle "Donne Famose", moda tipica del Quattrocento ma che si protrasse a Siena fino agli inizi del Cinquecento per via del conservatorismo che la città riservava nei confronti dell'arte figurativa. Cornelia sarebbe la madre ideale, Tanaquilla la donna consigliera, Marzia la "moglie esemplare nelle virtù domestiche", mentre

---

[295] E. Romagnoli, *Biografia cronologica de Bellartisti senesi*, op. cit., vol. 6, p. 253; D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, cit., p. 85.

[296] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 84; 85.

[297] Ivi, p. 84.

Penelope la “moglie esemplare nella fedeltà e nella pazienza”. Un insieme molto coerente per istruire la sposa ideale.[298]

Nonostante la certezza con cui Sanminiatelli inserì anche *Penelope* nel ciclo delle Eroine Petrucci, altri storici dell’arte si dissero estremamente contrari, come Marco Torriti, per via “dell’evidente diversità stilistica, che distanzia cronologicamente le opere”.[299]

Torriti, nella monografia su Beccafumi del 1998, sottolineò inoltre come i gruppi di eroine dell’antichità erano tradizionalmente uniti in gruppi di tre elementi, come lo dimostra il trittico attribuito a Guidoccio Cozzarelli, conservato nella collezione Chigi Zondadari Bonelli a Siena, unico gruppo arrivato ad oggi integro con la cornice originale, di cui fanno parte appunto tre soggetti Ippo, Camilla e Lucrezia.[300]

Prima di lui anche la storica dell’arte Fiorella Sricchia Santoro, nel saggio *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo*, del 1987, negò il collocamento della Penelope di Beccafumi all’interno del gruppo proposto da Sanminiatelli. L’autrice mostrò perplessità riguardo alle dimensioni della tavola, per le quali però si sono già presentate le ragioni di Sanminiatelli, e sottolineò in particolare l’incoerenza stilistica fra la *Penelope* e le altre tre figure femminili.

> “essendo soprattutto ben lontana con la sua corposa consistenza da quel sofisticato disfarsi dell'immagine in una materia opalescente, che caratterizza le altre tavole, mentre anche l'avvolgersi dei veli intorno alle braccia tornite richiama analoghe particolarità della Sibilla di Fontegiusta”.[301]

---

[298] Ivi, pp. 84;85.

[299] M. Torriti in Torriti (Piero) et al., *Beccafumi,* cit., p. 57, no. P3.

[300] Ibidem.

[301] F. Sricchia Santoro, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo*, (1981), in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 449;450. La *Sibilla di Fontegiusta*, citata dall’autrice è la *Sibilla Tiburtina che predice ad Augusto la nascita del Messia*, affresco situato nella Chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta a Siena, datato 1520-1535, e tradizionalmente attribuito a Baldassarre Peruzzi.

Santoro propose invece un accostamento della Penelope al trio di tavole composto dalla *Cleopatra* e dalla *Sofonisba* del Museo Bonnat di Bayonne e dalla *Giuditta* della Collezione Wallace di Londra, riconoscendo, tuttavia, il problema dei gruppi tradizionalmente composti da tre elementi e un'ulteriore diversità stilistica.

> "pur così grandi e fiorenti, esse si caratterizzino per una diversa delicata mollezza, avvolta nella trama leggera e capricciosa dei veli annodati e svolazzanti, in cui si fondono ricercatezze del Sodoma, fantasie del Beccafumi, interpretazioni del pieghettato archeologico del Peruzzi".[302]

L'autrice concluse quindi suggerendo l'appartenenza della tavola di Penelope ad un ulteriore gruppo attualmente sconosciuto.[303]

Bagnoli, nel catalogo della mostra tenutasi a Siena nel 1990, appoggiò l'ipotesi della storica Sricchia Santoro, secondo cui la *Penelope* sarebbe l'unico elemento rinvenuto di una terna di Donne virtuose appartenenti al mondo antico, commissionata per un contesto matrimoniale. A supporto di tale tesi anche Bagnoli presentò l'esempio delle tre figure della spalliera da letto integra realizzata da Guidoccio Cozzarelli.[304]

L'ipotesi di Sanminiatelli rimase comunque un'opzione appoggiata anche in tempi più prossimi, nel 1996, infatti, Marco Lorandi e Orietta Pinessi, nel saggio *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano* riportarono la tavola di Beccafumi all'interno del ciclo delle eroine realizzate per la camera da letto di Francesco Petrucci.[305]

Più recentemente, nel catalogo della mostra del *Metropolitan Museum of Art* di *New York* nel 2008, anche Nancy E. Edwards si mostrò non favorevole alla tesi di Sanminiatelli, in ragione delle dimensioni inferiori della tavola di Penelope rispetto alle altre tre e per uno stile piuttosto differente.

---

[302] F. Sricchia Santoro, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo*, cit., p. 450.

[303] Ibidem.

[304] A. Bagnoli, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, cit., p. 106.

[305] Marco Lorandi, con la collaborazione di Orietta Pinessi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano, Jaca Book, 1996, pp. 409; 410.

Riconobbe comunque la tavola veneziana come parte di un trittico di pannelli raffiguranti donne virtuose, probabilmente destinato a diventare un pannello murale, o spalliera, da collocare sopra un lettuccio o una cassapanca. La storica dell'arte citò in riferimento uno dei primi esempi di cicli decorativi di questo genere commissionato per una stanza di un palazzo patrizio senese, forse in occasione del doppio matrimonio dei fratelli Antonio e Giulio Spannocchi nel 1493, che comprendeva otto tavole raffiguranti quattro donne e quattro uomini virtuosi dell'antichità, realizzati da diversi artisti.[306]

Edwards notò come nella Siena repubblicana, i programmi decorativi destinati agli interni domestici riprendevano frequentemente modelli iconografici già adottati negli edifici pubblici cittadini. Attraverso la scelta di soggetti moralizzanti ispirati al mondo antico per ornare arredi e pareti di camere nuziali e ambienti di rappresentanza, le famiglie senesi non solo manifestavano la propria formazione umanistica, ma intendevano anche celebrare e trasmettere valori etici e civici, quali la castità e la fedeltà coniugale.[307]

4.5 L'indagine iconologica del soggetto

La storica dell'arte Marilena Caciorgna pubblicò nel 2013 il saggio *Civitas virginis. Immagini di sapienza nel codice figurativo tra rinascimento e barocco*, in cui propose un'inedita interpretazione del soggetto, distaccandosi dalla classica identificazione di Penelope, fino ad allora condivisa da tutti gli storici che ne avevano trattato precedentemente. Nel suo testo, infatti, la dott.ssa Caciorgna

[306] N. Edwards, *Penelope*, in Andrea Bayer (a cura di), *Art and Love in Renaissance Italy*, catalogo della mostra, cit., pp. 311;312.

[307] Ibidem.

individuò nella figura della giovane donna dalla "solenne postura", con "l'algido volto e il braccio che sembra impugnare un'asta piuttosto che un telaio", la dea Minerva.[308]

La storica citò diverse fonti storiche, come Ovidio e il *De mulieribus claris* di Boccaccio a dimostrazione del fatto che la dea è sempre stata associata all'arte della tessitura. In favore della sua tesi citò anche il carme XV, dedicato alle nozze di Polemio e Araneola, di Sidonio Apollinare, nel quale si fa un esplicito riferimento al manto di Giove tessuto da Minerva con un filo purpureo, dello stesso colore, quindi, del drappo nel telaio della Penelope di Beccafumi, la cui tela nella narrazione tradizionale avrebbe dovuto essere invece di colore bianco. Vennero poi presi in esame i soggetti nei bassorilievi ai piedi del dipinto beccafumiano, che la storica interpretò come la dea Minerva che "in abiti più virili rispetto alla figura stante, insegna alle fanciulle l'arte della tessitura".[309]

Il tema della dea Minerva rimarrebbe comunque coerente con il ciclo delle virtù femminili personificate dalle eroine del gruppo che si ipotizza fosse stato realizzato per la camera di Francesco Petrucci intorno al 1519, comprendente Marzia, Tanaquilla e Cornelia, essendo Minerva dea della sapienza ma anche delle mansioni domestiche come tessitura e filatura. Si integrerebbe altrettanto bene, inoltre, con il tema più ampio delle decorazioni nella camera privata di Petrucci, il cui programma fu dedicato alla mitica fondazione della città di Siena, richiamando temi della fondazione di Roma, come i *Lupercalia*, i *Vestalia* e *Tanaquilla*. Caciorgna segnalò un ulteriore collegamento tra il culto della Vergine cristiana, a cui la città di Siena è consacrata, con la dea vergine Minerva.[310]

Marco Torriti in Beccafumi del 1998, fece notare come il soggetto sia effettivamente singolare, dal momento che Penelope non è rappresentata nella tradizionale posa bensì in piedi, intenta ad

---

[308] M. Caciorgna, *Civitas Virginis. Immagini di Sapienza nel codice figurativo tra Rinascimento e Barocco*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Atti del Convegno (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Firenze, Olschki, 2013, p. 334.

[309] Ibidem.

[310] Ivi, pp. 333-335.

armeggiare con un oggetto eccentrico, reso attraverso un conglomerato di fantasie classiciste cinquecentesche.[311]

Nel catalogo della mostra tenutasi al *Metropolitan Museum of Art* di *New York* nel 2008, la storica dell'arte Nancy Edwards notò come le raffigurazioni del soggetto di Penelope fossero estremamente rare durante il Rinascimento. Tuttavia, nel ciclo di decorazioni per la "camera bella" del Palazzo del Magnifico, in cui lavorò proprio dieci anni dopo Domenico Beccafumi, il soggetto di uno degli otto dipinti è proprio *Penelope con i Proci*, realizzato da Bernardino Pinturicchio, oggi conservato alla *National Gallery* di Londra. L'affresco venne commissionato da Pandolfo Petrucci nel 1509, in occasione delle nozze di suo figlio Borghese con Vittoria Piccolomini. In esso Penelope viene rappresentata seduta, intenta a lavorare su un enorme telaio a pavimento. La figura di Penelope appare anche in un secondo affresco dello stesso ciclo, il *Trionfo della Castità: Amore Disarmato e Legato* di Luca Signorelli, conservato anch'esso alla National Gallery di Londra. Questo contesto renderebbe verosimile la scelta della donna virtuosa dell'antica Grecia come soggetto.

Resta inoltre da ricordare l'interpretazione che la curatrice diede alla figura di Penelope, ricollegandola alla Vergine Maria come precedentemente riportato. [312]

Cap. 5 Le indagini diagnostiche

5.1 Il restauro del 2019

[311] M. Torriti in Torriti (Piero) et al., *Beccafumi,* cit., p. 57, no. P3.

[312] N. Edwards, *Penelope*, in Andrea Bayer (a cura di), *Art and Love in Renaissance Italy*, catalogo della mostra, cit., pp. 311;312.

Nel 2006 la tavola venne restaurata ma attualmente la relativa documentazione non è pervenuta alla Pinacoteca.

Nel dicembre del 2019 il dipinto venne sottoposto ad un restauro, eseguito dalla restauratrice padovana Valentina Piovan su commissione del Seminario Patriarcale di Venezia.

L'operazione si tenne in un cantiere allestito appositamente in una sala interna del Patriarcato adiacente alla Pinacoteca.

Il restauro si rese necessario in quanto sulla tavola erano presenti stati di degrado tali da giustificare un ulteriore intervento conservativo. In particolare, sulla superficie pittorica era presente un leggero accumulo superficiale di materiali estranei che aderiva saldamente al substrato, causato da una patina alterata.

Erano presenti, inoltre, aree nel cielo e nella veste verde del soggetto con ritocchi in sopra tono risalenti a restauri precedenti che presentavano una colorazione ormai alterata rispetto al resto del dipinto.[313]

Il ritocco viene definito come una "stesura non originale sovrapposta a una superficie cromatica nel corso della sua vicenda conservativa. Può essere più o meno estesa, visibile a occhio nudo, aumentare l'effetto patina ecc.". Per tono si intende invece il "risultato ottico dato dal colore originale in relazione a fattori modificanti (verniciature, condizioni ambientali, tipo di esposizione alla luce)". Il fatto che i ritocchi risultassero in sopra tono sta ad indicare che gli interventi di reintegrazione pittorica apparivano visivamente più scuri, più saturi, più lucidi o più densi rispetto alla superficie pittorica originale circostante, creando un effetto di disarmonia con il resto della campitura.[314]

---

[313] Valentina Piovan, Relazione degli interventi di manutenzione, Padova, 7 gennaio 2020.

[314] Cristina Giannini, voci "ritocco" e "tono", in *Dizionario del restauro. Tecniche, diagnostica, conservazione*, Firenze, Nardini Editore, 2023, pp. 153;186.

Nella parte frontale, in basso al centro, si notava inoltre una piccola fessura nella zona dei piedi del soggetto.

Anche la cornice in legno dorato presentava visibili segni di degrado, quali piccole lacune, fessurazioni lievi negli incastri angolari e piccole abrasioni della lamina dorata nel lato inferiore e superiore.

Infine, si potevano notare leggeri sollevamenti nella parte centrale della tavola ma di vecchia formazione e ormai stabilizzati.

Gli interventi di restauro eseguiti sul retro della tavola hanno compreso la rimozione del deposito incoerente, ossia l'accumulo di materiali estranei di varia natura, quali polvere, terriccio e simili con spessore variabile e scarsa aderenza al materiale sottostante, con pennellesse morbide e aspirapolvere, e un successivo trattamento protettivo del telaio contro insetti xilofagi utilizzando biocida liquido a base di permetrina.

Inoltre, sono state rimosse le piastre che univano la tavola alla cornice allo scopo di rimuovere completamente la cornice in legno e ricollocarla. Sulla cornice si sono svolte inoltre alcune operazioni di consolidamento e stuccatura delle lacune e delle fessurazioni agli angoli. Successivamente le piastrine che ancoravano la cornice alla tavola, il cui errato collocamento aveva causato sollevamenti della tavola, sono state spostate e posizionate al centro del lato superiore ed inferiore, per non impedire l'eventuale curvatura naturale del legno.

Sulla superficie dipinta si è svolta la rimozione del deposito incoerente attraverso una spolveratura con pennellesse morbide e panni adeguati.

Il consolidamento della pellicola pittorica è stato effettuato mediante l'impiego di adesivi sintetici e colle di origine animale, successivamente stabilizzati attraverso stiratura con termocauterio, al fine di ristabilire l'adesione del colore al supporto preparatorio.[315]

Il termocauterio è:

[315] Valentina Piovan, Relazione degli interventi di manutenzione, Padova, 7 gennaio 2020.

> "una spatola calda impiegata per abbassare i sollevamenti di colore durante l'operazione di fermatura (iniezione di adesivo in punti critici in cui lo strato di colore si è sollevato dallo strato preparatorio) o per far penetrare sostanze idonee in un legno da consolidare. La distribuzione del calore è regolata da un termostato".[316]

La rimozione del deposito superficiale è stata eseguita attraverso l'applicazione controllata di una soluzione acquosa, calibrata su un valore di pH compatibile con la superficie pittorica (circa 6,5), tramite tamponamento. Tale procedura ha consentito l'eliminazione dei depositi coerenti maggiormente aderenti senza compromettere lo strato di vernice, permettendo al contempo di verificare la stabilità della pellicola pittorica, in particolare nelle aree che, osservate in luce radente, presentavano lievi fenomeni di sollevamento.

L'intervento di pulitura superficiale ha inoltre permesso di valutare adeguatamente lo stato conservativo della vernice protettiva, evidenziandone il grado di ingiallimento e l'opacizzazione, e di stabilire quindi l'opportunità di una sua parziale rimozione. Sono state eseguite verifiche di solubilità mediante opportuni test con miscele di solventi organici neutri con una polarità più bassa, finalizzate a rendere parzialmente solubili sia lo strato di vernice sia alcune ridipinture sovrattono localizzate, successivamente alleggerite o rimosse. Tale operazione ha consentito il riequilibrio cromatico di alcune aree, in particolare del cielo e della veste, eccessivamente interessate da precedenti interventi di ritocco.

Le lacune dello strato preparatorio sono state colmate mediante stuccatura a base di gesso e colla animale; le integrazioni, limitate alle porzioni di minore estensione, sono state successivamente rifinite tramite raschiatura con bisturi fino al raggiungimento del livello della superficie della tavola.

L'integrazione pittorica delle piccole lacune e delle abrasioni di recente formazione è stata eseguita a vernice mediante colori *Laropal*, caratterizzati da particolare stabilità, reversibilità e non alterabilità nel tempo.

---

[316] Cristina Giannini, voci "termocauterio" e "fermatura", in *Dizionario del restauro. Tecniche, diagnostica, conservazione*, cit., pp. 71;72;183.

L'operazione di restauro della superficie dipinta si è conclusa con la nebulizzazione della vernice *Regal Gloss* allo scopo di ricreare uno strato finale protettivo.[317]

5.2 Indagine fotografica

A supporto della presente ricerca sono state condotte alcune indagini diagnostiche non invasive sulla tavola.

Per l'indagine sono state adottate tecniche di indagine fotografiche non invasive e non distruttive, allo scopo di preservare la totale integrità dell'opera, quali la fotografia nel visibile, con calibrazione del colore, la fotografia in fluorescenza (UV-FL), e la fotografia nel vicino infrarosso (NIR).

Fotografia nel visibile

Per le indagini nel visibile è stata utilizzata una fotocamera mirrorless sSony α7IVR con un sensore CMOS da 61 Mp e un obiettivo Sony Macro 50 mm f/2.8 con diaframma di lavoro f/8. Come tutte le fotocamere digitali non modificate la sensibilità del sensore è limitata da un particolare filtro all'intervallo dello spettro elettromagnetico compreso tra le lunghezze d'onda di 380 nm e 780 nm, definito "visibile" poiché l'unica regione dello spettro percepibile dall'occhio umano.[318]

La resa fotografica di un oggetto dipende da diversi fattori, quali l'intensità luminosa, la quantità e la direzione della luce che illumina il soggetto, e il contrasto, in termini di differenze tra le zone di luce e quelle in ombra. Un altro fattore fondamentale da tenere in considerazione nell'indagine fotografica scientifica è la tipologia di sorgente luminosa che viene utilizzata. Generalmente si tratta di una luce artificiale in quanto permette di essere controllata nei livelli di intensità e contrasto, essa viene usata

[317] Valentina Piovan, Relazione degli interventi di manutenzione, Padova, 7 gennaio 2020.

[318] C. Giannini, R. Roani, voce "Visibile", in *Dizionario del restauro e della diagnostica*, Fiesole, Nardini Editore, 2000, p. 211.

in due modalità: con illuminazione puntuale, detta “a spot”, ottenuta tramite un fascio luminoso ristretto destinato all'analisi di zone circoscritte, oppure con illuminazione diffusa, capace di distribuire uniformemente la luce su superfici di maggiore estensione. Nel lavoro di indagine diagnostica dell’opera in questione sono state utilizzate entrambe le modalità di illuminazione.

Un altro fattore fondamentale da considerare nell’illuminazione è la cosiddetta “temperatura colore”, ovvero la corrispondenza ad un materiale di riferimento detto “corpo nero” in grado di assorbire tutta la luce che riceve, e che emette una radiazione elettromagnetica secondo un andamento che dipende esclusivamente dalla sua temperatura. All’atto pratico più è bassa la temperatura più i colori degli oggetti illuminati dalla luce saranno “caldi”, viceversa, aumentando la temperatura, i colori diventeranno più “freddi”, analogamente a quanto prodotto oggigiorno attraverso i sistemi di illuminazione a LED. A seconda che una luce sia più “calda” o più “fredda” vengono modificati anche i colori dei soggetti riprodotti per come appaiono ai nostri occhi e, di conseguenza, anche nella fotografia digitale.[319]

Calibrazione del colore

A seconda che una luce sia più “calda” o più “fredda” vengono modificati anche i colori del soggetto riprodotti attraverso una fotografia digitale, per cui, al fine di ottenere un una immagine cromaticamente fedele si deve opportunamente modificare alcuni parametri di scatto.[320] Le moderne fotocamere digitali permettono di “avvicinarsi” ai colori originali impostando direttamente la temperatura colore, in modo automatico o manuale, tenendo conto dei sistemi più comuni di illuminazione. Un’altra procedura, molto più complessa e costosa, implica la misurazione della “temperatura colore” effettiva incidente sul soggetto attraverso termo colorimetri digitali.

Un metodo più rapido e ormai standardizzato, utilizzato non solo nella fotografia scientifica ma anche in quella tradizionale, soprattutto nella riproduzione di oggetti, è quello della calibrazione del colore attraverso l’utilizzo una palette di colori di riferimento. Il soggetto viene riprodotto con e senza la *palette* nell’inquadratura. Un software dedicato riconosce la *palette* nell’immagine e determina le

[319] C. Giannini, R. Roani, voce “Temperatura di colore”, in *Dizionario del restauro e della diagnostica*, cit., p. 191.

[320] ibidem.

differenze cromatiche rispetto al riferimento, generando un "profilo colore" utile a correggere automaticamente l'immagine digitale attraverso i più comuni programmi di fotoritocco, rendendo quindi i colori dell'immagine digitale aderenti al vero e indipendenti dal sistema di illuminazione e dalle impostazioni della fotocamera. Nel caso specifico è stata utilizzata la *palette* di riferimento colore *X-Rite Color Checker Classic*.

Nonostante non sia così diffusa, perché probabilmente sottostimata, e le *palette* disponibili, nate per la fotografia di moda, non offrano tutti i colori necessari per una corretta riproduzione di opere d'arte, questa tecnica relativamente semplice offre vantaggi significativi, quali la garanzia di una corretta restituzione cromatica, svincolata dalle impostazioni della fotocamera, dalle caratteristiche del sensore e dell'obiettivo, e dai software di elaborazione digitale, portando ad una standardizzazione della resa cromatica, oltre alla possibilità di riprodurre e confrontare le immagini nel tempo in maniera coerente, consentendo il confronto con documentazioni fotografiche precedenti o con successive indagini diagnostiche, se condotte mediante la stessa procedura.

Tecniche di *imaging* multispettrale

Successivamente si è proceduto con le tecniche di *imaging* multispettrale. Quando ad una macchina fotografica digitale, intrinsecamente sensibile a regioni dello spettro oltre a quella del visibile, e che quindi sfociano nel vicino ultravioletto e nel vicino infrarosso, (circa 300-1100 nm), viene rimosso il filtro *UV-IR cut-off*, anche detto *hot mirror filter*, essa diventa in grado di percepire le lunghezze d'onda oltre a quelle del visibile. Combinando una macchina fotografica, modificata in tal modo, con dei particolari filtri ottici si può quindi ottenere uno strumento diagnostico portatile di grande valore analitico.[321]

La rimozione del filtro *UV-IR cut-off* dalle moderne fotocamere digitali con sensori CCD e CMOS, prende il nome di modifica *Full Spectrum* e viene generalmente effettuata da laboratori specializzati.

---

[321] Adamopoulos, E., Bovero, A., Rinaudo, F., *Image-based metric heritage modeling in the near-infrared spectrum*, *Heritage Science* **8**, 53 (5 giugno 2020), https://doi.org/10.1186/s40494-020-00397-w; Antonio Cosentino, *Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination,* in *Research Gate,* gennaio 2015, https://www.researchgate.net/publication/280736059_Practical_notes_on_ultraviolet_technical_photography_for_art_examination.

Grazie a questa modifica, una stessa fotocamera può essere impiegata per diverse tecniche diagnostiche non invasive, tra cui la fotografia infrarossa in luce riflessa (IR), la fotografia infrarossa in trasmissione (IRT), la fluorescenza infrarossa (IRF), la fotografia a falsi colori infrarossi (IRFC) e la fotografia in fluorescenza ultravioletta (UV-FL).[322]

Nell'ambito della documentazione fotografica tecnica delle opere d'arte è importante che nei diversi scatti la fotocamera e il soggetto mantengano la stessa posizione. Questo permette la realizzazione di immagini nei diversi spettri completamente sovrapponibili, facilitando il confronto analitico diagnostico. Mantenendo come unico accorgimento la regolazione della messa a fuoco quando si passa da una ripresa in modalità visibile a una nell'infrarosso e viceversa.[323]

Tradizionalmente i dipinti realizzati in Europa, dal Duecento in poi, venivano realizzati secondo un metodo canonico che prevedeva una precisa stratificazione di diversi materiali. Il dipinto in esame segue la stessa struttura. Alla base vi sono delle tavole di legno, unite attraverso colla e rinforzi metallici, successivamente sostituite dalla tela, che rappresentano il supporto. Sopra la tavola vi può essere uno strato, solitamente composto da colla animale e gesso, definito preparazione che ha lo scopo di rendere uniforme la base e prepararla al colore. L'ultima stesura di preparazione, quella distribuita con maggiore attenzione e che prende il nome di imprimitura, costituisce lo sfondo del dipinto. Su questo strato veniva realizzato il disegno preparatorio, nella maggior parte dei casi con l'utilizzo del carboncino ma a volte con terra rossa o gesso. Poi venivano applicati i colori, creati con terre colorate o minerali resi in polvere o con pigmenti e coloranti artificiali o organici, di origine vegetale o animale. I pigmenti venivano miscelati con un legante, composto da tuorlo d'uovo ed acqua nei colori a tempera e da oli vegetali in quelli ad olio, come nel caso della *Penelope*. L'ultimo

[322] Cosentino, Antonino, *Infrared Technical Photography for Art Examination*, in e-Preservation Science, 13. 1-6, 2016, https://www.researchgate.net/publication/295086868_Infrared_Technical_Photography_for_Art_Examination.

[323] Ibidem.

strato consiste nella vernice, una resina naturale, che ha lo scopo di preservare il colore nel tempo e di migliorare il contrasto e la profondità ottica.[324]

Conoscere la struttura di un'opera diventa quindi fondamentale quando si va ad analizzare il modo in cui i diversi strati reagiscono ai diversi intervalli delle radiazioni elettromagnetiche. A seconda del materiale esse possono essere assorbite, trasmesse, riflesse o diffuse. Mentre la radiazione ultravioletta fornisce principalmente informazioni sugli strati superficiali del dipinto, la radiazione infrarossa può raggiungere livelli più profondi grazie alla sua maggiore capacità di penetrazione. I raggi X presentano invece il più elevato potere penetrante e consentono l'analisi dell'intera struttura dell'opera, attraversando completamente anche i supporti lignei.[325]

Fotografia in fluorescenza UV-FL

Se con la luce visibile è possibile osservare lo strato pittorico, la luce ultravioletta (UV) permette di studiare in particolare gli strati di vernice, normalmente non percepibile dall'occhio umano. Illuminando un'opera con una lunghezza d'onda inferiore ai 400 nm, e quindi nella regione dell'ultravioletto, si assiste ad un fenomeno per cui parte dei raggi UV viene riflessa, mentre la restante può essere, in alcune condizioni, assorbita dai primi strati del dipinto e riemessa sotto forma di luce con lunghezze d'onda maggiori, nel visibile. Tale fenomeno prende il nome di fluorescenza nel campo del visibile indotta da radiazione ultravioletta, o in gergo tecnico semplificato, Fluorescenza Ultravioletta (UVF o UVFL in inglese) e si verifica in presenza di specifiche sostanze, originariamente presenti o trasformatesi nel tempo, come nel caso delle vernici tradizionali invecchiate.[326] Questa è una sottotecnica delle tecniche di luminescenza.

---

[324] O. Piccolo, E. Puppin, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2008, pp. 63-65.

[325] Ivi, p. 67.

[326] Ivi, pp. 70,71; Caccia, M., Caglio, S. & Galli, A. Objective interpretation of ultraviolet-induced luminescence for characterizing pictorial materials. *Sci Rep* 13, 20240 (2023). https://doi.org/10.1038/s41598-023-47006-x.

Maggiore è il tempo passato dalla loro applicazione più intensa è la fluorescenza delle vernici, con una colorazione emessa di tali componenti variabile, dal blu-viola nel caso di vernici poco invecchiate al giallo-verde nel caso di vernici molto degradate. L'invecchiamento delle vernici dipende da vari fattori, quali il tempo, l'illuminazione subita, la temperatura di conservazione dell'opera, l'eventuale presenza di sostanze inquinanti nell'ambiente. In alcuni casi possono avvenire delle particolari reazioni chimiche tra pigmenti e leganti che producono tale fenomeno.[327]

Oltre ad essere relativamente facile da usare e assolutamente non invasiva (i tempi di esposizione alla radiazione UV durante le riprese sono insignificanti rispetto alla degradazione subita in precedenza), uno dei vantaggi della tecnica di Fotografia in fluorescenza UVFL è la possibilità di individuare eventuali ritocchi, rifacimenti, modifiche apportate in periodi successivi alla realizzazione dell'opera, grazie alle differenze di intensità della radiazione visibile generata per fluorescenza. Nei materiali meno invecchiati non sono ancora avvenute le reazioni fotochimiche che producono fluorescenza, per cui risulteranno come macchie opache e più scure alla vista.[328]

Inoltre,

> "eventuali zone scure, non fluorescenti e ben distinguibili dal resto dell'immagine, corrispondono in genere ad alterazioni dovute a un cattivo stato di conservazione e determinate da un ambiente inadatto dal punto di vista della temperatura, dell'umidità o dell'illuminazione".[329]

In aggiunta a questo, tale procedura consente di vedere più nitidamente documenti e manoscritti antichi, i cui testi sono stati resi illeggibili dal tempo, o interpretare meglio elementi iconografici sbiaditi, i cui dettagli sono stati perduti nei secoli.[330]

---

[327] Ibidem.

[328] O. Piccolo, E. Puppin, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, cit., p. 67.

[329] M. Martini, A. Castellano, E. Sibilia, *Elementi di archeometria. Metodi fisici per i beni culturali*, Milano, Egea, 2007, p. 236.

[330] O. Piccolo, E. Puppin, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, cit., p. 70.

La tecnica della fluorescenza ultravioletta permette inoltre di effettuare un'analisi qualitativa dei materiali utilizzati poiché alcuni leganti, come l'olio polimerizzato e la gommalacca, nonché determinati pigmenti, tra i quali il bianco di zinco, il bianco di piombo e alcune lacche rosse, presentano fenomeni di fluorescenza.[331] A seconda del differente colore della fluorescenza è così possibile differenziare e localizzare i singoli pigmenti, che possiedono composizioni chimiche distinte anche se appartenenti alle stesse classi cromatiche in luce visibile riflessa.[332]

Tuttavia, l'interpretazione dei risultati e l'individuazione qualitativa dipende in larga misura dall'esperienza e dalle capacità dell'osservatore.[333]

Altro elemento a sfavore della tecnica UV-FL è che essa necessita di un ambiente completamente buio, per evitare che la radiazione nel visibile venga riflessa dall'opera sommandosi all'eventuale emissione di fluorescenza, generalmente poco intensa. Questo rappresenta un limite dal momento che non sempre è possibile soddisfare una tale condizione *in situ*, costringendo a spostare l'opera in uno spazio apposito mettendo in pericolo l'integrità dell'oggetto, o addirittura si rende impossibile, come nel caso di alcune pitture murarie in ambienti esterni.[334]

Affinché l'immagine registrata documenti esclusivamente la fluorescenza emessa dai materiali presenti sull'opera, è necessario impedire che la radiazione ultravioletta proveniente dalla sorgente luminosa raggiunga il sensore della fotocamera per riflessione dal soggetto o dallo sfondo. A tale scopo viene impiegato un filtro passa-alto con funzione di "barriera" montato davanti all'obiettivo, in quanto i sistemi di filtraggio interni alle comuni fotocamere digitali non garantiscono sempre una schermatura completa della radiazione UV. Questa precauzione risulta particolarmente importante

---

[331] M. Caccia, S. Caglio, A. Galli, Objective interpretation of ultraviolet-induced luminescence for characterizing pictorial materials, cit..

[332] M. Martini, A. Castellano, E. Sibilia, *Elementi di archeometria. Metodi fisici per i beni culturali*, cit. p. 236.

[333] M. Caccia, S. Caglio, A. Galli, Objective interpretation of ultraviolet-induced luminescence for characterizing pictorial materials, cit.. Lo stesso punto è ripreso anche in M. Martini, A. Castellano, E. Sibilia, *Elementi di archeometria. Metodi fisici per i beni culturali, cit., pp. 237;238.*

[334] M. Martini, A. Castellano, E. Sibilia, *Elementi di archeometria. Metodi fisici per i beni culturali,* cit., p. 238.

anche per evitare che alcuni componenti dell'obiettivo, potenzialmente soggetti a fenomeni di fluorescenza, alterino la corretta registrazione dell'immagine.[335]

Tradizionalmente come sorgente di radiazione ultravioletta si utilizza la lampada di Wood, apprezzata per essere pratica ed economica; tuttavia, essa presenta diverse problematiche, quali rilevanti emissioni residue nel visibile che, riflesse dall'opera, falsano la misura del segnale di fluorescenza. Inoltre, l'elevata potenza di emissione rischia di danneggiare le opere, producendo calore e causando invecchiamento artificiale.[336]

Anche i tubi fluorescenti UV, economici e di facile utilizzo, possono essere utilizzati come fonte di irraggiamento; tuttavia, anche essi causano significative emissioni nel visibile e nell'infrarosso, difficilmente filtrabili data l'ampia superficie emissiva. I proiettori UV a fascio ristretto, solitamente utilizzati nell'indagine forense, dotati internamente di un filtro passa-UV, offrono una migliore qualità dell'illuminazione. In questo caso, per compensare la distribuzione non uniforme della luce, si ricorre spesso alla tecnica del *light painting,* che consiste nel muovere la sorgente luminosa durante una lunga esposizione al fine di ottenere un'illuminazione omogenea dell'intera superficie. Nel caso di opere di grandi dimensioni, l'acquisizione può essere eseguita mediante riprese panoramiche composte da più immagini successive, eventualmente integrate con il *light painting*.[337]

Attualmente le indagini in fluorescenza UV vengono eseguite anche mediante sorgenti LED ad alta intensità con emissione centrata a ca. 365 nm, ulteriormente filtrate per eliminare la componente visibile residua. Queste sorgenti garantiscono un'alta qualità della radiazione, raggiungono immediatamente la piena intensità luminosa, non producono un significativo riscaldamento e sono

---

[335] Crowther, J. Ultraviolet Fluorescence Photography—Choosing the Correct Filters for Imaging. *J. Imaging,* 2022, *8*, 162. https://doi.org/10.3390/jimaging8060162.

[336] M. Martini, A. Castellano, E. Sibilia, *Elementi di archeometria. Metodi fisici per i beni culturali,* cit., pp. 236,237; O. Piccolo, E. Puppin, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, cit., pp. 70;71.

[337] A. Cosentino, *Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination,* cit..

caratterizzate da peso e dimensioni più ridotte, una e maggiore maneggevolezza, e possono essere alimentate anche a batteria.[338]

Per il caso di studio si è applicata la tecnica UV-FL *in situ*, senza rimuovere la tavola dal luogo di esposizione, in un ambiente quasi completamente buio scegliendo opportunamente l'orario delle riprese. La strumentazione utilizzata consiste in macchina fotografica Sony α7IVR (Sony, Tokyo, Giappone) a cui è stato aggiunto un filtro Hoya UV-A, e una lampada LED da 3 W con emissione centrata a 365 nm, come fonte di illuminazione ultravioletta.

Fotografia infrarossa

Le prime immagini fotografiche nel vicino infrarosso di opere pittoriche sono state realizzate a partire dagli anni Trenta del Novecento. Come risaputo, alcuni elementi che costituiscono le opere d'arte risultano più o meno trasparenti ai raggi infrarossi, regione dello spettro che confina col visibile e si estende formalmente dagli 800 nanometri ai 10 micrometri. Per questa ragione alcuni sotto-intervalli della radiazione, quale l'intervallo tra 800 e 1700 nm, possono essere sfruttati per studiare lo strato inferiore alla superficie pittorica. In particolare, essi permettono di osservare per contrasto l'eventuale presenza di disegno preparatorio, se realizzato mediante l'utilizzo di pigmenti opachi all'infrarosso, come il carboncino, su uno strato di preparazione riflettente nello stesso intervallo, sebbene nel Seicento si introdusse la pratica di stendere uno sfondo scuro che rende spesso invisibile il disegno.[339]

Oltre a rendere visibile il disegno preparatorio, in particolare se realizzato con materiali quali carboncino, grafite o punta metallica che assorbono l'infrarosso, questa tecnica permette di rilevare la presenza di pentimenti dello stesso artista o rifacimenti e definire l'andamento delle pennellate. La fotografia infrarossa può essere utilizzata su disegni, dipinti su tavola o su tela, e in alcuni casi anche

[338] Ibidem. Questo tipo di illuminazione è stato utilizzato, ad esempio, per svolgere la ricerca descritta nell'articolo M. Caccia, S. Caglio, A. Galli, Objective interpretation of ultraviolet-induced luminescence for characterizing pictorial materials, cit..

[339] O. Piccolo, E. Puppin, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, cit., pp. 72,73; C. Antonino, *Infrared Technical Photography for Art Examination*, cit.

su affreschi. I risultati ottenuti si dimostrano particolarmente preziosi nel campo dei beni culturali, fornendo informazioni anche sulla tecnica di realizzazione e sullo stato di conservazione dell'opera.[340]

Ad oggi, nel campo dell'infrarosso, si è arrivati ad una strumentazione, le telecamere InGaAs, sensibili fino a 1700 nm. I sensori CCD utilizzati nelle fotocamere digitali, coprono invece un intervallo spettrale più limitato, estendendosi fino a circa 1200 nm. Nonostante ciò, il loro costo contenuto e la risoluzione delle immagini ottenibili, significativamente superiore rispetto alle telecamere InGaAs hanno favorito una crescente diffusione della fotografia infrarossa come valida alternativa alla tradizionale riflettografia infrarossa (IRR), eseguita con sistemi Vidicon o InGaAs.[341]

Recenti studi hanno dimostrato che nelle acquisizioni nel vicino infrarosso (NIR) con sensori CMOS, attraverso l'uso di una combinazione di particolari filtri passa-banda, è possibile raggiungere una qualità d'immagine sorprendentemente simile a quella ottenuta tramite un sensore InGaAs.[342]

Oggi il termine fotografia infrarossa indica generalmente le indagini realizzate mediante fotocamere digitali. A partire dai primi anni Duemila, questa metodologia ha trovato ampio impiego nell'ambito dei beni culturali, risultando applicata allo studio dei dipinti, delle pitture murali e dei reperti archeologici.[343]

Per applicare la tecnica della fotografia infrarossa è necessario utilizzare una fonte di radiazione elettromagnetica che emetta radiazioni nell'infrarosso. A tale scopo possono essere utilizzate comuni lampade ad incandescenza o alogene, le quale generano una quantità di radiazione infrarossa sufficiente per la maggior parte delle applicazioni diagnostiche. Tuttavia, le lampade alogene hanno la caratteristica di produrre molto calore (ca. il 90% della potenza assorbita) che potrebbe

---

[340] M. Martini, A. Castellano, E. Sibilia, *Elementi di archeometria. Metodi fisici per i beni culturali,* cit., pp. 242,243; Ceccarelli, S., Guarneri, M., Orazi, N. *et al.* Remote and contactless infrared imaging techniques for stratigraphical investigations in paintings on canvas. *Appl. Phys. B* 127, 106 (2021). https://doi.org/10.1007/s00340-021-07654-1.

[341] Antonino Cosentino, *Infrared Technical Photography for Art Examination*, cit.

[342] Paolo A.M. Triolo*, Implementation of the diagnostic capabilities of the CMOS sensor in the NIR environment, using 1070 nm interference filter and a conventional IR-pass filters set*, in Journal of Cultural Heritage, Volume 70, 2024, Pages 54-63, https://doi.org/10.1016/j.culher.2024.08.007.

[343] C. Antonino, *Infrared Technical Photography for Art Examination*, cit.

compromettere l'integrità dell'opera, dimostrandosi problematiche in caso di manufatti sensibili al calore o di ambienti in cui sia necessario limitare l'aumento della temperatura. In alternativa è possibile utilizzare i flash fotografici, non sempre adeguati data la limitata intensità della radiazione infrarossa emessa e la potenza, che potrebbe non essere sufficiente in caso di opere di grandi dimensioni. Per le stesse caratteristiche indicate, sono però utilizzati anche per la tecnica *Reflectance Transformation Imaging* (RTI), e inoltre possono essere utilizzati anche per la fotografia nel visibile, con le stesse limitazioni in termini di potenza. Attualmente a rappresentare la scelta più indicata nell'indagine diagnostica nell'infrarosso, sono i LED infrarossi. Disponibili con diverse lunghezze d'onda di emissione, i LED a 940 nm, in particolare, risultano estremamente efficaci con le fotocamere modificate *Full Spectrum* nel vicino infrarosso, sfruttandone appieno la sensibilità e favorendo una maggiore capacità di penetrazione attraverso alcuni materiali pittorici.[344]

Nell'indagine diagnostica condotta nell'ambito di questa tesi è stata utilizzata l'illuminazione a luci alogene presente in museo, recentemente affiancata ad un sistema di illuminazione a LED, posta a ca. 45 gradi rispetto alla parete del dipinto, e la macchina fotografica digitale Sony α7 accoppiata ad un obiettivo Sony 50 f2.8 mm macro a un filtro Hoya RM90, poggiata su un cavalletto posizionato di fronte al dipinto.

Attualmente, la maggior parte delle fotocamere digitali a colori è dotata di un sensore CMOS che è coperto da una matrice di filtri colore (*Color Filter Array*, CFA), costituita da microscopici filtri rosso, verde e blu, posizionati sopra ogni singolo pixel, i quali selezionano le diverse componenti cromatiche della luce visibile. Dal momento che i filtri verdi della matrice CFA tendono ad assorbire una quantità maggiore di radiazione infrarossa rispetto a quelli rossi e blu, le immagini acquisite nel vicino infrarosso sono caratterizzate da una particolare dominante violacea. Per agevolare la lettura e l'interpretazione dei risultati, le immagini infrarosse vengono generalmente convertite in scala di grigi, poiché l'informazione diagnostica ottenibile dipende dalle differenze tonali piuttosto che dai valori cromatici registrati dal sensore.[345]

[344] Ibidem.

[345] Ibidem.

Per questa ragione le immagini risultanti dall'indagine fotografica nel vicino infrarosso eseguita sulla tavola oggetto della ricerca, sono riportate nel capitolo successivo in scala di grigi.

Infine, le immagini ottenute nel visibile (VIS) e nell'infrarosso (IR), convertite in bianco e nero, possono essere sovrapposte digitalmente, consentendo un ulteriore livello di confronto tra lo strato pittorico finale e il disegno preparatorio ed eventuali ripensamenti nascosti negli strati sottostanti. Questo metodo permette di mettere in luce al meglio le differenze tra il prodotto finale e il progetto originario.[346]

In generale, tutta la comunità accademica concorda nell'utilità della tecnica di fotografia infrarossa, in particolare in concomitanza con altre tecniche di indagine. Un esempio è la recente indagine effettuata sul dipinto di Vincent Van Gogh, *Case di campagna tra gli alberi*, in cui attraverso la fotografia IR sono state individuate zone di interesse nella tavola, per via della particolare sottigliezza dello strato pittorico e applicazioni di colore a impasto, le quali sono state successivamente approfondite attraverso analisi puntuali con la tecnica di fluorescenza a raggi X (XRF) e la spettroscopia Raman.[347]

Cap. 6 Analisi dei risultati delle indagini diagnostiche

Cap. 6.1 Fotografia nel visibile

[346] Ibidem.

[347] J. M. del Hoyo-Meléndez, A. Klisińska-Kopacz, A. Kopyciak, et al., *Analysis of materials and artistic techniques in Vincent van Gogh's Country Huts Among Trees*, Journal of Cultural Heritage, Volume 70, 2024, Pages 293-301, https://doi.org/10.1016/j.culher.2024.10.002.

Figura 23, Domenico Beccafumi, Penelope, olio su tavola, 84,2 x 47,8 cm, Venezia, Pinacoteca Manfrediniana.

Analisi stilistica dell'opera

Grazie all'analisi delle immagini digitali ottenute attraverso l'indagine fotografica nel visibile è possibile notare come vi siano alcune differenze stilistiche tra le varie parti del dipinto stesso. In particolare, la parte destra del dipinto, in cui è raffigurato il telaio, poggiato sul piedistallo decorato all'antica e il bassorilievo sulla balaustra, si differenzia nettamente dal resto. Tale lato della tavola è caratterizzato da una pennellata rapida e imprecisa, che si evidenzia principalmente nel volto anziano rappresentato sul mascherone e nel resto del piedistallo che sorregge il telaio. Tale tipo di pennellata si distanzia dallo stile pittorico usato nel resto del dipinto, con campiture omogenee e linee pulite. Visto che la critica non ha ancora approfondito questo aspetto, esso può costituire un elemento interessante per future ricerche. È possibile presupporre che il dipinto non sia stato concluso dallo stesso Beccafumi o che esso sia rimasto incompleto, o concluso in modo approssimativo, forse a causa di un ripensamento della committenza o di una sua improvvisa insolvenza. Vista la difficoltà nel risalire alla committenza originale, è impossibile confermare la seconda ipotesi che quindi rimane incerta.

Figura 24, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia visibile, dettaglio del piedistallo a destra.

Figura 25, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio del piedistallo a destra.

Per quanto riguarda lo stile del bassorilievo, esso venne accostato da Luigi Dami nel Bollettino d'Arte, del 1919 all'affresco realizzato nell'Oratorio di San Bernardino a Siena raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*, datato intorno al 1517-1518, in ragione delle figure delle vergini che, secondo lo storico dell'arte, riprenderebbero nello stile le "figurette" del bassorilievo.[348]

Lo stile delle figure nel bassorilievo è usato dallo storico dell'arte Marco Torriti anche come prova dell'autorialità di Beccafumi, riconducendolo all'affresco dell'ospedale di Santa Maria della Scala, esempio di opera in cui appaiono figure femminili tipicamente beccafumiane.[349]

Qui le pennellate appaiono più frettolose ed i tratti imprecisi rispetto al resto del dipinto; tuttavia, gli storici dell'arte non ne fanno parola e non vi è ancora stato un approfondimento stilistico al riguardo, basando i commenti per lo più sull'aspetto compositivo e formale che quindi giustifica le similitudini offerte ed esposte precedentemente qui sopra.

Ciononostante, nel bassorilievo non si arriva ad una pennellata irrequieta come la si vede nel sostegno del telaio, ed in generale ricorda più lo stile meno raffinato che si presenta, ad esempio, nelle predelle della *Stimmate di Santa Caterina* della Pinacoteca di Siena. Questo aspetto deriva chiaramente anche dal formato più ridotto del soggetto raffigurato. Una minore precisione figurativa potrebbe anche essere giustificata da una precisa scelta stilistica, volendo mantenere l'attenzione sul soggetto principale e tentando di rendere la matericità e la sensazione di un antico bassorilievo scolpito, le cui forme emergono consumate dal tempo.

---

[348] L. Dami, *Domenico Beccafumi*, in Bollettino d'Arte, Serie I, anno XIII, fasc. I–II (gennaio–aprile 1919), p. 14.

[349] Marco Torriti in Torriti (Piero) et al., *Beccafumi,* cit., p. 57, no. P3.

Nella scena raffigurata, Beccafumi scelse di far emergere, illuminandoli con sottilissime pennellate bianche, i calzari del venditore ambulante, se questo è il soggetto, e i fili che pendono dal cesto che regge in grembo, protagonisti della narrazione iconologica.

Figura 26, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia visibile, dettaglio del bassorilievo a destra.

Figura 27, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio del bassorilievo a destra.

Confronto stilistico con altre opere di Beccafumi

Sempre analizzando le immagini digitali ottenute nel visibile è possibile confrontare la *Penelope* con altre opere dello stesso periodo realizzate dallo stesso autore. In particolare, i dipinti conservati alla *National Gallery* di Londra, la *Marzia* e la *Tanaquilla*, e già più volte associati al soggetto di questa tesi per ragioni storico artistiche, in riferimento alla discussione sul Ciclo delle Eroine.[350] Questo permette di osservare una certa similarità nella *palette* cromatica e in dettagli significativi, sebbene una generale differenza stilistica, probabilmente dovuta allo scarto di qualche anno tra la realizzazione della *Penelope* rispetto alle altre due.

Le due opere furono realizzate per la camera da letto di Francesco di Camillo Petrucci, un facoltoso mercante e proprietario terriero, nonché nipote di Pandolfo Petrucci, ex governatore della Repubblica di Siena. Le decorazioni furono eseguite in occasione delle nozze di Francesco con Caterina di Niccolò Mandoli Piccolomini, celebrate nel 1512, e i lavori furono portati a termine nel 1519, anno in cui vennero realizzate anche le due eroine in questione. L'ipotesi più accreditata è che i pannelli fossero originariamente uniti in un'unica incorniciatura, collocata nella parte superiore dello schienale di una panca da camera. L'impiego del legno di ciliegio per il supporto di Marcia attesta l'eccezionale valore manifatturiero ed economico dell'arredo.[351]

Le tre eroine del ciclo vengono raffigurate circondate da frammenti architettonici antichi, Tanaquilla affianca un obelisco spezzato e Cornelia una colonna in rovina. Ai loro piedi, tavolette lapidee mostrano distici latini incisi che le identificano. Questi versi intrecciano colte allusioni a testi classici e umanistici del primo Rinascimento, probabilmente frutto dell'inventiva di un consigliere erudito.[352]

---

[350] D. Sanminiatelli, *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 84; 85.

[351] National Gallery, «Domenico Beccafumi, *Tanaquil*», consultato il 17 luglio 2026, https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenico-beccafumi-tanaquil.

[352] Ibidem.

Le labbra socchiuse e i gesti espressivi donano alle figure dagli sguardi sfuggenti un’aria che le fa apparire intente in un dialogo. Sul piano iconografico, il personaggio di Marcia simboleggiava le virtù coniugali della fedeltà e dell’obbedienza al marito, unite a una feconda maternità. L'esegesi del gesto mostra la figura nell'atto di salutare con la mano sinistra, mentre la destra, con due dita adagiate sul ventre, sembra richiamare i due consorti con i quali generò la propria prole.

Figura 28, Domenico Beccafumi, Marzia, 1519 ca, olio su tavola, 92.1 × 53.3 cm, Londra, National Gallery.

Figura 29, Domenico Beccafumi, Tanaquilla, 1519 ca, olio su tavola trasferita su tela, 92.1 × 53.3 cm, Londra, National Gallery.

Tanaquilla indica sé stessa e l'incisione su cui appare la scritta "Io sono Tanaquilla. Nella mia prescienza ho creato due re, prima mio marito, poi il mio schiavo". Stando al mito che la riguarda, la donna rappresenta la sposa e moglie virtuosa che tiene in mano un fuso o una conocchia, celebrando la sua abilità domestica come filatrice di lana di talento.[353]

È possibile notare una significativa somiglianza tra la mano destra della Tanaquilla e quella di Penelope che appaiono entrambe grandi e forti, o "antigraziose" come le definì Bagnoli nel 1990. Entrambe sono decorate da dettagli in oro, un anello, molto scolorito, nella prima e un filo teso legato al telaio nella seconda.

Entrambe le regine portano gioielli d'oro e di perla, come gli orecchini di Tanaquilla e la cintura di Penelope, sebbene quest'ultima porti sul capo una corona sfarzosa mentre l'altra abbia solo una semplice fascia accompagnata da un'originale acconciatura che crea volume sull'apice. Anche la chioma bionda e vaporosa è resa allo stesso modo, malgrado quella della moglie di Ulisse sia arricchita da sottilissimi capelli dipinti con un pigmento dorato. I piedi delle due figure mitologiche sono raffigurati nella stessa posizione, quelli di Tanaquilla decorati con eleganti sandali impreziositi con l'oro; la resa di entrambi non è particolarmente definita ed emergono dei tratti più marcati provenienti da un disegno preparatorio sottostante.

[353] Ibidem.

Figura 30, Domenico Beccafumi, Tanaquilla, dettaglio della mano sinistra.

Figura 31, Domenico Beccafumi, Tanaquilla, dettaglio dei piedi.

Figura 32, Domenico Beccafumi, Penelope, dettaglio della mano destra.

Figura 33, Domenico Beccafumi, Penelope, dettaglio dei piedi.

Confrontando la *Penelope* con gli altri due dipinti della *National Gallery* si nota una *palette* comune. Le scelte cromatiche rispettano i gusti e la tavolozza del pittore con la "gamma cromatica tutta giocata sui toni freddi e dissonanti dei rosa, degli azzurri e dei verdi intensi" individuata da Zappasodi nelle tre Eroine Chigi e nelle tre *Madonne col Bambino e San Giovannino,* discusse nella pubblicazione del 2018.[354]

I colori della *Penelope* sono gli stessi descritti da Torriti in riferimento alla pala di *San Paolo in cattedra*, ora Museo dell'Opera del Duomo di Siena, "di verdi squillanti, di violetti, di azzurri, di gialli e vividi rossi sotto un cielo avvolto da una trasparente nuvolosità".[355]

Ad accomunare le tre opere, le due eroine e *Penelope*, è anche un importante uso dell'oro nelle decorazioni, applicato in sottilissime pennellate per donare lucentezza e impreziosire il dipinto.

---

[354] Emanuele Zappasodi, *Un avvio inquieto. La Madonna col Bambino e San Giovannino Orintia Carletti Bonucci di Perugia e il giovane Beccafumi*, cit., pp. 57-58.

[355] P. Torriti, *Beccafumi*, cit., p. 15.

Sempre in oro sono i ricami delle vesti delle tre donne, quasi identici tra loro salvo leggerissime variazioni geometriche in alcuni dettagli. Sebbene il pigmento dorato si sia sbiadito in qualche punto, risultano ben visibili nelle immagini qui presentate, in particolare nell'orlo delle vesti che ricadono sui piedi e nel drappo verde sorretto dal braccio di Marzia.

Figura 34, Domenico Beccafumi, Marzia, dettaglio del ricamo sul drappo.

La posa di Penelope riporta identicamente quella della figura di Giovanni Battista nel trittico della *Trinità* del 1513, seppur in controparte, come notato da Marco Torriti nel 1998, nella scheda di catalogo dedicata al dipinto veneziano. La condivisa "torsione della testa, lo sguardo calmo fino a sembrare assente e l'arcuarsi del possente braccio destro che termina con la mano decisamente piegata verso la coscia" sembra ripresa a sua volta dagli studi sul *David* di Michelangelo.[356]

[356] M. Torriti in Torriti (Piero) et al., *Beccafumi,* cit., p. 57, no. P3.

Figura 35, Domenico Beccafumi, Trinità e Santi, Siena, Pinacoteca Nazionale, dettaglio di San Giovanni Battista.

Dal punto di vista formale è possibile notare delle similitudini anche con il disegno *Figura femminile in piedi,* realizzato intorno al 1516/1518. Il disegno è realizzato su carta grigio-*beige* a sanguigna e acquerellatura a sanguigna, con tratti a pietra nera nella mano destra e nella parte inferiore della figura. Inizialmente venne creduta di Raffaello e fu lo storico dell'arte inglese Philip Pouncey, citato da Sanminiatelli nel 1967, ad individuare nella figura della donna del disegno una delle sette vergini che assiste al *Matrimonio della Vergine*, affresco realizzato tra il 1516 e il 1518, data del pagamento, per l'Oratorio di San Bernardino a Siena. Rimase tuttavia incerto riguardo all'attribuzione a Beccafumi, in ragione dell'eccezionalità della tecnica, sanguigna acquerellata, per le dimensioni importanti, 39,9 × 20,6 cm, e per l'uniformità esecutiva, alquanto inusuali nella produzione grafica dell'artista. Il dubbio venne tuttavia fugato dagli specialisti negli anni successivi e, ad oggi, il disegno è attribuito all'artista senese.[357]

L'uso del tratteggio incrociato per accentuare le ombre e renderle di maggior contrasto è tipico dei disegni a penna di Beccafumi.

Secondo Dominique Cordellier, che si occupò di curare il catalogo della collezione di lavori del Beccafumi conservati nel *Cabinet des Dessins* del Louvre, pubblicato nel 2009, si tratterebbe di uno studio preparatorio per la figura dell'ancella nell'affresco dell'Oratorio di San Bernardino per via di "variazioni nel drappeggio, nel braccio sinistro della figura, nell'espressione del capo e nell'acconciatura, nonché di sottili approssimazioni nei contorni e nei dettagli (come i piedi)". Lo storico dell'arte francese notò inoltre un richiamo alle statue senesi del Quattrocento realizzate da Neroccio, Cozzarelli, Giovanni di Turino nell'atteggiamento della figura.[358]

Oltre ad essere stata realizzata con ogni probabilità negli stessi anni, la *Figura femminile in piedi* è datata tra il 1516 e il 1518 in relazione alla realizzazione del *Matrimonio della Vergine*, le similitudini tra le due donne sono alquanto significative. Si noti un forte classicismo che caratterizza le figure, la torsione della mano destra verso l'interno che regge il rocchetto, nel caso della *Penelope* o le vesti,

---

[357] D. Sanminiatelli, 'Domenico Beccafumi', Milan, 1967, p. 83, 160 n° 104.

[358] D. Cordellier (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, Milano, 5 Continents Editions, 2009, p. 58.

nell'altra il capo inclinato da un lato, il modo di appoggiare il peso su una gamba e l'emergere del ginocchio dalla veste. L'abito all'antica, inoltre, annodato in entrambe le spalle, presenta una somiglianza quantomeno notevole nella fattura e nella resa dei panneggi semplici ma ben realizzati. Anche i lineamenti dolci del viso sono molto simili, con un'espressione vagamente assente, ed in generale le pervade un senso di venustà diffuso, tipico dei lavori del maestro.

I panneggi tipicissimi di Beccafumi che accomunano le due opere vennero descritti con grande efficacia dallo storico dell'arte Brandi con queste parole eloquenti:

> "Non appare nel Beccafumi il desiderio unico di imporre l'anatomia umana al vestito, di dissolvere nei muscoli e nei tendini le stoffe, divenute insufficiente velame: la stoffa, la veste, hanno una preponderanza sul corpo, lo determinano per così dire: formano con esso una specie di concrezione stalattitica, indivisibile, inscindibile".[359]

[359] C. Brandi, *Disegni del Beccafumi*, in «Bollettino d'Arte», Serie III, Anno XXVIII, n. 8, 1934, p. 353.

Figura 36, Domenico Beccafumi, Figura di donna stante, sanguigna, 399x206 mm, Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphiques.

Figura 37, Domenico Beccafumi, Penelope, dettaglio della spalla sinistra.

Cap. 6.2 Fotografia infrarossa

In occasione della mostra monografica intitolata *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, organizzata a Siena nel 1990, il Laboratorio di restauro della Fortezza da Basso di Firenze, appartenente al prestigioso Opificio delle Pietre Dure (OPD), uno dei massimi centri di eccellenza al mondo per la conservazione e il restauro delle opere d'arte, venne incaricato di effettuare alcune indagini diagnostiche ed interventi conservativi sulle opere esposte che presentavano maggiori segni di degrado.[360]

Ad essere oggetto di studio sono state la pala dell'*Incoronazione della Vergine*, conservata nella chiesa del Santo Spirito e le quattro tavolette del cataletto dell'*Arciconfraternita della Misericordia*, raffiguranti *Sant'Antonio Abate che legge*, *la Madonna col Bambino*, *Cristo morto sorretto da due angeli* e di nuovo *Sant'Antonio Abate*.[361]

Altre opere invece, sottoposte ad analisi non distruttive, sono state esaminate nel laboratorio di restauro di pertinenza della Pinacoteca Nazionale di Siena, tra cui il *Trittico della Trinità* del 1513, l'*Annunciazione* del 1546, e altre quattro tele.[362]

Oltre ad aver portato alla luce informazioni di grandissimo valore storico-srtistico, queste ricerche sono state fondamentali nell'ambito di questa tesi in quanto hanno analizzato le opere di confronto attraverso l'indagine mediante riflettografia infrarossa. Per la ricezione dell'immagine è stata utilizzata una videocamera con tubo *Vidicon* con una sensibilità spettrale nell'infrarosso fino a 2.2

---

[360] A. Aldrovandi *et al.*, *Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi*, in *OPD Restauro*, n. 4, Centro Di Della Edifimi SRL, 1992, pp. 28-50, 99-104, Stable URL: https://www.jstor.org/stable/24394977; Sito ufficiale Opificio delle Pietre Dure (OPD): https://opificiodellepietredure.cultura.gov.it/.

[361] A. Aldrovandi *et al.*, *Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi*, cit., p. 28.

[362] Ibidem.

nanometri. I risultati di tali analisi hanno fatto emergere disegni preparatori e ripensamenti, fino ad allora inediti, utili per interpretare lo sviluppo pittorico dell'artista.[363]

Dalle indagini si sono rilevate alcune modalità di procedimento comuni nei dipinti provenienti dalle diverse fasi creative di Beccafumi. Queste si caratterizzano in disegni preparatori realizzati a pennello e a carboncino, generalmente insistito con maggior studio nella zona delle mani e dei panneggi, un tratteggio a linee parallele, modulato o a reticolo, con funzione di marcare le zone di ombra e le campiture omogenee, oltre ad una folta presenza di ripensamenti e pentimenti che lasciano intravedere un continuo studio compositivo a cui l'artista rivolse una particolare e costante attenzione lungo tutta la sua carriera creativa. Anche i materiali utilizzati sembrano essere rimasti pressoché invariati negli anni.[364]

Appare evidente dalle indagini condotte in questa tesi come la tavola di Penelope rientri perfettamente in questo *modus operandi* beccafumiano, presentando anch'essa un disegno preparatorio identificativo, emerso con evidenza attraverso la fotografia infrarossa, particolarmente visibile nei piedi e nei tratti del viso.

Le immagini infrarosse hanno portato alla luce anche un piccolo ripensamento, elemento comune nelle opere di Beccafumi, nell'occhio destro, posizionato in origine immediatamente al di sotto di quello attuale, parallelo all'occhio sinistro. Anche mediante una accurata indagine visiva è possibile scorgere una vaga sfumatura più scura nella sclera bianca dell'occhio, che avrebbe coinciso con la parte superiore dello stesso, mentre la palpebra inferiore visibile nell'immagine a infrarossi è stata prontamente mutata nella sfumatura dell'occhiaia. Data la portata contenuta della modifica, nata da una necessità formale nella ricerca di una migliore resa anatomica e prospettica, si tratta di un pentimento pittorico e non compositivo, come si è presentato in più occasioni.

[363] Ivi, p. 31.

[364] Ibidem.

Figura 38, Beccafumi, Penelope, fotografia infrarossi, bianco e nero, dettaglio della testa.

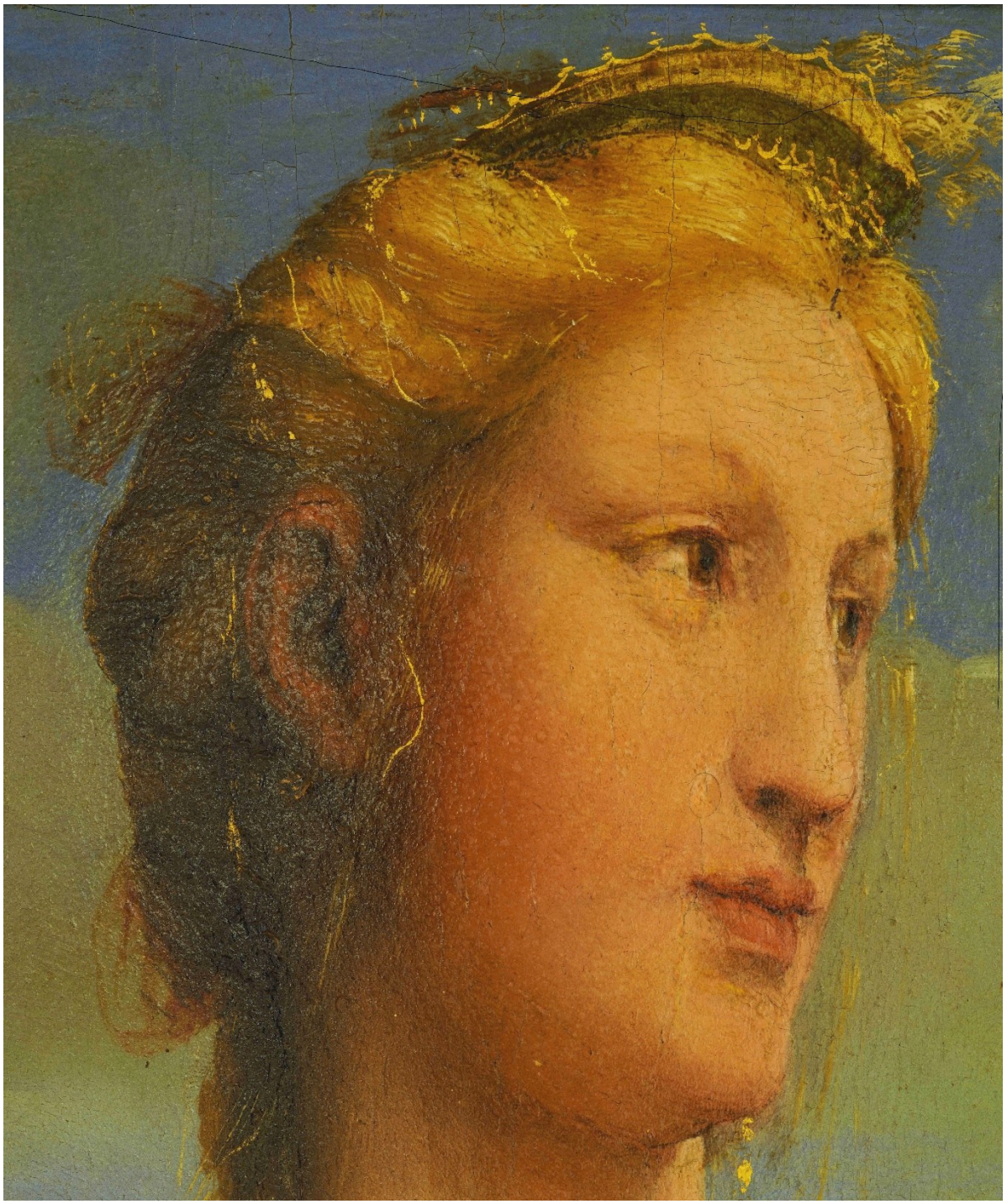

Figura 39, Beccafumi, Penelope, fotografia visibile, dettaglio della testa.

Emblematica è la scelta di Beccafumi di eliminare un'intera figura, trattenuta dai tentacoli di una creatura infernale, dipinta e poi completamente nascosta sotto una nuvola, nella prima versione della pala *San Michele scaccia gli angeli ribelli,* oggi conservata alla Pinacoteca Nazionale di Siena.[365]

Un evento simile alla situazione della tavola veneziana si presenta nella tavola dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, realizzato intorno al 1528. Quest'opera rivela numerosi pentimenti, tra i quali la testa di San Paolo, che inizialmente era stata realizzata più in basso rispetto a quella visibile nell'attuale dipinto. Dalla riflettografia infrarossa emerge l'intero volto, completamente ridisegnato, ripetersi nelle due posizioni, mentre nel caso della *Penelope* il pentimento è limitato al solo occhio destro.[366]

Dalle indagini nell'infrarosso si nota un abbondante utilizzo di matita a carboncino nei piedi. Tale *medium* è identificabile grazie alla regolarità della linea che non cambia spessore e termina con uno stacco netto. Il segno non è precisamente continuo ma presenta delle leggerissime fessure, causate dall'increspatura della base preparatoria. La fluidità dei tratti è tipica dei disegni di Beccafumi, in cui la mano rapida e sicura traccia spesso curvature simili, in particolare nei disegni a penna.

Si veda ad esempio l'Ercole al bivio, conservato al *Louvre* e datato intorno al 1530. Questo disegno, realizzato in penna e inchiostro marrone, lavaggio marrone e con tracce di pietra nera, fu parte del *Libro de' disegni* di Vasari. [367]

Anche il disegno raffigurante una *Donna nuda seduta, appoggiata sul gomito, vista frontalmente*, sempre conservato nel Dipartimento delle Arti Grafiche del *Louvre*, con una datazione ancora incerta che tra il 1530 e il 1540, rappresenta un buon confronto. Realizzato in pietra nera, presenta le stesse tipiche curvature brevi ed appuntite che si riscontrano in particolare nelle dita del piede sinistro di Penelope.[368]

---

[365] Ivi, pp. 33;39.

[366] Ibidem.

[367] D. Cordellier, *Domenico Beccafumi*, (Cabinet des dessins), con la collaborazione di L. Angelucci e R. Serra, Milano, 2009, n. 19.

[368] Ivi, n. 33.

Figura 40, Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio dei piedi.

L'uso del carboncino è invece prevalente nei segni che definiscono il nodo che lega gli abiti sulla spalla sinistra del soggetto, per proseguire anticipando la costruzione dei panneggi della veste e nella zona di ombra sotto la corona. Questo materiale si rende ben distinguibile per il tipico tratto discontinuo e non definito e dalle tracce lasciate nelle aree circostanti dai residui di polvere di carboncino spazzolati via durante la dipintura.

Figura 41, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio della spalla destra.

Una commistione di carboncino e pennello, con pigmento nero, a base di carbonio poiché ben leggibile attraverso le radiofrequenze dell'infrarosso, compone la fisionomia del volto, disegnando mento, bocca, naso e occhi, le cui ombre sono segnate dal carboncino, mentre le forme sono piuttosto rese a pennello nei tratti essenziali (figura 38).

L'uso del pennello si caratterizza per il tipico tratto fluido e deciso che crea linee sottili, sinuose dallo spessore variabile, con le estremità della linea che si assottigliano per via di una minore pressione esercitata dalla mano al momento di sollevarsi dalla base.

Non sembra invece esservi traccia del regolare tratteggio usato per definire le zone in ombra, che appare invece come tratto comune nelle opere analizzate dallo studio sistematico eseguito nel 1992, come nella *Stimmate di Santa Caterina*, nel *San Paolo*, nella *Natività di San Martino*, nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, nell'*Incoronazione della Vergine* di Santo Spirito e nell'*Annunciazione* di Sarteano.[369]

Nonostante ciò, gli elementi fino ad ora rilevati sembrano dimostrare con una buona certezza la paternità dell'opera a Beccafumi.

[369] A. Aldrovandi *et al.*, *Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi*, cit., pp. 31-34.

Figura 42, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio della tela rossa.

I disegni di Beccafumi

I disegni di Beccafumi testimoniano l'influenza durevole della cultura romana sul pittore, fortemente ispirata a Raffaello, Michelangelo e ai modelli antichi. A Roma, inoltre, Beccafumi strinse amicizia con il concittadino Baldassarre Peruzzi.[370]

Da quest'ultimo apprese la specialità della pittura di facciate istoriate, in cui il Peruzzi eccelleva, la quale richiede grande padronanza della resa monocroma, proprio come il disegno.[371]

Nel 1512, rientrato a Siena, Beccafumi entrò in concorrenza con il Sodoma, artista influenzato da Leonardo da Vinci e aperto alle novità romane. Secondo Vasari, Beccafumi si distingueva da Sodoma per uno stile più solido e sicuro. Se Sodoma eccelse nelle teste dai begli sguardi di matrice leonardesca, Beccafumi ricercava un'espressione ideale e complessa, dove l'espressività talvolta prevaleva sulla grazia, introducendo un elemento di turbamento.[372]

Sembra che proprio la vicinanza al Sodoma, tuttavia, abbia dato a Beccafumi il canone dei bei volti graziosi.[373]

Nonostante ciò, il suo disegno appariva facile, privo di fatica, specchio di un'immaginazione fertile e capricciosa volta a stupire. I suoi punti di forza, capaci di destare ammirazione e che richiedevano grande giudizio, la qualità più alta per Vasari, erano lo studio del nudo in scorcio e la prospettiva, di cui ne sono un esempio eloquente i lavori per il pavimento del Duomo di Siena, a cui lavorò dal 1519 al 1547.[374]

---

[370] G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, ed. R. Bettarini et P. Barocchi, Firenze, 1966-1987, vol. IV, p. 328; G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori,* cit., vol. V, p. 165.

[371] D. Cordellier (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, cit., p. 7.

[372] G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori,* cit., vol. V, pp. 165-176.

[373] Barbara P. Gordley, *The Drawings of Beccafumi*, Princeton University. Ph. D., 1988, p. 130.

[374] D. Cordellier (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, cit., p. 7.

Vasari sottolineò la grande ammirazione che Beccafumi provò per Jacopo della Quercia, del quale fornì anche il ritratto utilizzato nella pubblicazione del volume delle Vite, il quale deve aver indubbiamente influenzato lo stile dell'artista.[375]

Egli indicò, oltre a Michelangelo e Raffaello, i confronti che ebbe con le opere di Fra Angelico, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, dei Pollaiolo, di Signorelli; tuttavia, mancò di evidenziare le influenze della tradizione senese gotica tramandata da Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti e quella fiorentina, di cui fanno parte Piero di Cosimo, Mariotto Albertinelli e Fra Bartolomeo.[376]

A dimostrazione di una tale influenza si può citare, ad esempio, il disegno realizzato da Beccafumi, attualmente conservato nella Raccolta del Gabinetto degli Uffizi, in cui riproduce, seppur con qualche libertà esecutiva, la *Sibilla* di Giovanni Pisano esposta nella Facciata del Duomo di Siena.[377]

In aggiunta alle novità anticlassiche di Rosso Fiorentino, Perino del Vaga e Parmigianino, sarebbe però impossibile spiegare i risultati di resa prospettica e di composizione ottenuti da Beccafumi se l'artista non fosse stato a stretto contatto con la produzione di scenografie teatrali per commedie umanistiche, le quali si diffusero all'inizio del Cinquecento, realizzate da Peruzzi e Genga a partire dal secondo decennio del secolo, in una chiave assolutamente inedita, carica di illusionismi prospettici moderni.[378] Questo retroscena culturale influenzò inevitabilmente la sua pittura e, forse anche maggiormente, il suo disegno.

Il collezionismo di disegni di Domenico Beccafumi fu un fenomeno diffuso nei secoli precedenti, dal quale conseguì anche una folta produzione di falsi che ebbe il suo apice nel Settecento.[379]

---

[375] G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori,* cit., vol. III, pp. 27;28.

[376] D. Cordellier (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, cit., pp. 8;9.

[377] C. Brandi, *Disegni del Beccafumi*, cit., p. 352.

[378] D. Cordellier (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, cit., pp. 8;9.

[379] C. Brandi, *Disegni del Beccafumi*, cit., pp. 357;258.

Vasari fu un grande apprezzatore delle opere grafiche di Beccafumi e fu uno dei primi a collezionarne i disegni che collocò nel suo famoso *Libro de' disegni*, in cui conservò "alcune carte di sua mano disegnate divinamente".[380]

Sfortunatamente, la collezione di disegni di Beccafumi del Vasari venne completamente dispersa.

Le opere grafiche del poliedrico artista attualmente conosciute non sono poche; tuttavia, la critica ha riscontrato diverse difficoltà nel collocarle cronologicamente, quando non associate alla produzione pittorica o scultorea, eventualità poco frequente, e persino dal punto di vista attributivo. Questa incertezza deriva proprio dall'animo creativo dell'artista, il quale continuò a sperimentare stili diversi senza soffermarsi mai ad un singolo metodo, come quello fiorentino o quello romano.[381]

Il Gabinetto dei Disegni del *Louvre* raccoglie attualmente trentasei fogli, dei quali alcuni non completamente integri, cinque dei quali presentano disegni sia sul *recto* che sul *verso*. Attraverso la collezione è possibile studiare la produzione dell'artista nel corso di tutta la carriera; i fogli infatti percorrono un arco di tempo che va dal 1516 al 1547 circa.[382]

Recentemente, Dominique Cordellier pubblicò un saggio intitolato *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins,* dedicato proprio alla collezione di disegni di Beccafumi conservati al *Louvre* e, più in generale, alla produzione grafica dell'artista.[383]

Secondo l'autore la sanguigna sarebbe stata, specialmente negli ultimi anni, uno dei *medium* preferiti dal senese per gli studi preparatori. Nei fogli a sanguigna chiara Beccafumi riuscì a sintetizzare la forma senza perdere di raffinatezza, creando figure espressive ma idealizzate. Cordellier vide nella

---

[380] G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori,* cit., vol. V, p. 176.

[381] Tofani, Annamaria Petrioli, *Schede Senesi: In Margine a Una Mostra*, in *Prospettiva*, no. 57/60, 1989, pp. 39–41. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/24431347. Accessed 20 Jul. 2026.

[382] D. Cordellier (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, cit., p. 9.

[383] Ivi.

produzione grafica dell'artista una vicinanza con i disegni del Rosso Fiorentino e del concittadino Brescianino, Andrea Piccinelli all'anagrafe.[384]

Sebbene Brandi abbia rimarcato l'indipendenza di Beccafumi rispetto a questi ultimi, dal momento che l'artista era già completamente formato quando entrò in contatto con i maestri della maniera. Rivendicando la sua autonomia "nel cromatismo audace, nella speciale conformazione dei corpi; nella ritmica degli atteggiamenti: è lui perfino nei suoi "*poncifs*" nel colore e in certe piccole manie costruttive". Basti pensare che all'epoca della pala della *Trinità* e dell'*Incontro alla Porta aurea* dell'Ospedale di S. Maria della Scala del senese il Rosso Fiorentino era appena agli albori della propria carriera.[385]

Come più volte sottolineato, Beccafumi possedeva una grande maestria nel disegno che ottenne grazie ad un attento studio dal vivo, ma, in aggiunta a ciò, mantenne sempre uno sguardo verso i modelli antichi, romani e soprattutto ellenistici, ammirati a Roma e dai quali riprese la drammaticità che rielaborò con originalità per la realizzazione delle proprie composizioni. Le figure partorite dalla creatività di Beccafumi infatti sembrano quasi evanescenti, tendendo ad una idealizzazione che trascende il realismo che dovrebbe derivare dallo studio dal vivo. Questo grande repertorio di culture di riferimento dimostra quanto fosse intellettuale l'opera grafica dell'artista.[386]

L'aver realizzato la maggioranza dei propri disegni a penna non gli impedì di sviluppare un linguaggio di luci e ombre quai unico nell'ambito della grafica. Questo fu particolarmente evidente nei lavori della vecchiaia, con gli studi di teste, che sovvertono i principi del disegno, facendo emergere da un fondo scuro le luci, e non viceversa, e in cui l'artista inserì anche l'uso del colore attraverso pietra nera, sanguigna e gesso bianco. Con questa tecnica egli riprese il processo creativo della stampa xilografica a cui lavorò in età matura. [387]

---

[384] Ivi, p. 10.

[385] C. Brandi, *Disegni del Beccafumi*, cit., p. 351.

[386] D. Cordellier (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, cit, pp. 10;11.

[387] Ivi, pp. 10-13.

Il disegno di Beccafumi si caratterizza per un tratto incredibilmente sicuro ma dai contorni reiterati e vibranti, spigoloso e morbido allo stesso tempo. Con questi segni tremolanti egli sembra voler vagliare le diverse possibilità della forma e donarle movimento.[388]

Brandi spiegò il suo disegno come uno studio del comportamento della luce sulla massa, a cui solo in un secondo momento seguono i contorni del disegno. Le figure, quindi, non sono necessariamente rappresentate nell'atto di compiere movimenti realistici ma questi seguono piuttosto il ritmo della composizione. Ecco perché gli schizzi vivissimi dell'artista appaiono inizialmente come segni di penna sintetici e quasi senza senso, e l'immagine assume significato nel suo insieme solo grazie alle pennellate di colore che identificano gli spessori della forma.[389]

Sempre secondo Cordellier l'incontro con Perino del Vaga e Genova, intorno al 1533, generò un ulteriore mutamento nello stile di Beccafumi, e lo stesso avvenne nel 1540 con i lavori di Parmigianino. Questo secondo incontro portò ad un "discreto raddoppio dei contorni dei corpi, per la loro iscrizione in un nimbo di tratteggi incrociati, per l'ispirazione celeste dei volti, luminosi e rapiti dall'estasi, per la stretta compenetrazione della materia del disegno e dei suoi effetti d'ombra, che l'artista raggiunge anche, ma più raramente, attraverso l'uso del colore".[390]

I disegni realizzati per le incisioni realizzate nella tarda maturità riprodussero in scala ridotta il magistrale lavoro eseguito nel duomo di Siena, e raggiungono un livello di completezza mai toccato nei suoi altri disegni.[391]

Anche nei lavori a stampa Beccafumi si dimostrò un artista ricco di inventiva, producendo una grande quantità di fogli in cui le stampe, realizzate ogni volta con diversi colori di inchiostro, venivano integrate con aggiunte pittoriche e disegnate con penna, matita, acquerello e biacca. Queste serie

---

[388] Ibidem.

[389] C. Brandi, *Disegni del Beccafumi*, cit., pp. 354;355.

[390] D. Cordellier (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, cit, p. 12.

[391] Ivi, p. 13.

spesso erano precedute da disegni preparatori in controparte, ma le continue modifiche apportate ai fogli rendono impossibile riordinarli secondo un ordine di tiratura.[392]

Cap. 6.3 Fotografia in fluorescenza UV-FL

[392] Tofani, Annamaria Petrioli, *Schede Senesi: In Margine a Una Mostra*, p. 41.

Figura 43, Domenico Beccafumi, Penelope, immagine in fluorescenza nel visibile indotta da radiazione UV (UVFL).

Grazie alla fotografia in fluorescenza ultravioletta è possibile osservare lo stato di degrado dello strato di vernice del dipinto e gli interventi realizzati più recentemente con i restauri, che appaiono di colore blu-violaceo, essendo le vernici meno invecchiate.

Nell'immagine sono presenti molteplici punti che appaiono, con la fluorescenza ultravioletta nel visibile, di colore rosso scuro. Questi coincidono con i ritocchi in sopra tono, nelle aree del cielo e della veste verde del soggetto, risalenti a restauri precedenti, probabilmente eseguiti con una miscela contenente lacche organiche o leganti a base di gommalacca che conferirebbero questo particolare colore in risposta all'illuminazione con radiazione ultravioletta.

Gli stessi ritocchi sono citati nel resoconto del restauro effettuato nel 2019, che si occupò di renderli a tono e quindi, attualmente, impercettibili allo sguardo nel visibile.[393]

Sono facilmente individuabili anche le due fessure nella zona dei piedi di Penelope, trattate nel restauro del 2019 con stuccatura a base di gesso e colla di origine animale.[394]

Evidenti segni di interventi effettuati in restauri precedenti sono presenti nel viso, in una piccola area di forma circolare a fianco al gomito destro della figura, sul polso e sul pollice della mano destra, visibili anche in un confronto con l'immagine nell'infrarosso. Tutti elementi in sopra tono riportati in tono dal restauro della dr.ssa Piovan, come dimostrato dalle immagini riportate nella relazione di restauro.[395]

[393] Valentina Piovan, Relazione degli interventi di manutenzione, cit..

[394] Ibidem.

[395] Ibidem.

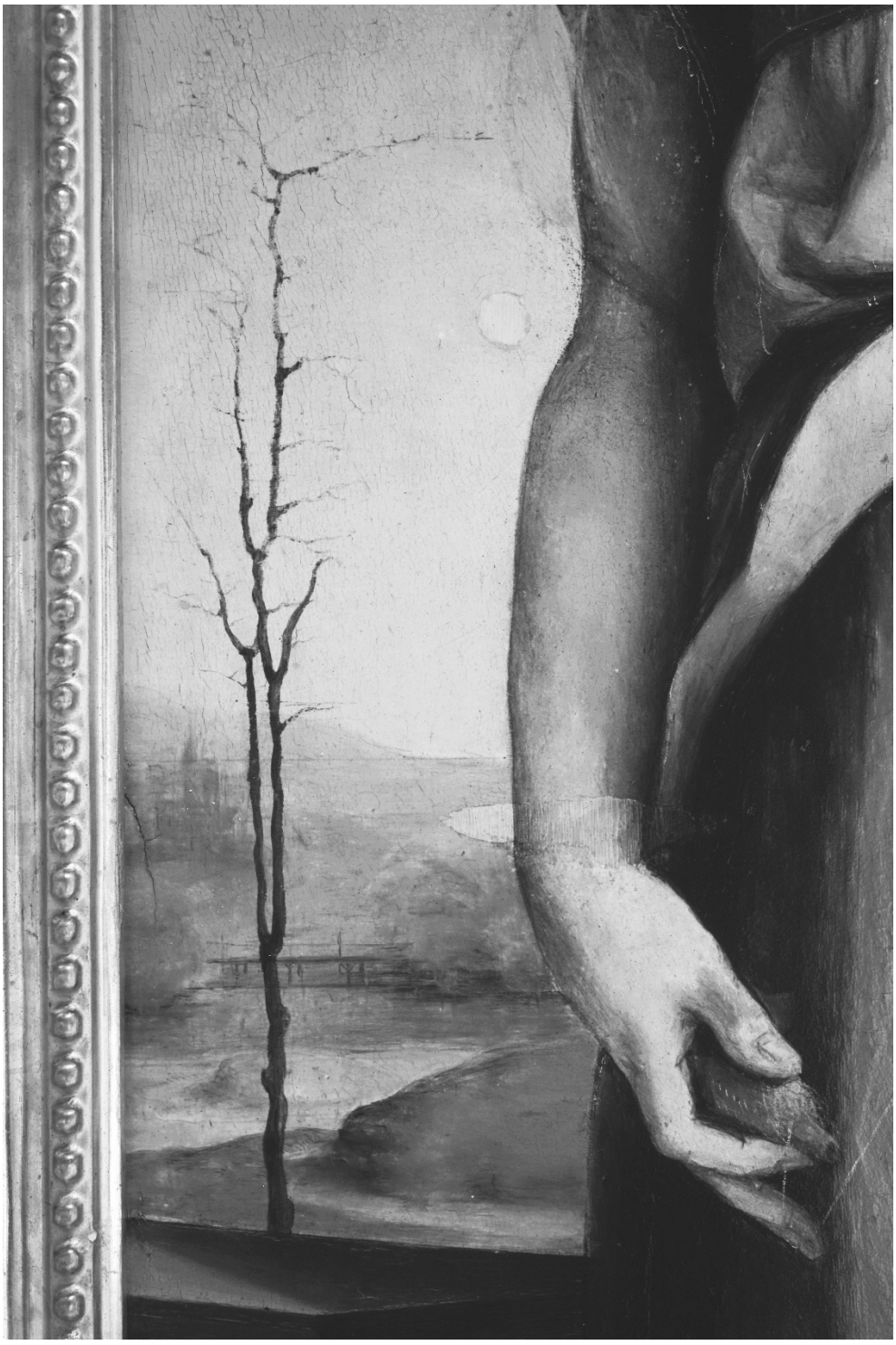

Figura 44, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio dell'albero e del polso destro.

Figura 45, Domenico Beccafumi, Penelope, fotografia IR, bianco e nero, dettaglio del gomito destro.

Effetti di fluorescenza appaiono anche nel pavimento, nella zona illuminata a sinistra, e nel cielo, che nelle immagini sembrano emettere una fluorescenza bianco-azzurra, e nel bassorilievo in basso a destra, la quale appare invece di un blu intenso, come anche il margine della balaustra a sinistra.

Qualche area di fluorescenza blu appare anche lungo tutto il sostegno del telaio e nella parte più bassa della tela, seppur non con l'intensità presente nel bassorilievo. Probabilmente la colorazione blu più intensa dimostra che sono stati effettuati degli interventi successivi in quelle zone del dipinto, sebbene il resoconto del restauro del 2019 non ne faccia parola, per cui probabilmente si tratta di interventi antecedenti.

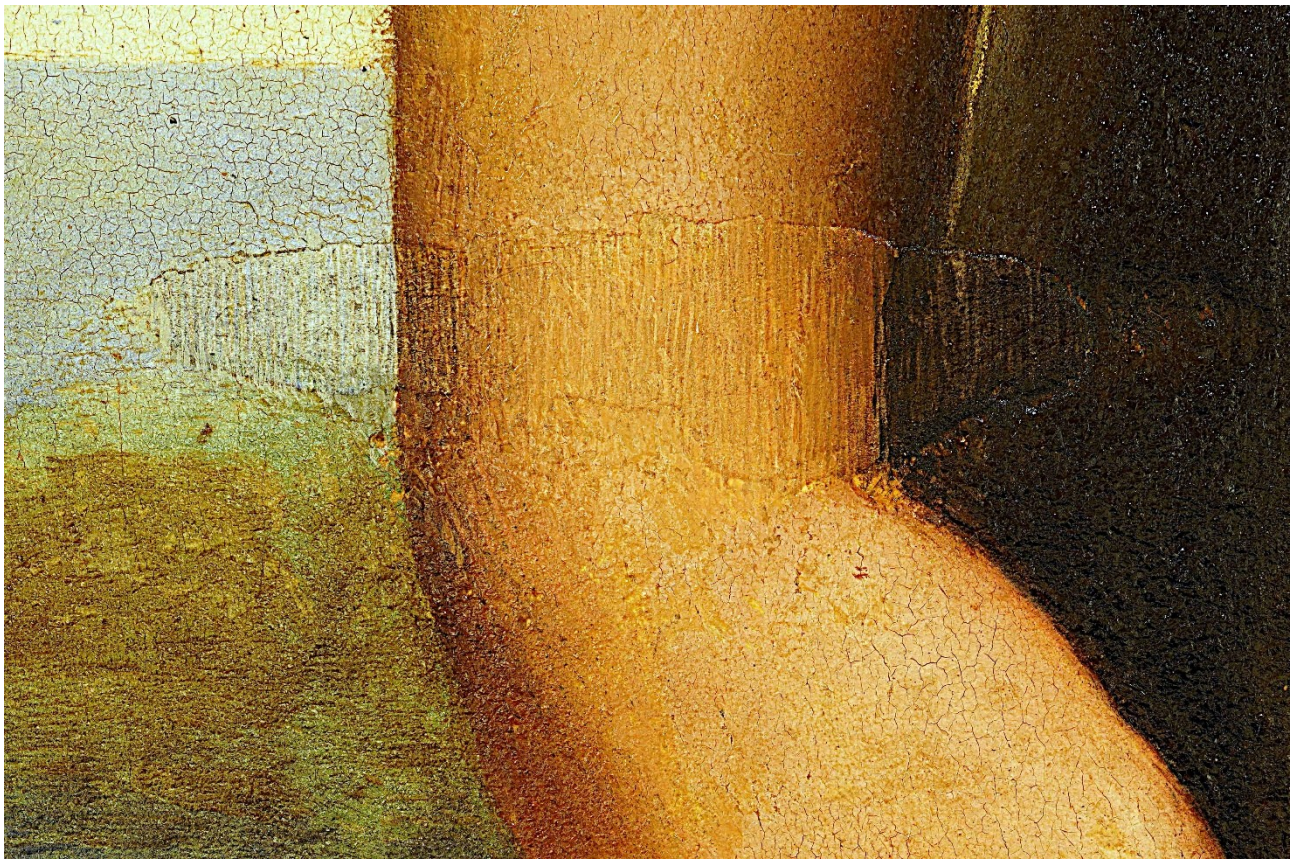

Figura 46, Beccafumi, Penelope, fotografia visibile, dettaglio polso destro.

Sul polso destro di Penelope emerge un ulteriore intervento che nelle immagini UVF si presenta come una zona allungata in senso orizzontale di colore blu scuro, ad indicare la datazione più recente dei pigmenti rispetto al resto del dipinto. Dopo un'analisi incrociata con le immagini in luce visibile e quelle nell'infrarosso, appare evidente la natura dell'intervento di restauro eseguito secondo la tecnica del "rigatino".

Per “rigatino” si intende:

> “Un tipo di integrazione pittorica impiegata presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma dall'anno della sua costituzione (1939); è un tipo di ricostruzione che permette di identificare la lacuna. Si chiama anche 'righettino' ed è eseguito tramite un tratteggio verticale in sintonia con i valori cromatici locali; a distanza l'intervento risulta impercettibile, mentre è visibile ad una visione ravvicinata. Rispetto alla selezione cromatica è caratterizzato dall'uso di pigmenti anche miscelati e dal tratteggio verticale anziché direzionale”.[396]

Nel 2017 lo storico dell’arte Marco Ciatti pubblicò un articolo dal titolo *Twentieth-Century Italian Conservators and Conservation Theory*, in cui ripercorse la storia della conservazione delle opere d’arte del Ventesimo secolo. In questo testo emerge quanto fondamentale sia stata la tecnica del rigatino per la storia del restauro moderno.[397]

La tecnica del “rigatino” o “tratteggio” venne sviluppata dall’Istituto Centrale di Restauro (ICR) sotto la direzione, dal 1939 al 1961, dello storico dell’arte senese Cesare Brandi. Lo scopo dell’applicazione di linee verticali in successione ravvicinata sta nel principio di identificazione dell’intervento di restauro, grazie ad una differenziazione della tecnica e dei materiali, reversibili, rispetto a quelli dell’opera originale, per cui diventa possibile per gli storici dell’arte ed i restauratori identificare senza alcun dubbio la natura dell’intervento. L’uso di una tonalità cromatica completamente compatibile con quello della pellicola pittorica circostante rende possibile una corretta fruizione da parte del pubblico, dato che le pennellate sono talmente sottili da non essere distinguibili ad una usuale distanza di osservazione. Questa tecnica venne elaborata appositamente per risolvere il restauro degli affreschi con la *Vita della Vergine* nella Cappella Mazzatosta di S. Maria della Verità a Viterbo, realizzati da Lorenzo di Viterbo e danneggiati dai bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale.[398]

---

[396] C. Giannini, R. Roani, voce “Rigatino”, in *Dizionario del restauro e della diagnostica*, Fiesole, Nardini Editore, 2000, pp. 154;155.

[397] M. Ciatti, *Twentieth-Century Italian Conservators and Conservation Theory*, in *The Burlington Magazine*, vol. 159, no. 1375, 2017, pp. 815;19. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/44870095. Accessed 27 July 2026.

[398] Ivi, p. 815.

Successivamente Umberto Baldini, diventato Direttore del Gabinetto Restauri nel 1958, riprese il tratteggio e lo sviluppò, con la collaborazione della restauratrice Ornella Casazza, per renderlo maggiormente versatile. A seconda dell'importanza dell'area da trattare egli propose due diversi approcci. Uno prese il nome di "selezione cromatica" e consiste nel selezionare pigmenti da determinate aree del dipinto da utilizzare nel tratteggio, che viene eseguito non più arbitrariamente in verticale ma seguendo il modello originale.[399]

Le linee seguono infatti la composizione generale delle figure, mentre i pigmenti utilizzati devono essere colori elementari, selezionati in modo tale da ricostruire il colore desiderato, attraverso l'applicazione a strati sovrapposti, confondendosi con la campitura originaria.[400]

[399] Ivi, p. 819.

[400] O. Casazza, *Il restauro pittorico*, Firenze, Nardini Editore, 2007, pp. 29-65.

Figura 47, Antonio del Pollaiolo, Crocifisso, 1470 ca., Firenze, Basilica di San Lorenzo. Dettaglio della mano sinistra con reintegrazione pittorica a selezione cromatica (restauro Opificio delle Pietre Dure).

Nei casi in cui l'area danneggiata fosse eccessivamente grande per essere trattata in questo modo, Baldini propose il "tratteggio astratto", secondo cui il tratteggio sarebbe stato realizzato con un colore neutro e sarebbe diventato incrociato, allo scopo di non compromettere la resa originale dell'opera.[401]

Questa variante prende anche il nome di "astrazione cromatica" e venne sviluppata per intervenire sul Crocifisso di Cimabue, gravemente compromesso dopo l'alluvione avvenuta a Firenze nel 1966. Gli studiosi applicarono la teoria secondo la quale anche una tonalità neutra potesse integrarsi armoniosamente nell'opera complessiva, assicurandone la leggibilità e il recupero visivo. L'astrazione

[401] M. Ciatti, *Twentieth-Century Italian Conservators and Conservation Theory*, cit., p. 819.

viene resa attraverso una tavolozza essenziale, limitata ai toni primari e al nero, mentre l'intreccio delle linee crea una superficie cromatica dinamica e vibrante.[402]

[402] O. Casazza, *Il restauro pittorico*, Firenze, Nardini Editore, 2007, pp. 65-94.

Figura 48, Cimabue, "Crocifisso", particolare, prima del 1288, tempera su tavola. Firenze, Santa Croce, sagrestia.

Lo storico dell'arte Nejedlý Vratislav spiegò il fenomeno in modo efficace scrivendo:

> "L'astrazione cromatica di Baldini cerca un completamento interpretativo della cromia originale della zona danneggiata, mentre il ritocco a *rigatino* cerca di essere più o meno

"neutrale" rispetto all'originale e punta a raccordare in modo ottimale i frammenti originali superstiti".[403]

Il limite della tecnica del tratteggio sta nella difficoltà di essere applicata ai piccoli formati che necessitano di essere fruiti a distanza ravvicinata, il che comporta l'impossibilità di recezione dell'effetto ottico che permetterebbe di vedere il rigatino come una campitura uniforme.[404]

A questo aspetto si aggiunge la notevole difficoltà tecnica di realizzazione dell'intervento che, oltre che di un restauratore esperto, necessita anche di tempi di esecuzione molto lunghi, ragione per cui, nei restauri più recenti non è più diffusa, e ormai abbandonata.

Lo stato conservativo dello strato pittorico, realizzato con colori ad olio non è ottimale, presentando una diffusa presenza di *craquelures*. Questa condizione, più che per questioni conservative, potrebbe essere giustificata dal fatto che l'artista avesse l'abitudine di utilizzare pigmenti con un'eccessiva componente oleosa, i quali causavano in breve tempo crettature superficiali, come dimostrato in diversi studi scientifici, come l'indagine diagnostica eseguita nel dipinto ad olio su tavola raffigurante la *Madonna con bambino e santi Girolamo e Caterina da Siena* attribuita a Domenico Beccafumi, eseguita nel 2003.[405]

Lo studio dell'uso di oli nella pittura di Beccafumi è stato approfondito anche nell'analisi pubblicata sul *National Gallery Technical Bulletin* nel 2005. In questo articolo si riscontrò un uso di olio di noce nei dipinti di Tanaquilla e Marzia della *National Gallery*, con l'aggiunta di una piccola percentuale di resina di conifera per le aree verdi più velate e nelle ombre marroni anche una pece di legno tenero o

---

[403] Nejedlý, Vratislav, *Retuš výtvarných děl*, in *Sborník Artefakt*, 2010, p. 9. Testo originale: "Baldiniho barevná abstrakce se snaží o interpretační dokončení originální barevnosti poškozeného místa. Zatímco rigatino retuš se snaží být více méně vůči originálu „neutrální" a chce optimálně propojovat dochované originální fragmenty".

[404] Ibidem.

[405] Lorusso, Salvatore, et al., *Anamnesi storica ed indagine diagnostica del dipinto ad olio su tavola " Madonna con bambino e santi Girolamo e Caterina da Siena" attribuibile a Domenico Beccafumi (1486-1551)*. Quaderni di scienza della conservazione, 2003, n. 1592-6443. 3., p. 63.

di resina. Diversamente, nella tavola con *La storia di Papirio,* della stessa galleria, l'artista utilizzò un legante a base di olio di lino, che, a contatto con l'aria, ha un potere essiccativo.[406]

Tale era il fenomeno e tanto evidente che lo stesso Beccafumi se ne lamentò. Secondo Vasari, che ne diede testimonianza nelle Vite, l'artista nella sua maturità valutò persino di abbandonare i colori ad olio per tornare alla tempera, convinto che quest'ultima garantisse una maggiore durabilità nel tempo.[407]

Tale particolarità di aspetto conservativo venne notata anche nel resoconto degli studi diagnostici effettuati nel 1992 dal Laboratorio di restauro della Fortezza, il quale segnalò "la ripetuta presenza, nelle varie opere, di aree con un fenomeno di contrazione o di slittamento del colore". I restauratori spiegarono il fenomeno scrivendo:

> "Tale caratteristica è attribuibile ad un uso eccessivo del legante che risulta talora incompatibile con l'imprimitura, creando un deciso slittamento del pigmento che produce una *craquelure* irregolare ed allargata".[408]

Giustificando una tale scelta, attribuirono la decisione allo stile impulsivo di Beccafumi, che emerse in particolare nell'età matura, il quale necessitava di un pigmento estremamente fluido per assecondare i suoi impulsi creativi, stendendo rapidamente il colore.[409]

---

[406] C. Higgitt, R. White, *Analyses of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in «National Gallery Technical Bulletin», XXVI, 2005, pp. 91;92, online: [https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/higgitt_white2005.pdf].

[407] G. Vasari, Le Vite, ed. G. Milanesi, Firenze, 1906, cit., vol. V, p. 648.

[408] A. Aldrovandi *et al.*, *Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi*, cit., p. 29.

[409] Ibidem.

Conclusioni

Il presente lavoro di tesi è nato dall'esigenza di fare chiarezza sul dipinto *Penelope*, attualmente conservato presso la Pinacoteca Manfrediniana di Venezia e attribuito a Domenico Beccafumi. Ponendosi l'obiettivo di creare un testo monografico aggiornato, si è unita alla ricerca storico artistica l'esecuzione di un'inedita campagna di indagini diagnostiche non invasive mediante tecniche di *imaging* multispettrale, allo scopo di fornire risposte riguardo l'autografia e lo stato di conservazione dell'opera.

Dal punto di vista della ricostruzione storico-artistica e critica, attraverso un'indagine sistematica delle fonti è stato possibile ricomporre la fortuna critica dell'opera. Oltre ad aver proposto la ricostruzione degli eventi storici che hanno portato al collocamento della stessa all'interno del Seminario Patriarcale nel 1828 tramite il lascito Manfredini, è stato evidenziato come l'iniziale attribuzione a Baldassarre Peruzzi, sostenuta nell'Ottocento da figure quali Moschini e Romagnoli, sia stata progressivamente superata in favore del nome di Beccafumi, a partire dai giudizi di Morelli e Venturi, fino alla definitiva adozione da parte della storiografia del Novecento e contemporanea.

Sono state inoltre qui raccolte ed ordinate le diverse ipotesi di datazione dell'opera e le proposte interpretative di ambito iconografico, sia riguardanti il soggetto principale, con la recente rilettura del soggetto avanzata da Marilena Caciorgna, che le figure nel bassorilievo in basso a destra. Lo stesso lavoro di resocontazione si è svolto per la bibliografia riguardante il collocamento della tavola all'interno del Ciclo delle Eroine Chigi Saracini.

Per completare il lavoro di ricerca storico-artistica, mancano completamente, purtroppo, informazioni riguardanti la committenza originale dell'opera. Anche i documenti che testimonierebbero definitivamente la data di acquisto del dipinto da parte del marchese Manfredini dall'Ospedale di Santa Maria della Scala, con ogni probabilità conservati negli archivi di questo stesso istituto, sono attualmente irreperibili e andrebbe svolto un ulteriore lavoro di ricerca d'archivio per recuperare anche le eventuali relazioni dei restauri eseguiti sull'opera antecedenti a quello del 2019 che, come evidenziato dalle indagini svolte, si sono sicuramente compiuti.

Il contributo decisivo della ricerca risiede tuttavia nei risultati emersi attraverso l'indagine diagnostica condotta *in situ*, in cui sono state applicate per la prima volta sull'opera tecniche di imaging multispettrale.

Grazie alla fotografia nel visibile, elaborata attraverso la calibrazione del colore, si è prodotto materiale fotografico con valore tecnico scientifico, che potrà essere utilizzato in indagini future. Inoltre, unendo tali risultati con le immagini delle fotografie in fluorescenza UV-FL, è stato possibile constatare il livello di degrado dello strato pittorico e della vernice e la presenza di ritocchi successivi, come l'evidente intervento eseguito con la tecnica del rigatino nel polso sinistro ed altre zone alterate da restauri precedenti. L'analisi è avvenuta attraverso un confronto con il resoconto del restauro del 2019 eseguito dalla restauratrice.

Per mezzo della fotografia infrarossa è stata portata alla luce l'esistenza di un disegno preparatorio al di sotto dello strato pittorico. L'analisi del tratto grafico, confrontato con altri disegni dell'artista, e la presenza di pentimenti, in particolare nell'occhio destro di Penelope, hanno evidenziato una netta analogia con la produzione grafica nota e con il *modus operandi* di Domenico Beccafumi. Questo dato materiale offre la principale prova oggettiva e indiscutibile che conferma in modo definitivo la paternità al maestro senese, chiudendo un dibattito secolare finora basato unicamente su valutazioni stilistiche.

In conclusione, la tesi non solo restituisce definitivamente la *Penelope* al catalogo delle opere autografe di Beccafumi, ma dimostra l'efficacia dell'approccio transdisciplinare integrato. Sebbene la datazione esatta della tavola rimanga un tema aperto a ulteriori ricerche, i dati scientifici emersi da questo studio costituiscono un patrimonio informativo di elevata importanza per la tutela, la conservazione e la futura valorizzazione dell'opera all'interno della Pinacoteca Manfrediniana, nonché per le eventuali indagini che potrebbero seguire.

Bibliografia

Adamopoulos, Efstathios; Bovero, Alessia; Rinaudo, Fulvio, *Image-based metric heritage modeling in the near-infrared spectrum*, in «Heritage Science», 8, 53, 2020.

Aldrovandi, Alfredo et al., *Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi*, in «OPD Restauro», n. 4, 1992.

Alessi, Cecilia, *scheda P88*, in *Beccafumi*, a cura di P. Torriti, Milano, Electa, 1998.

Angelini, Alessandro, *Una 'Sant'Agnese Di Montepulciano' Di Domenico Beccafumi. Per Una Revisione Dell'attività Giovanile Del Pittore*, in «Prospettiva», n. 157/158, 2015.

Angelini, Alessandro (a cura di), *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano-Pienza-San Quirico d'Orcia), Pisa, Pacini, 2017.

Archivio di Stato di Siena (ASSi), *Notarile Antecosimiano*, registro 655, doc. 169, 30 novembre 1478.

Ascheri, Mario, *Il mito dell'età comunale nell'erudizione senese*, in *La memoria del Comune nella cultura italiana di Età moderna tra erudizione e reinvenzione*, a cura di S. Gardini e V. Ruzzin, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2024 («Quaderni della Società Ligure di Storia Patria», 15).

Ascheri, Mario, *Siena nel Rinascimento. Istituzioni e sistema politico*, Siena, Ed. Il Leccio, 1985.

Associazione Culturale Sant'Agostino, *Ciclo Agostiniano di Paolo di Maestro Neri a Lecceto*, in «Cassiciaco: Schede di Iconografia Agostiniana».

Baccheschi, Edi (a cura di), *L'opera completa del Beccafumi*, Milano, Rizzoli, 1977.

Bacci, Peleo, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11*, in «Bullettino senese di storia patria», XLVI, 1939.

Bagnoli, Alessandro, *schede di catalogo*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1990.

Bartalini, Roberto, *Il Pellegrinaio Dell'Ospedale Di Santa Maria Della Scala*, a cura di F. Gabbrielli, in «Bullettino Senese Di Storia Patria», CXXIII, 2016.

Becherucci, Luisa, *Manieristi toscani*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1944.

Bellosi, Luciano, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, Jaca Book, 2000.

Bellosi, Luciano, *Francesco di Giorgio Martini e il Rinascimento a Siena. 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, 25 aprile – 31 luglio 1993), Milano, Electa, 1993.

Bernardino da Siena, *Le prediche volgari dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII*, a cura di L. Banchi, vol. I, Siena, Tip. Edit. all'Insegna di S. Bernardino, 1880.

Bertarelli, Luigi Vittorio (a cura di), *Le tre Venezie*, vol. I, 2ª ed., Milano, Touring Club Italiano, 1925.

Brandi, Cesare, *Disegni del Beccafumi*, in «Bollettino d'Arte», Serie III, Anno XXVIII, n. 8, 1934.

Brunelli, Gianfranco; Leone, Francesco; Mazzocca, Fernando; Paolucci, Fabrizio; Refice, Paola (a cura di), *Ulisse. L'arte e il mito*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2020), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

Burckhardt, Jacob, *The cicerone: an art guide to painting in Italy for the use of travellers and students*, New York, C. Scribner's Sons, 1908.

Caccia, Marta; Caglio, Simone; Galli, Anna, *Objective interpretation of ultraviolet-induced luminescence for characterizing pictorial materials*, in «Scientific Reports», 13, 2023.

Caciorgna, Marilena, *Civitas Virginis. Immagini di Sapienza nel codice figurativo tra Rinascimento e Barocco*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Atti del Convegno, a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Firenze, Olschki, 2013.

Caciorgna, Marilena, *Un Libro Di Marmo. Il Pavimento Del Duomo Di Siena*, Livorno, Sillabe, 2023.

Casazza, Olinto, *Il restauro pittorico*, Firenze, Nardini Editore, 2007.

Ceccarelli, S.; Guarneri, M.; Orazi, N. et al., *Remote and contactless infrared imaging techniques for stratigraphical investigations in paintings on canvas*, in «Applied Physics B», 127, 2021.

Ciatti, Marco, *Twentieth-Century Italian Conservators and Conservation Theory*, in «The Burlington Magazine», vol. 159, n. 1375, 2017.

Conti, Alessandro, *Osservazioni e appunti sulla 'Vita' di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München, 1992.

Cordellier, Dominique (a cura di), *Domenico Beccafumi. Louvre, Cabinet des Dessins*, Milano, 5 Continents Editions, 2009.

Cosentino, Antonio, *Infrared Technical Photography for Art Examination*, in «e-Preservation Science», 13, 2016.

Cosentino, Antonio, *Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination*, in «ResearchGate», 2015.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista, *A new history of painting in Italy, from the II to the XVI century*, London, J. M. Dent; New York, E. P. Dutton, 1908, vol. 3.

Crowther, John, *Ultraviolet Fluorescence Photography — Choosing the Correct Filters for Imaging*, in «Journal of Imaging», 8, 2022.

Dami, Luigi, *Domenico Beccafumi*, in «Bollettino d'Arte», Serie I, anno XIII, fasc. I–II, 1919.

De Marchi, Andrea, *'Maestro delle eroine Chigi Saracini'*, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di F. Sricchia Santoro, Firenze, 1988.

De Mattei, Rodolfo (a cura di), *Presenza del passato. Political ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese*, Convegno internazionale di studi (Siena, 4-5 maggio 2007), Roma-Siena, Edizioni Cantagalli, 2008.

Del Hoyo-Meléndez, J. M.; Klisińska-Kopacz, A.; Kopyciak, A. et al., *Analysis of materials and artistic techniques in Vincent van Gogh's Country Huts Among Trees*, in «Journal of Cultural Heritage», 70, 2024.

Della Valle, Guglielmo, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, Roma, Stamperia Pagliarini, 1782–1786.

Dizionario biografico universale, Firenze, David Passigli editore, 1845, vol. 3.

Domenico Beccafumi e il suo tempo, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino; Pinacoteca Nazionale; Duomo; Palazzo Pubblico; Oratorio di San Bernardino; Spedale di Santa Maria della Scala; Palazzo Bindi Sergardi), Milano, Electa, 1990.

Edwards, Nancy, *Penelope*, in *Art and Love in Renaissance Italy*, catalogo della mostra, a cura di A. Bayer, New York-New Haven, Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2008.

Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo, catalogo della mostra, Parigi, Petit Palais, 1935.

Fattorini, Gabriele, *Alcune questioni di ambito beccafumiano: il "Maestro delle Eroine Chigi Saracini" e il «Capanna senese»*, in *Beccafumi. L'opera completa*, a cura di P. Torriti, Milano, Electa, 1998.

Ghiberti, Lorenzo, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii)*, a cura di J. von Schlosser, Berlin, Julius Bard, 1912, vol. II.

Giannini, Cristina, *Dizionario del restauro. Tecniche, diagnostica, conservazione*, Firenze, Nardini Editore, 2023.

Giannini, Cristina; Roani, Rosanna, *Dizionario del restauro e della diagnostica*, Fiesole, Nardini Editore, 2000.

Giannini, F., *scheda Penelope*, in *Ulisse. L'arte e il mito*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2020), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

Gibellino Krasceninnicowa, Maria, *Il Beccafumi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1933.

Gigli, Girolamo, *Diario sanese: in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale, sì al temporale della città, e stato di Siena*, Lucca, Leonardo Venturini, 1723, volume 2.

Giorgi, Andrea, *'Domenicho Dipentore Sta in Chasa Di Lorenso Bechafumi'. Di Alcuni Documenti Poliziani Intorno al Culto Di Agnese Segni e Ai Suoi Riflessi in Ambito Artistico (1506-1507)*, in «Prospettiva», n. 157/158, 2015.

Giunta, Diega, *Gli attributi del Dottorato nella iconografia cateriniana*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III serie, VI, 1983.

Gordley, Barbara P., *The Drawings of Beccafumi*, tesi di dottorato, Princeton University, 1988.

Guerrini, Roberto, *Il ciclo della sala del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena*, in *Beccafumi*, a cura di P. Torriti, Milano, Electa, 1998.

Guiducci, Anna Maria, *Capolavori e restauri del Comune di Siena e della Fondazione Monte dei Paschi*, catalogo della mostra, Colle di Val d'Elsa (SI), 2010.

Higgitt, Catherine; White, Raymond, *Analyses of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in «National Gallery Technical Bulletin», XXVI, 2005.

Hollanda, Francisco de, *Da pintura antiga*, a cura di Á. González García, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

Jeremich, Giovanni, *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia*, Venezia, Tipografia San Marco, 1912.

Judey, Jacob, *Domenico Beccafumi*, tesi di dottorato, Università di Friburgo in Brisgovia, 1932.

Kugler, Franz, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, Berlin, Bei Duncker und Humblot, 1837.

Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, G. Remondini e figli, 1809, volume I.

Leone de Castris, Pierluigi, *Una 'Venere' del giovane Beccafumi e un'Eva del Brescianino*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze, 1997.

Lorandi, Marco (con la collaborazione di O. Pinessi), *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano, Jaca Book, 1996.

Lorusso, Salvatore et al., *Anamnesi storica ed indagine diagnostica del dipinto ad olio su tavola "Madonna con bambino e santi Girolamo e Caterina da Siena" attribuibile a Domenico Beccafumi (1486-1551)*, in «Quaderni di scienza della conservazione», 3, 2003.

Lotti, Orazio, *Lettera dal Carteggio d'Inghilterra*, Archivio di Stato di Firenze, filza VIII.

Maccherini, Michele, *Tre Contributi Beccafumiani*, in «Prospettiva», n. 181/182, 2021.

Mancini, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956–1957.

Manfredini, Federico, *Lettera a Giannantonio Moschini*, 8 ottobre 1821, Epistolario Moschini, Museo Correr, Venezia.

Manfredini, Federico, *Lettera a Giovanni de Lazara*, 2 gennaio 1795, Giovanni de Lazara Archive, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Manfredini, Raul F., *Manfredini, Federico, Marchese*, in *Enciclopedia Italiana*, I Appendice, 1938.

Marchiori, Silvia, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del seminario patriarcale di Venezia*, Venezia, Marcianum Press, 2008.

Marchiori, Silvia, *Comunicazione personale*, 11 novembre 2025.

Martellucci, Maura, *'Dio Li Perdoni Ch'Egli è Stato Buono Rettore'. I Testamenti, i Funerali e Le Eredità Dei Rettori Dell'Ospedale Di Santa Maria Della Scala Nel Quattrocento*, in «Bullettino Senese Di Storia Patria», a. CX, 2003.

Martini, Marco; Castellano, Alfredo; Sibilia, Emanuela, *Elementi di archeometria. Metodi fisici per i beni culturali*, Milano, Egea, 2007.

Meneghelli, Antonio, *Del marchese Federico Manfredini e delle sue geste*, Padova, coi tipi della Minerva, 1834.

Morrona, Alessandro da, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa, Stamperia di Francesco Pieraccini, 1787, vol. I.

Moscadelli, Stefano, *Domenico Beccafumi "Pictor de Senis" nel 1507*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIII, 1989.

Moschini, Giannantonio, *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, Venezia, G. Antonelli, 1842.

Moschini, Giannantonio, *Memorie romane di antichità e di belle arti*, Roma, Tipografia Ceracchi, 1824, vol. 1.

Mostra del Cinquecento toscano in Palazzo Strozzi, Firenze, aprile-ottobre 1940, catalogo della mostra, Firenze, Marzocco, 1940.

Nagler, Georg Kaspar, *Neues Allgemeines kunstler lexicon*, Monaco di Baviera, E. A. Fleischmann, 1835, vol 1.

National Gallery, *Domenico Beccafumi, Tanaquil*, scheda dell'opera.

Nejedlý, Vratislav, *Retuš výtvarných děl*, in «Sborník Artefakt», 2010.

Nevola, Fabrizio, *Siena: constructing the Renaissance city*, Yale University Press, 2007.

Ottley, William Young, *The Italian school of design*, Londra, Taylor Axi Ressey, 1823.

Paoletti, John T.; Radke, Gary M., *Art in Renaissance Italy*, Laurence King, 2005.

Parolari, Giulio Cesare, *Della vita e degli scritti di Giannantonio Moschini*, in *La Chiesa e il seminario di Santa Maria della salute in Venezia descritti da Giannantonio Moschini*, Venezia, G. Antonelli, 1842.

Pasqualini Canato, Maria Teresa, *Federico Manfredini. Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, Rovigo, Accademia dei Concordi Editore, 2016.

Perkins, Frederick Mason, *Pitture senesi poco conosciute*, in «La Diana. Rivista d'arte e vita senese», anno VIII, fasc. I, Siena, 1933.

Petrioli Tofani, Annamaria, *Schede Senesi: In Margine a Una Mostra*, in «Prospettiva», n. 57/60, 1989.

Piccolomini, Enea Silvio (Pio II), *Pii secundi pontificis max. Commentarii rerum memorabilium, quæ temporibus suis contigerunt*, a cura di F. Bandini Piccolomini e J. Gobelinus, Francofurti, in officina Aubriana, 1614.

Piccolo, Osvaldo; Puppin, Ezio, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2008.

Pinacoteca Nazionale di Siena, *Francesco di Giorgio Martini: Natività (1475-1476)*, scheda di catalogo, Ministero della Cultura.

Pinacoteca Nazionale di Siena, *Sano di Pietro, Polittico dei Gesuati (1444)*, scheda di catalogo, Ministero della Cultura.

Piovan, Valentina, *Relazione degli interventi di manutenzione*, Padova, 7 gennaio 2020.

Pou y Martí, Josep María, O.F.M. (a cura di), *Bullarium Franciscanum*, Nova Series, Tomus II (1455–1471), Ad Claras Aquas (Quaracchi), Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1939.

Romagnoli, Ettore, *Biografia cronologica de Bellartisti senesi*, Siena, ante 1835 (ed. stereotipa Firenze, 1976), volume VI.

Salvestrini, Francesco, *Giovanni Villani and the aetiological myth of Tuscan cities*, in «The Medieval Chronicle», 2002.

Sanminiatelli, Donato, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante Editrice, 1967.

Sricchia Santoro, Fiorella, *Domenico Beccafumi, 1507-1512*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1990.

Sricchia Santoro, Fiorella, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

Sricchia Santoro, Fiorella, *Maestri di Pandolfo Petrucci*, scheda 51, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1990.

Strehlke, Carl Brandon, *Art and culture in Renaissance Siena*, in *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, catalogo della mostra, New York, Ellen Shultz, 1988.

Strehlke, Carl Brandon, *La Madonna dell'Umiltà di Domenico di Bartolo e San Bernardino*, in «Arte Cristiana», n.s., LXXII, 1984.

Torriti, Marco, *scheda P3*, in *Beccafumi*, a cura di P. Torriti et al., Milano, Electa, 1998.

Torriti, Piero, *Beccafumi*, Milano, Electa, 1998.

Triolo, Paolo A. M., *Implementation of the diagnostic capabilities of the CMOS sensor in the NIR environment, using 1070 nm interference filter and a conventional IR-pass filters set*, in «Journal of Cultural Heritage», 70, 2024.

Trotta-Treyden, Hans von, *Das Leben und die Werke des seneser Malers Domenico Beccafumi genannt Mecarino*, tesi di dottorato, Albertus-Universität Königsberg, Berlino, 1913.

Ugurgieri Azzolini, Isidoro, *Le pompe sanesi, o vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena e suo stato*, Pistoia, Stamperia di Pier'Antonio Fortunati, 1649.

Vailati Schoenburg Waldenburg, G., *La Libreria di coro di Lecceto*, in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena, 1990.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, edizione Giuntina, 1568.

Vasari, Giorgio, *Vita di Domenico Beccafumi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con annotazioni e commento di Gaetano Milanesi, Firenze, G. C. Sansoni, 1878–1885, vol. V.

Venturi, Adolfo, *Nelle pinacoteche minori d'Italia*, in «Archivio storico dell'arte», anno VI, fasc. VI, Roma, Danesi Editore, 1893.

Zappasodi, Emanuele, *Un avvio inquieto. La Madonna col Bambino e San Giovannino Orintia Carletti Bonucci di Perugia e il giovane Beccafumi*, in *Il giovane Domenico Beccafumi e l'arte a Siena al tempo di Pandolfo Petrucci*, atti della giornata di studio, a cura di A. Angelini e M. Fagiani, 2018.