FLUCT(US)
INTERTESTUALITÀ ED ICONOGRAFIA NELLA TRADIZIONE CLASSICA*

Il visitatore, che nel Palazzo Pubblico[1] di Siena avanza dalla Sala del Mappamondo in direzione della Cappella, penetra in uno spazio tutto adorno di pitture. L'Anticappella appunto, secondo una terminologia ormai consolidata dall'uso. Nel secolo XV tuttavia il vestibolo serviva ugualmente da passaggio al Concistoro, come risulta dai documenti d'archivio[2]. Siamo nel cuore del Palazzo Pubblico. Da un lato la Cappella, dall'altro il Concistoro, la religione e il governo dello stato. In questo ambiente tra il 1413 e il 1414, per incarico del Comune, Taddeo di Bartolo, che già aveva decorato la Cappella, eseguì una serie di affreschi, che costituiscono il più antico dei cicli di Uomini Famosi oggi conservati[3]. Se l'ispirazione religiosa è affidata alla decorazione della Cappella, prevale ora una prospettiva profana che fonde il gusto figurativo del Gotico Internazionale con i moduli della più aggiornata iconografia umanistica.

Sul pilastro di sinistra la prima figura che accoglie il visitatore è rappresentata da *Aristotele*[4]. Insolitamente giovanile, con una leggera barba, il filosofo siede come un professore dello Studio. In 'perfetti esametri' latini il maestro si presenta nell'epigrafe[5] scritta in basso.

* Il contributo si muove su un terreno per buona parte inesplorato. In una prospettiva intertestuale si tenta di sistemare un materiale raccolto nel corso di quasi venti anni. Mi si perdonerà la frequente citazione di miei lavori. [Il carattere particolare di questa comunicazione suggerisce alla redazione di accogliere eccezionalmente il sistema di citazione Autore / Anno. - N. d. Redazione].

1 Sul Palazzo Pubblico di Siena: Cairola - Carli 1963; Bisogni - Ciampolini 1985; Brandi 1983.

2 Vedi: Milanesi 1854, II, 29; Borghesi - Banchi 1898, 70; Rubinstein 1958; Symeonides 1965, 136-53 e 166-76. Sulla situazione logistica agli inizi del Quattrocento: Hansen 1989, 133-34.

3 Oltre al lavoro fondamentale di Rubinstein sui cicli di Uomini Famosi: Donato 1985. Sulle fonti letterarie ed i modelli classici: Guerrini 1981, 68-81; 1985a, 50-60 e 73, n.47; 1991a, 263-73.

4 Sulla iconografia di Aristotele: Symeonides 1965, 170. Più in generale: Donato 1988.

5 Sui *tituli* dell'Anticappella: Della Valle 1782-86; Rubinstein 1958; Symeonides 1965, 168-70. Una traduzione in Bisogni - Ciampolini 1985. Da tempo chi scrive

Magnus Aristoteles ego sum, qui carmine seno,
est etenim numerus perfectus, duxit ad actum
quos virtus tibi s i g n o *viros*, quibus atque superne
res crevit Romana potens celosque subivit[6].

Altri versi, che formano questa volta un esastico, si leggono nel rotolo che Aristotele tiene tra le mani.

Ille ego qui rerum causas s c r u t a t u s et artes
publica res d o c u i surgat quibus omnis in astra
exemplum civile tuum, praeclara Senarum
urbs, tibi m o n s t r o *viros*, q u o r u m vestigia sacra
dum sequeris foris atque domi tua gloria crescet
libertasque tuos semper servabit honores[7].

Aristotele non solo parla la lingua di Virgilio, parla come Virgilio: *Aen.* 1.1-3

Ille ego qui quondam gracili m o d u l a t u s avena
carmen et egressus silvis vicina c o e g i
ut quamvis avido parerent arva colono
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
arma *virum*que c a n o, Troiae q u i primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
litora

L'allusione incipitaria[8] col richiamo al proemio (o pre-proemio)

prepara la raccolta dei *tituli* latini e greci della pittura senese (*Corpus Titulorum Senensium*). Per quanto riguarda Taddeo di Bartolo il lavoro è stato predisposto da Rodolfo Funari con ampio commento sulle fonti letterarie antiche. Sui problemi critici legati alle 'scritture esposte': Ciociola 1992. Dove è possibile (ed i problemi esegetici lo consentano) si dà una traduzione dei *tituli*. Si segnano con il corsivo le riprese, spazieggiate le consonanze.

6 «Sono il grande Aristotele che in esametri, infatti questo è un ritmo perfetto, ti mostro gli uomini, che la virtù spinse all'azione e grazie ai quali lo stato romano crebbe in potenza e raggiunse il cielo».

7 «Io son colui che, scrutati i principi delle cose, le virtù insegnai con le quali ogni stato s'innalza al cielo. Come tuo esempio civile, illustre città di Siena, ti mostro gli uomini, dei quali finché seguirai le sacre vestigia, in patria e al di fuori la tua gloria crescerà e la libertà sarà sempre in onore».

8 Sull'arte allusiva (temi, moduli, bibliografia relativa al mondo antico): Bonanno 1990. Si vedano gli interventi a questo convegno, in particolare della stessa Bonanno, di Barchiesi ecc. Per la valenza della memoria incipitaria: Conte 1985.

dell'*Eneide* evoca un modello che nell'integrazione testo/immagine si rivela per più versi illuminante[9].

Tibi signo viros/tibi monstro viros dichiara con insistenza Aristotele, additando ai personaggi posti più avanti sulla stessa parete. «O illustre città di Siena ti mostro gli uomini che fecero grande Roma, gli eroi da seguire come *exemplum civile*. Se non ti allontanerai dall'itinerario percorso da loro, raggiungerai la gloria e la libertà sarà sempre in onore». Accogliendo l'invito del maestro, il visitatore avanza verso il centro del vestibolo, sempre rivolgendo lo sguardo alla parete di sinistra. Ed ecco rivelarsi la *Galleria degli eroi*: tre condottieri collegati in alto con la *Magnanimità*, tre uomini di stato connessi con l'immagine sovrastante della *Giustizia*[10]. Altri personaggi s'iscrivono nei medaglioni che circondano le virtù. Una selva di titoli in latino e in volgare accompagna le figure, ne orienta la prospettiva e il significato. Delle due frasi che presentano la Magnanimità, la prima è tratta dall'*Etica Nicomachea*: *Nec successibus extollitur nec infortuniis deiicitur*[11]. La seconda è costituita da un celebre verso di Virgilio (*Aen.* 6.852): *Parcere subiectis et debellare superbos*. Continua l'abbinamento Aristotele-Virgilio nel prospettare insegnamenti morali e politici. Né può sfuggire la valenza iconografica del verso virgiliano. La *Magnanimità* viene raffigurata mentre colpisce con un pugnale chi si ribella; perdona, accoglie con il palmo aperto della mano chi si sottomette[12]. Ma ancora più importante - forse - è cogliere il contesto in cui il verso s'inserisce, cioè in uno dei passi più celebri dell'*Eneide*, la *Galleria degli eroi* del sesto libro, quando Anchise presenta al figlio i grandi personaggi della storia futura di Roma[13]. Quegli eroi sono ora diven-

9 Sul pre-proemio dell'*Eneide* e bibliografia relativa si veda *Enciclopedia Virgiliana*, IV 259; *ANRW*, s.v. Il ruolo esercitato da questa sezione del poema virgiliano (come delle altre di cui parleremo in seguito) sull'iconografia umanistica è un tema del tutto insondato.

10 Rispettivamente Curio Dentato, Furio Camillo, Scipione l'Africano collegati alla *Magnanimità*; Scipione Nasica, Catone Uticense, Cicerone rapportati alla *Giustizia*.

11 Naturalmente qui e altrove il richiamo va all'*Aristotele Latino* e alle varie traduzioni medioevali.

12 Diversa la raffigurazione della stessa virtù nel Buon Governo: posta accanto al Vecchio, simbolo del Bene Comune, reca sulla testa la corona e tiene tra le mani un cesto pieno di monete. In Taddeo si tratta della *Magnanimitas ducum* (cf. Flor. *epit.* 13.16): Guerrini 1991a, 271.

13 *Aen.* 6.755 ss. Nunc age, Dardaniam prolem quae deinde sequatur/gloria, qui maneant Itala de gente nepotes/*inlustres animas* nostrumque in nomen ituras,

tati degli antenati[14] per i cittadini senesi, il futuro si è trasformato in passato, ma l'impianto che serve a prospettare idee e immagini resta fortemente correlato[15]. Fra testo letterario e testo iconografico si svela un naturale adeguamento. Tutta una serie di spie linguistiche confermano anche qui l'agnizione[16]. D'altronde il testo antico era in certo qual modo già orientato, si prestava naturalmente a diventare il modulo in cui riversare l'immaginario rinascimentale, perché dotato di forte carica ecfrastica, generato cioè da un rapporto strutturale con l'arte figurativa[17].

Gli eroi effigiati sulla parete di fronte alla cappella non esauriscono il ciclo di Taddeo. Altri due personaggi, sempre appartenenti alla storia romana, sono posti sul pilastro di fronte ad Aristotele. Si tratta di *Cesare e Pompeo*, di cui veramente il filosofo-guida non sembra curarsi. In effetti i due sono portatori di una carica eversiva della Repubblica, come sottolinea il *titulus*, un altro esastico:

Hos s p e c t a t e viros *animis*que i n f i g i t e, cives,

expediam dictis.

14 Anchise presenta 'la prole di Dardano', i 'nepoti', le 'anime illustri' destinate alla 'gloria' (vv. 755 ss.). Il tema è la celebrazione di Roma, che estenderà il suo impero sulla terra e grazie ai suoi eroi *raggiungerà il cielo*: vv. 781-82 illa incluta Roma/ imperium terris, animos aequabit *Olympo*; vv. 788-90 huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem/ Romanosque tuos. Hic Caesar et omnis Iuli/ progenies, magnum *caeli* ventura sub axem. I personaggi dell'Anticappella, gli eroi presentati da Aristotele, sono invece eroi del passato, che hanno fatto grande Roma e grazie ai quali lo stato romano si è *innalzato fino al cielo*: tibi signo viros quibus atque superne/ res crevit Romana potens *celos*que subivit.

15 L'idea stessa della Galleria in cui gli eroi dell'Anticappella si presentano, il fatto che si raccolgano a gruppi non disposti secondo criteri rigidamente cronologici, la presenza di personaggi esclusivamente Romani (se si eccettua Aristotele che funge da guida) sono tutti elementi che rinviano con insistenza a Virgilio. Anche lo scarto dal modello tuttavia non deve sfuggire. Nella scelta degli eroi romani, se ci sono consonanze con Virgilio (Furio Camillo), si avvertono anche vistose differenze (Cicerone, Scipione Nasica). Inoltre rispetto alla celebrazione 'imperiale' operata da Virgilio si esprime in Taddeo una connotazione rigidamente repubblicana: l'Impero è visto come la fine della libertà, un segno della crisi che ha travolto lo stato romano. Sul programma politico che ispira la decorazione dell'Anticappella: Rubinstein 1958.

16 Oltre ad *Aen.* 6.852 che serve come *titulus* della *Magnanimità*, si veda ad es. nell'epigramma di Cicerone: vv. 2-3 tandem Catilina rebellis/ad mortem d u l c i *pro libertate* coactus ~ *Aen.* 6.821 ad poenam p u l c h r a *pro libertate* vocabit.

17 Vedi in proposito il commento di Norden 1957[4], *passim*.

publica *concordi* nam *dum* bona mente secuti,
maiestas Romana duces tremefecit et orbem,
ambitio sed ceca duos ubi traxit ad arma,
libertas Romana perit scissoque senatu
heu licet et *puero* caput altae abscidere Romae[18].

E di nuovo la *Galleria* virgiliana lancia un segnale forte. In *Aen.* 6.825 ss. Cesare e Pompeo si mostrano appaiati e vengono presentati con inflessioni simili a quelle che ricorrono nell'epigramma senese:

Illae autem paribus quas fulgere cernis in armis
concordes animae nunc et *dum* nocte premuntur,
heu quantum inter se bellum, si lumina vitae
attigerint, quantas acies stragemque ciebunt,
aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci
descendens, gener adversis instructus Eois!
Ne, *pueri*, ne tanta *animis* a d s u e s c i t e bella
neu patriae validas in viscera vertite viris

La consonanza linguistica e retorica[19] fa scattare anche qui l'allusione, che permette di cogliere come dal modello si riverberi l'ispirazione parenetica e la forte accentuazione patetica[20]. Gli artefici della guerra civile sono offerti all'esecrazione dei cittadini, come esempi negativi, da evitare, se si vuole preservare la *libertas* e l'integrità della Repubblica. Insomma una sorta di Cattivo Governo rispetto al Buon Governo rappresentato dagli eroi della parete di fronte. Si ripresentano così, secondo moduli umanistici, temi e motivi che caratterizzano la Sala della Pace con i celebri affreschi di

18 «Guardate questi uomini e fissateli bene in mente, cittadini. Infatti fino a quando seguirono il bene pubblico con animo concorde, la maestà Romana fece tremare i condottieri di tutto il mondo, ma dopo che la cieca ambizione spinse i due alle armi, la libertà romana è rovinata e, sconvolto il senato, anche ad un bambino - ahimè! - è lecito abbattere il capo dell'alta Roma».

19 *Concordi* mente ~ *Aen.* 827 *concordes* animae; animis infigite ~ *Aen.* 832 *animis* adsuescite; *puero* ~ *Aen.* 832 *pueri*; *heu* ~ *Aen.* 828 *heu*; *dum* ~ *Aen.* 827 *dum*. Le consonanze investono il piano lessicale e retorico, ma anche la struttura sintattica e non di rado la posizione all'interno dell'esametro. L'abbinamento Cesare-Pompeo, di per sé un unicum nei cicli di Uomini Famosi, rinvia dunque al testo virgiliano. Il modello tuttavia non esaurisce la gamma delle fonti che testo e immagine dell'Anticappella possono evocare. Qui solo il commento specifico dei *tituli* potrà rivelare a pieno la ricchezza della trama letteraria che sottende il programma.

20 Cf. Norden 1957[4], *ad loc.*

Ambrogio Lorenzetti.

L'*Eneide* dunque si rivela più di una semplice fonte letteraria, che lascia il segno su questo o quell'altro elemento, per estendere il suo influsso all'intero impianto compositivo. Un testo-guida insomma, un modello forte che ispira i *tituli*, veicola l'immagine, guida la visione, determina le coordinate ideologiche del programma. Un'intertestualità che dal codice letterario interferisce su quello figurativo.

Questa situazione non pare esclusiva di Taddeo di Bartolo, ma coinvolge la genesi stessa dei cicli di Uomini Famosi in età umanistica[21]. Il modello virgiliano era già forte nella decorazione dell'*Aula Minor* di Palazzo Vecchio, oggi perduta, ma di cui restano gli epigrammi del Salutati[22]. Da quanto è dato giudicare, l'influsso della *Galleria* del sesto libro dell'*Eneide* ispirava non solo aspetti specifici della dizione, ma la stessa scelta dei personaggi, l'impianto d'intere sezioni[23]. L'analisi del resto rivela altri luoghi privilegiati del poema virgiliano.

Insieme con i guerrieri e gli uomini di stato del mondo antico nel programma del Salutati figuravano i poeti della tradizione fiorentina. Tra questi, naturalmente, non mancava il Petrarca, l'ottavo della serie, dopo Annibale e prima di Fabio Massimo:

> *Effigies* inter p r o c e r u m, Francisce Petrarca,
> quos celebras florente stilo te *patria* miscet.
> Hannibal hic moriens, illic est Scipio quorum
> linquis inexpleto prereptus carmine gesta.

Il cantore dell'*Africa* si colloca tra gli eroi antichi da lui celebrati nella sua opera: *effigies inter procerum*. L'epigramma conteneva dunque un rimando allusivo al settimo dell'*Eneide* vv. 177 ss., dove Virgilio descrive la reggia di Latino e le immagini degli antenati di cui era adorna, oggetto di culto e di venerazione:

[21] Il ruolo di Virgilio di solito sfugge alla critica: Rubinstein 1958; Donato 1985. Vi ho accennato in *Memoria dell'Antico*: Guerrini 1985a, 73 n.47 e poi più diffusamente nello *Spazio Letterario di Roma Antica*: Guerrini 1991a, 263-73 (*'I venerati volti degli antichi'. Virgilio e i cicli umanistici di Uomini Famosi*).

[22] Sull'*Aula Minor*: Hankey 1959; Donato 1985; Rubinstein 1987; Guerrini 1993a; Rubinstein 1995, 52-4.

[23] Guerrini 1993a, 210-11: la sezione relativa ai primi due personaggi, *Bruto e Camillo*, come quella che riguarda *Fabio Massimo e Marcello*, rispettivamente al n. IX e X, è tutta intessuta di rimandi alla *Galleria* virgiliana.

Quin etiam v e t e r u m *effigies* ex ordine a v o r u m
antiqua e cedro, Italusque paterque Sabinus
vitisator curvam servans sub imagine falcem,
Saturnusque senex Ianique bifrontis imago
vestibulo astabant, aliique ab origine reges,
Martiaque ob *patriam* pugnando vulnera passi.

Si evidenzia così insieme con la *Galleria* del sesto libro un altro episodio del poema, carico di valenze ecfrastiche[24]. Un luogo anche questo privilegiato per la concezione e l'immaginario dei cicli di Uomini Famosi. Come la reggia di Latino, l'*Aula Minor* nel cuore del Palazzo Pubblico di Firenze accoglieva le figure degli antenati, offerti all'ammirazione dei cittadini[25].

Chi abbia la fortuna di visitare il Palazzo Trinci a Foligno, potrà ancora ammirare i resti della grandiosa decorazione che ornava la *Sala degli Imperatori*, un altro dei cicli di Uomini Famosi, di poco successivo -forse- agli affreschi di Taddeo di Bartolo. Dei venti eroi romani che da Romolo a Traiano si succedevano nella Sala rimangono solo alcuni. In certi casi si possono ancora leggere gli epigrammi dettati da Francesco da Fiano, raramente integri, per lo più frammentari, quando non ridotti a qualche parola. Numerose testimonianze manoscritte e descrizioni antiche permettono una ricostruzione completa dei *tituli* che presentavano le figure: versi di tale eleganza e perfezione da trarre in inganno schiere di filologi, tra i più accreditati, al punto che furono presi per antichi o tardo-antichi, inclusi nell'*Anthologia Latina* e schedati dal *Thesaurus Linguae Latinae*[26]. L'epigramma, che presentava l'intero ciclo (Riese 831)

24 Sulla «consuetudine gentilizia di esibire nella domus le imagines maiorum» e insieme sul «carattere civico e non solo domestico del culto praticato entro la reggia di Latino»: Scagliarini Corlaita 1984, 668.

25 «Nel settimo libro le animae illustres, destinate alla gloria futura di Roma, che popolano la *Galleria* (6.757 ss.) cedono il posto agli avi figure esemplari di un mondo remoto. Un procedimento che in qualche misura si verifica nell'*Aula Minor*, che al futuro della *Galleria* oppone il passato nel celebrare quegli eroi (vedi ad es. *Marcello* 1 *suspendit* ~ *Aen.* 6.859 *suspendet*) divenuti ormai antenati, rappresentanti illustri di un'età trascorsa, a cui vates cittadini garantiscono la continuità con il presente» (Guerrini 1993a, 212). Una prospettiva simile anche nell'Anticappella del Palazzo Pubblico di Siena, ed in genere nei cicli di Uomini Famosi che celebrano gli antichi Romani come propri antenati, personaggi esemplari a cui ispirarsi nella vita civile e militare.

26 Cf. Riese 1906; Bertalot 1911; Salmi 1919; Messini 1942; Guerrini 1988a.

appare per più versi indicativo:

> Quisquis ad ista moves fulgentia limina gressus
> priscorum hic poteris venerandos cernere vultus,
> hic pacis bellique viros, quos aurea quondam
> Roma tulit caeloque pares dedit inclita virtus.
> Grandia si placeant tantorum gesta virorum,
> *pasce* tuos i n s p e c t u *oculos* et *singula lustra*[27]

In consonanza con i versi 'pronunciati' da Aristotele nel ciclo di Taddeo di Bartolo affiorano rimandi allusivi alla *Galleria* virgiliana[28] secondo una tendenza che già conosciamo. Ma altri passi dell'*Eneide* vengono ugualmente posti in rilievo. Il sesto verso dell'epigramma rinvia all'episodio del primo libro (*Aen.* 1.445 ss.) in cui Enea osserva con dolente partecipazione le raffigurazioni nel tempio che i Cartaginesi stanno costruendo.

v. 453	Namque sub ingenti *lustrat* dum *singula* templo
	.....
v. 464	Sic ait atque a n i m u m p i c t u r a *pascit* inani

Lo stesso verso per altro evoca lo *Scudo di Enea* nell'ottavo libro:

vv. 617-18	Ille deae donis et tanto laetus honore expleri nequit atque *oculos* per *singula* volvit

In entrambi i casi siamo di nuovo in presenza di ekphrasis: luoghi già orientati per una fruizione iconografica. Anche lo scarto dal

27 «Chiunque tu sia che muovi i passi a codeste soglie luminose, qui potrai mirare i venerati volti degli antichi, qui uomini di pace e di guerra, che l'aurea Roma un tempo generò e l'inclita virtù innalzò al cielo. Se ti piacciono le alte imprese di uomini tanto grandi, pasci i tuoi occhi della vista ed ogni singola cosa scruta». Per un esame delle fonti antiche: Guerrini 1989.

28 Vedi in particolare i vv. 3-4: hic pacis bellique *viros*, quos aurea quondam/ Roma tulit *caelo*que p a r e s d e d i t *inclita* virtus ~ *Aen.* 6.781 ss. illa *incluta Roma* / imperium terris, animos aequabit *Olympo*.../... hanc a s p i c e gentem/ R o m a n o sque tuos. Hic Caesar et omnis Iuli/ progenies magnum *caeli* ventura sub axem ~ epigramma su Aristotele di Taddeo di Bartolo (cf. sopra) vv.2-3 duxit ad actum/ quos *virtus* tibi signo *viros*, quibus atque superne/ res crevit Romana *celos*que subivit. Al di là delle consonanze tematiche si avverte una larga congruenza linguistica e metrica. Per ulteriori rimandi virgiliani dell'esastico introduttivo al ciclo di Foligno: Guerrini 1989, *passim*

modello andrà ugualmente messo in conto. Al dolore di Enea, che rivive attraverso le pitture le vicende della propria esistenza, corrisponde l'attitudine paradigmatica dello spettatore che si appresta ad ammirare «i venerandi volti degli antichi». D'altra parte la materia dello *Scudo di Enea* (v. 626 *illic res Italas Romanorumque triumphos*), se da un lato pare perfettamente funzionale al programma della *Sala degli Imperatori*, che da Romolo a Traiano celebrava i trionfi e l'espandersi dell'impero romano, dall'altro per la scelta dei vari personaggi (re, consoli, imperatori) si rivela ben poco utile. A questo proposito era ancora la *Galleria* la sezione dell'*Eneide* più ricca di spunti, anche per una consonanza più profonda che inerisce al genere. Il padre Anchise presenta al figlio gli eroi futuri di Roma, gli uomini illustri, o meglio quelli che saranno *viri illustres* e sono ancora *animae*:

Aen. 6.756-59 Nunc age, Dardaniam prolem quae deinde sequatur
gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,
inlustris animas nostrumque in nomen ituras
expediam dictis

L'attenzione dunque batte sul personaggio, la figura dell'eroe. Le imprese per cui raggiunge la gloria, sono suggerite o esplicitamente dichiarate, ma in primo piano resta la persona, l'*effigies*. Lo stesso succede nei cicli umanistici di Uomini Famosi, dove gli eroi antichi si presentano come figure, per lo più stanti, a mo' di statue. In primo piano anche qui restano i personaggi, i *viri illustres* appunto: le azioni per cui sono diventati famosi e si pongono come esemplari vengono in genere suggerite dal *titulus*, l'elogio, l'epigramma sottostante[29]. Nello *Scudo di Enea* l'artista, *ignipotens*, ha rappresentato i soggetti, i fatti, gli episodi famosi della storia romana:

Aen. 8.626-29 Illic *res* Italas Romanorumque *triumphos*
haud vatum ignarus venturique inscius aevi
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
stirpis ab Ascanio *pugnata*que *in ordine bella*

La prospettiva è certamente simile; celebrare la storia romana e

[29] Sull'esistenza di scene narrative nella Sala dei Giganti di Padova: Mommsen 1952; Donato 1985. Nel ciclo Piccolomini (serie di eroi ed eroine dell'antichità, opera di Francesco di Giorgio ed altri artisti senesi della fine del Quattrocento: Tatrai 1979) compare il personaggio, a mo' di statua, in primo piano, il *titulus* in versi latini nel basamento, il fatto esemplare sullo sfondo.

l'affermarsi nel tempo dell'impero, ma in un caso prevale la figura, nell'altro il fatto, l'azione esemplare. Nello *Scudo* inoltre la successione sembra rigorosamente cronologica, *in ordine bella*[30], nella *Galleria* invece i personaggi si presentano a gruppi (re, personaggi della repubblica fino ad Augusto), senza che l'ordine temporale venga sempre ed esattamente rispettato. Tutti elementi che sembrano aver influito non poco sulla scelta operata da Francesco da Fiano e sul modo in cui gli 'imperatori' si dispongono nella sala di Palazzo Trinci[31]. Ma suggestioni provengono anche da altre parti del libro sesto dell'*Eneide*. Di fatto nella circolarità testo/immagine il modello virgiliano si rivela una fonte continua d'ispirazione. Nella parete esterna della *Sala degli Imperatori* Publio Decio, che si sacrifica per la patria, è rappresentato con una benda bianca intorno alla testa. L'iconografia, di per sé tutt'altro che ovvia[32], trova uno sanzione virgiliana nell'epigramma posto al di sotto della figura (Riese 836) di cui restano in loco solo l'inizio del quinto e dell'ultimo verso:

> Hic est qui vitam patriae devovit amatae
> dum furor oppositos agitaret ad arma Latinos
> sevaque crudelem cecinissent classica pugnam
> inter tela aciesque virum cuneosque pedestres
> c a n d i d a sacrata r e l i g a t u s *tempora vitta*
> ante aciem moriens hostilibus occidit armis[33].

I versi sottolineano allusivamente il richiamo alle schiere dei Campi Elisi (Virg. *Aen.* 6.660 ss.) tra cui figurano appunto quanti muoiono per la patria:

> Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi,
> quique sacerdotes casti, dum vita manebat,
> quique pii vates et Phoebo digna locuti,
> inventas aut qui vitam excoluere per artis,
> quique sui memores alios fecere merendo:

30 Cf. anche nella reggia di Latino: *Aen.* 7.176 quin etiam veterum effigies *ex ordine* avorum.

31 Guerrini 1991a, 265.

32 Blume 1989, 437.

33 «Questi è colui che donò la vita per l'amata patria, mentre il furore spingeva alle armi gli avversi Latini e spietate trombe avevano alla crudele battaglia incitato, tra dardi e schiere di soldati e cunei di fanti, con le sacre tempie legate da candida benda, davanti all'esercito cadde colpito da armi nemiche».

omnibus his n i v e a c i n g u n t u r *tempora vitta.*

Al di là dell'influsso immediato il passo acquista un rilievo particolare per la tipologia degli eroi che compongono i cicli di Uomini Famosi. Oltre ai guerrieri che si sacrificano per la patria, fra coloro che abitano le 'sedi beate' figurano anche i poeti. Il rimando può aver giocato un ruolo non marginale nell'ampliarsi del canone petrarchesco, che in origine comprendeva esclusivamente 'armati' e 'togati', condottieri ed uomini di stato. La presenza di poeti nel catalogo degli Uomini Famosi è un'esigenza particolarmente forte nella tradizione fiorentina, dall'*Aula Minor* alla decorazione di Andrea del Castagno per Villa Carducci, ma la tendenza si avverte anche altrove[34]. Nella Sala dell'Udienza di Lucignano[35] in mezzo agli Uomini Famosi compare Virgilio stesso. Nel libro aperto che il poeta tiene con la sinistra sono iscritti i celebri versi già evocati dal *titulus* della *Magnanimità* in Taddeo di Bartolo. La tradizione li presenta nella forma:

Aen. 6.851-53 tu regere imperio populos, *Romane*, memento
(hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos

Rispetto alla vulgata il testo di Lucignano mostra una variante significativa: *ratione* al posto di *Romane*[36]. Virgilio dunque insegna a far uso della ragione nell'esercizio della cosa pubblica. Il tema è ripreso dai versi in volgare scritti accanto alla figura del poeta:

Virgilio fo poeta mantuano
che vi ricordo *regiate ad ragione*
el puopolo con perfecta conditione
come già fece el buon popol romano.

Il tessuto ideologico, che sottende il programma senese dell'Anticappella con i continui rimandi allusivi all'*Eneide*, si squaderna ora visivamente nell'immagine del 'poeta mantuano' e del suo poema, utilizzato sotto il duplice registro, della citazione e della versione in volgare. Al pari di Aristotele nel Palazzo Pubblico di Siena, Virgilio si

[34] Donato 1985 e 1986.

[35] Sul ciclo di Lucignano: Rubinstein 1958; Joost Gaugier 1984; Guerrini 1988.

[36] Per il resto non si avvertono differenze, anche se nel secondo foglio del libro che Virgilio tiene in mano, alcune lettere sono perdute.

offre come maestro di dottrina politica. Resta in primo piano il sesto dell'*Eneide* ed in particolare la *Galleria*.

Altrove il modello virgiliano diviene strumento di ricognizione iconografica. Nella Galleria, che Ghirlandaio dipinse nella Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio, negli ultimi decenni del Quattrocento[37], compaiono sei eroi romani (tre per campata): accanto a Bruto e Muzio Scevola figura anche Camillo. Il vincitore dei Galli, saldamente piantato in un'attitudine che ricorda il Pippo Spano della Legnaia, inalbera una bandiera che si dispiega nel vento. L'iconografia ricorre anche altrove, ad esempio a Lucignano. Se uno si chiede perché Camillo sia caratterizzato da questo attributo, può trovare la risposta nel monostico che accompagna la figura del Ghirlandaio:

Hoste *fero* caeso victricia *signa Camillum*.

Il verso rinvia allusivamente ad un passo della *Galleria* virgiliana:

Aen. 6.825
aspice Torquatum et *referentem signa Camillum*

A sua volta il poeta antico sembra si sia ispirato ad un'opera d'arte, in cui l'eroe recava in mano il vessillo della vittoria[38]. Con piena osmosi l'imitazione umanistica ricrea dal testo virgiliano parole ed immagini. Il motivo doveva figurare già nell'*Aula Minor*, se l'epigramma del Salutati suona:

Ingenio Veios domui, pietate Faliscos,
Gallos virtute, quos et dictator ad urbem
tractus ab exilio fregi, captivaque *signa*
e r i p u i victis senuique *Camillus* in armis[39].

L'esistenza di una tradizione letteraria ed iconografica avvalora la corretta identificazione della splendida figura con le insegne di Siena in mano che compare nel bancale del Federighi alle Logge della Mercanzia[40]. Si tratterà appunto di Camillo, al quale una leggenda cit-

37 Dacos 1962.

38 Norden 1957[4] *ad loc.*

39 «Con l'ingegno domai Veio, con la pietà i Falisci, i Galli con la virtù, che, dittatore, tratto dall'esilio in città, travolsi, e le insegne di guerra strappai ai vinti ed in armi, io, Camillo, invecchiai». *Captiva signa*: cf. Liv. 7.37.13

40 Hansen 1988. Per una possibile identificazione dei cinque eroi: Guerrini 1991b, 83

tadina, recepita dal programma dell'Anticappella, assegnava il ruolo di eroe eponimo del terzo di Camollia.

Questo ruolo centrale dell'*Eneide* nell'interferenza dei codici e l'incidenza intertestuale sfugge di solito alla coscienza critica. Sarebbe tuttavia riduttivo, se non ingenuo, credere che il poema di Virgilio, per quanto ricco di spunti iconografici, potesse dar conto della genesi dei cicli di Uomini Famosi o di questo o quel programma nella sua complessità. Intanto il ventaglio delle fonti e dei modelli classici è ben più esteso. Né può sfuggire il rilievo istituzionale di opere quali l'opuscolo *de viris illustribus*, che al di là della complessa produzione petrarchesca, risale al mondo antico con diverse e dicutibili attribuzioni (in epoca rinascimentale comunque assegnato a Plinio). Esso incide fin dalla nascita sulle origini del genere ed esercita un influsso costante ed esteso sull'intero tessuto del programma del Salutati per Palazzo Vecchio. Sempre a Firenze appare notevole l'incidenza di altri autori quali Floro e Claudiano, che possono illuminare su aspetti significativi, scelte determinate e in certi casi sulla concezione generale[41]. Una situazione non diversa emerge a Siena, Foligno o Lucignano, in una misura e in forme che solo un'indagine approfondita può rivelare. La specificità dei singoli cicli d'altronde non va dimenticata.

Chi si affidasse esclusivamente all'*Eneide* e alle altre fonti finora ricordate, riuscirebbe a penetrare ben poco nel mondo spirituale che ispira la decorazione del Collegio del Cambio a Perugia.

Verso la fine del Quattrocento il Perugino, grazie alla collaborazione del Maturanzio, allora il più celebre umanista della città, ha lasciato nel Collegio del Cambio uno degli ultimi e più perfetti documenti della tradizione degli Uomini Famosi[42]. Lo schema iconografico ricorda molto da vicino gli affreschi di Taddeo nell'Anticappella. Alle virtù in alto si collegano in basso tre personaggi famosi dell'antichità.

Ad un'analisi più attenta tuttavia emergono differenze non marginali. Intanto gli eroi del Cambio sono privi di *tituli*. Al di sotto delle figure infatti si legge solo il nome, non l''elogio', l'epigramma che

[41] Guerrini 1992 e 1993a.

[42] Sul Collegio del Cambio, la decorazione del Perugino, la figura del Maturanzio: Marchesi 1853; Venturi - Carandente 1955; Castellaneta - Camesasca 1969; Zappacosta 1970; Guerrini 1981; Scarpellini 1984; Guerrini 1993b.

illustra le tappe salienti della loro vita. Versi latini sono invece inclusi in tabelle poste tra le virtù e le figure storiche. Le didascalie danno voce alle singole virtù, che indicano nei personaggi in basso i propri rappresentanti esemplari. Se si leggono i distici relativi alla Fortezza, si apprende che la splendida figura 'raffaellesca' vanta i «propri muscoli»:

> Cedere cuncta meis pulsa et disiecta *lacertis*
> magna satis fuerint tres documenta viri
> Nil ego pro patria timeo, carisque propinquis;
> quaeque alios terret, mors mihi grata venit[43].

Al di là di stilemi ovidiani[44] la metafora dei muscoli rivela il gusto retorico inconfondibile di Valerio Massimo, che è anche l'unico autore antico ad usare il vocabolo *in imagine*, cioè in rapporto alla raffigurazione della *Fortitudo*[45]. Il rimando d'altra parte risulta perfettamente omologo. L'attestazione di *lacerti* in questo senso ricorre infatti nell'introduzione al capitolo *de fortitudine* nel terzo libro dei *Fatti e detti memorabili*:

Val. Max. *de fortitudine*. 3.2 *praef*.: ponderosissima vis et efficacissimi *lacerti* in *fortitudine* consistunt.

Il richiamo intertestuale costituisce una spia preziosa. Se dalla prefazione si passa al primo degli esempi della sezione romana , si scopre che questo è Orazio Coclite, uno dei tre personaggi, che il Perugino ha rappresentato al di sotto della Fortezza. Gli altri due, Leonida Lacedemonio e Lucio Siccio Dentato, ricorrono ugualmente nello stesso capitolo e con espressioni che ne fanno i rappresentanti per eccellenza della *Fortitudo*. Insomma pare evidente che è stato trasferito in immagine lo schema del capitolo della raccolta di Valerio Massimo. In alto la virtù, corrispondente alla prefazione, in basso i personaggi storici che svolgono la funzione degli esempi esplicativi. L'analisi estesa agli altri casi rivela come i *Fatti e detti memorabili* abbiano fornito il criterio in base al quale gli eroi sono stati scelti e

43 «Che tutte le cose cedano spezzate e lacerate dai miei muscoli, prove abbastanza valide potrebbero fornire tre uomini. Non temo niente per la patria ed i cari parenti; la morte, che spaventa gli altri, a me giunge gradita».

44 Ov. *ep*. 1.47 *vestris disiecta lacertis*.

45 *ThlL*. s.v. VII 2830.65.

posti in relazione alle singole virtù.

Allo stesso tempo emerge un'altra differenza rispetto alla tradizione quattrocentesca (da Taddeo a Ghirlandaio) che prevedeva triadi formate di soli personaggi romani. In Perugino invece ogni gruppo è costituito da due Romani e un Greco. Si riflette in questo il criterio compositivo che guida la raccolta di Valerio Massimo[46]. Ogni capitolo dedicato ad una virtù o un vizio si divide in sezioni: la prima, che include esempi romani, la seconda quelli stranieri. Ora in genere gli esempi nazionali, romani, sono il doppio degli altri, gli 'esterni', come appunto si verifica nel Collegio del Cambio. Una volta trovata la chiave, il programma si dispiega con naturalezza e semplicità. Altre fonti entrano ugualmente in gioco, in primo luogo il *de officiis*[47], ma solo attraverso Valerio Massimo è possibile cogliere le coordinate che hanno ispirato l'impianto compositivo. E di nuovo un autore antico nell'interferenza testo/ immagine, fonti letterarie e tradizione iconografica si rivela fondamentale per la comprensione di singole opere d'arte del Rinascimento e del genere in cui s'inseriscono.

L'acquisizione dei *Fatti e detti memorabili* come modello per la tradizione degli Uomini Famosi pare del resto naturale, se si pensa al rilievo paradigmatico che fin dalle origini assumono le immagini dei personaggi antichi. Essi vengono presentati come *exempla*, in genere positivi, da imitare, ma anche negativi, da evitare. Siamo nel cuore della funzione paradigmatica, che costituisce il canone istitutivo di un'opera come quella di Valerio Massimo, l'unica raccolta di esempi a noi pervenuta dall'antichità, la cui fama è altissima per tutto il Rinascimento[48]. Questo ruolo centrale dello scrittore latino, tuttavia, risalta solo con il Perugino. In precedenza i *Fatti e detti memorabili* assumono un rilievo molto più ridotto. Sta di fatto che in Taddeo e in altri cicli quattrocenteschi di Uomini Famosi il programma iconografico si rapporta essenzialmente con la storia romana. Alla 'città eterna' non di rado si intende collegare le origini della propria città[49].

46 Su Valerio Massimo e la tradizione paradigmatica: Guerrini 1981.

47 Sul ruolo del trattato ciceroniano nell'iconografia umanistica: Jenkins 1972; Guerrini 1981 e 1985a.

48 Schullian 1984.

49 In Taddeo di Bartolo compare una mappa di Roma (Symeonides 1965, 152-53). Nel Palazzo Trinci di Foligno la Loggia di Romolo e Remo, da quanto è dato giudicare dai resti degli affreschi, conteneva le storie sulle origini della città eterna. Motivi analoghi nell'epigramma relativo a Romolo, che apriva la serie degli eroi nella Sala degli Imperatori.

I primi cicli di Uomini Famosi, inoltre, sono percorsi da una intensa connotazione civile, con un richiamo alla *libertas* repubblicana, non privo di toni drammatici. La materia classica come medium per esprimere un discorso politico di attualità, una visione dello stato e della città che trova il suo referente nelle figure esemplari di Roma e la sua storia. In questa prospettiva i *Fatti e detti memorabili* potevano offrire tutta una serie di moduli linguistici, retorici e compositivi, ma difficilmente assurgere a testo-guida. Diverso è il caso del Perugino. Nel Collegio del Cambio gli eroi romani continuano ad essere predominanti, ma il rapporto si estende al mondo antico nel suo complesso. L'attualità politica cede il posto ad un discorso eminentemente etico. Re, filosofi, condottieri si dispongono sullo sfondo di un esile paesaggio come portatori assoluti di perfezione morale: una spiritualità dominata dalla grazia e l'equilibrio, cui la mano dell'artista assicura la sua cifra inconfondibile. Valerio Massimo diviene ora un punto di riferimento perfettamente adeguato. Il rapporto che regola la composizione dei personaggi esemplari, due Romani e un Greco (o meglio un 'esterno'), diviene allo stesso tempo un canone indiziario di immediata evidenza. E' questo un modulo che funziona anche in seguito, quando nel corso della prima metà del Cinquecento la tradizione degli Uomini Famosi viene meno. Al personaggio si sostituisce il fatto, alla figura esemplare l'episodio colto nel suo momento culminante o nello sviluppo narrativo: si hanno così *scene di storia romana o antica*. Se nell'impianto compositivo si susseguono tutti episodi romani (ad esempio il ciclo affrescato dal Papacello[50] nel Palazzo Passerini di Cortona), il ruolo di Valerio Massimo va esaminato caso per caso. Ma nei cicli, che alternano la storia romana e quella non romana con un rapporto 2/1 a vantaggio della prima, come nei due capolavori di Beccafumi (a palazzo già Bindi Sergardi e nel Concistoro di Palazzo Pubblico), i *Fatti e detti memorabili* sembrano destinati ad assumere un ruolo predominante. Il testo antico fornisce il filo conduttore che permette di percorrere l'itinerario complessivo, riconoscere la valenza simbolica delle singole scene, risolvere correttamente l'identificazione del soggetto[51]. La presenza di *tituli* veicola

[50] La decorazione si colloca di solito nel terzo decennio: Scapecchi 1980, 38; Guerrini 1987, 125; Gori Sassoli 1988, 362 e 793.

[51] Guerrini 1981, 81-128 e 1985a, 60-73; Pinelli 1990.

l'arte allusiva nell'integrazione testo/immagine. In uno degli ottagoni del fregio Bindi Sergardi la storia di Scipione viene così presentata:

P.C. SCIPIO/ OMNI SPE DESTITUTOS/ MILITES SUOS/ TRIBUNUS AD DECUS/ EREXIT

L'andamento linguistico e retorico (con la disgiunzione tra soggetto e *tribunus*) rinvia con insistenza a Valerio Massimo 5.6.7 *de pietate erga patriam*. Dopo la battaglia di Canne nel clima di sbandamento generale, Scipione, allora semplice tribuno, impedisce la congiura dei nobili che volevano abbandonare la patria. La fonte antica permette l'esatta identificazione del soggetto, correggendo la gustosa identificazione della scena come *Scipione nomina tribuni i suoi soldati* nata da una *bevue* grammaticale che confonde soggetto e complemento oggetto. Allo stesso tempo il carattere simbolico dell'episodio viene posto in evidenza. Si tratta appunto di un episodio di Amor di Patria che s'inserisce perfettamente nell'impianto ideologico e compositivo del ciclo, tutto intessuto dell'opera di Valerio Massimo. I procedimenti intertestuali sono dunque analoghi a quelli già messi in luce in opere precedenti, ma la novità di accenti, con cui Beccafumi rivive le esperienze romane, appare funzionale ad un *ri*uso del testo antico, che nell'officina del nascente manierismo spinge a privilegiare episodi (*La giustizia di Zaleuco*) ispirati ad un gusto esasperato e convulso; temi rari (*Alessandro e il fanciullo Macedone*); motivi nati da una nuova coscienza del ruolo dell'artista (*Zeusi dipinge il ritratto di Elena*) con l'affiorare di parametri quale la *fiducia sui* essenziali alla sensibilità rinascimentale. Le sottigliezze che ispirano l'architettura di una raccolta come quella di Valerio Massimo, sono ora mutuate nella disposizione della materia e la sviluppo narrativo. L'impiego del modello antico si rapporta al momento storico e, nel permanere di alcune coordinate, sottende il variare delle esperienze culturali e figurative. Lo stesso soggetto d'altronde non significa di per sé l'uso della stessa fonte. Nello scrittoio dell'ospedale S. Maria della Croce a Montalcino, intorno al 1510 Vincenzo da San Gimignano, il giovane allievo del Sodoma, che lavorerà in seguito con Raffaello, realizza uno degli ultimi cicli di Uomini Famosi. La figura di Scipione nel muro d'ingresso presenta la scritta:

EGO IURO O PATRIA NON DESERAM/ NEQUE ALIUM CIVEM ROMANUM DE/SER(ERE) PATIAR

Il rimando allusivo richiama Livio (22.53.10 *ego* rem publicam populi Romani *non deseram neque alium civem Romanum deserere patiar*) con qualche tangenza in direzione di Silio Italico 10.438 (*iuro* n u m q u a m Lavinia regna/ l i n q u a m n e c l i n q u i *patiar*). I *Fatti e detti memorabili* non sembrano aver influito più di tanto né lo studio delle altre figure e dei *tituli* modifica questa impressione[52].

Se si segue la fortuna iconografica del soggetto, si esce al di fuori della tradizione degli Uomini Famosi. Scipione tribuno ritorna nel Palazzo dei Conservatori a Roma, Sala del Trono o degli Arazzi, in un ciclo affrescato nel 1544 da un artista non ancora ben noto (un allievo di Daniele da Volterra, Marco Pino appena giunto a Roma, un pittore aggiornato sul gusto alla Salviati)[53]. La storia di Scipione, che dopo la battaglia di Canne, interviene ad impedire il tradimento e l'abbandono della patria, costituisce il terzo episodio di una serie tutta dedicata all'eroe romano. Otto episodi, due per parete, scanditi da raffigurazioni mitologiche e riproduzioni di statue antiche[54], disegnano una biografia di Scipione che dalla nascita arriva fino al trionfo dopo la battaglia di Zama. Siamo in presenza di una *biografia dipinta*, secondo una tendenza ben attestata nell'età di Paolo III. Il modello è quello plutarcheo[55]. Che poi Plutarco non abbia scritto la biografia di Scipione o, se si preferisce, questa non ci sia arrivata, importa poco in rapporto alla cultura dell'epoca, quando si attribuisce allo scrittore greco la vita dell'eroe romano scritta dall'Acciaioli[56].

Se da Roma ci spostiamo a Grottaferrata è possibile vedere un altro esempio di *biografia dipinta*. Tre anni dopo in una sala del palazzo abbaziale Francesco da Siena, il 'creato' di Baldassarre Peruzzi, in onore dell'abate commendatario *Fabio* Colonna, dipinse le storie di

52 Guerrini 1991b, 24.

53 Pietrangeli 1964; Sricchia Santoro 1967, 33-4; Pugliatti 1980, 26. n. 87.

54 Sul fregio dipinto in età manieristica: Dumont 1973; Boschloo 1981.

55 Guerrini 1985a, 83-93 (*Plutarco e la biografia. Personaggi, episodi, moduli compositivi in alcuni cicli pittorici romani. 1540-1550*) e 1985b.

56 Su Plutarco e la sua fortuna nel Rinascimento: Resta 1962; Ziegler 1965; Criniti 1979. Sui codici miniati: Mitchell 1961. Per i rapporti con l'arte del periodo manieristico: Guerrini 1985a e 1985b.

Fabio Massimo[57]. La volta, tutta adorna di grottesche, è collegata ad un fregio che si snoda sulle pareti con lo stesso impianto compositivo. Due episodi per parete, scanditi da cariatidi e figurazioni simboliche, prospettano la biografia del Temporeggiatore, dalla nomina a dittatore fino agli ultimi anni di vita dopo la conquista di Taranto. Il testo-guida è naturalmente Plutarco, che ispira i singoli soggetti e la loro concatenazione. Lo studio dei *tituli* permette di constatare come si sia utilizzata la traduzione latina confluita nella raccolta di Badio Ascensio, allora molto diffusa e presente nella stessa biblioteca dell'Abbazia. La scritta relativa al primo episodio è indicativa: FAB. MAX. DICTATOR DESIGNIATUS (sic!). L'espressione (*dictator designatus*) si spiega soltanto come calco dal greco, ed in effetti l'espressione ricorre nel testo tradotto e nelle notazioni marginali della stampa di Badio Ascensio[58]. L'incidenza delle traduzioni latine nella dinamica intertestuale permette di risolvere, in certi casi, complessi rebus iconografici. Nel Collegio del Cambio già ricordato, la parete di fronte a quella con gli Uomini Famosi presenta sei profeti e sei sibille. I cartigli, che le figure si avvolgono intorno alle spalle o tengono in mano, hanno posto dubbi e interrogativi che sembravano di difficile risoluzione. Soprattutto le frasi, parole, parti di esse che secondo una tecnica allusiva si possono leggere nei cartigli delle sibille. Emblematico fra tutti quello relativo alla Persica, letto di solito: FLUC. La bibliografia critica più accreditata pone una serie di punti interrogativi o interpreta in modo fantasioso: *Fiat lux*. In realtà, ad un controllo, come ho potuto constatare dai ponteggi in occasione dei recenti restauri, si legge anche una T. Dunque la lettura esatta è: FLUCT. L'allusione tuttavia resta misteriosa, se non ci si addentra nel mondo vischioso dell'iconografia delle sibille[59], di gran moda nella seconda metà del Quattrocento.

Il canone completo della tradizione varroniana, attestata da Lattanzio[60], si ha nel Pavimento del Duomo di Siena. Le dieci sibille sono disposte cinque sulla parete destra e cinque su quella sinistra. Per chi

[57] Rocchi 1893; Pietrangeli 1969; Guerrini 1982.

[58] Sulle traduzioni latine delle *Vite Parallele*: Plutarco 1516; Giustiniani 1961. Sui *tituli* di S. Nilo: Guerrini 1984.

[59] Barbieri 1481-2; Mâle 1898 e 1908; Helin 1936; De Clercq 1978; Settis 1990; Gagliardo 1991.

[60] Lattanzio 1474, 1493, 1890.

segua l'itinerario all'interno della cattedrale, il rimando al celebre capitolo 1.6 delle *Divine istituzioni* si fa sempre più pressante. Il nome di Lattanzio non viene mai indicato, ma la sua cifra è inconfondibile. Per ogni sibilla si ricorda lo scrittore che ne ha parlato. Autori noti come Euripide, ma anche decisamente insoliti quali Pisone o Nicanore. Qualche esempio basterà in questo contesto:

SIBYLLA CUMAEA/ QUAM PISO IN ANN/ALIBUS NOMINAT
SIBYLLA PERSICA/ CUIUS MEMINIT NICANOR
SIBYLLA LYBICA/ CUIUS MEMINIT/ EURIPIDES

Insomma per ogni riquadro un'epigrafe riproduce le parole di Lattanzio 1.6, senza che la fonte venga citata. Una tale formula non ubbidisce alla semplice esigenza di presentare le sibille. Per questo sarebbe bastato il nome soltanto. Si avverte piuttosto la volontà di evocare la fonte, non dichiarata, ma chiaramente sottintesa. L'agnizione permette di orientarsi, una volta messe in atto le opportune strategie[61].

Oltre alla 'presentazione' ogni sibilla è contraddistinta da una profezia, di cui ugualmente si tace l 'origine. Cosi nel secondo riquadro a destra fa la sua apparizione la *Cumea*, ovvero la *Cimmeria*[62] raffigurata con «la veste altocinta, i lunghi capelli svolazzanti, sciolti sulle spalle»[63]. In basso due angioletti sostengono un'epigrafe, che 'presenta' la sibilla con un testo che sappiamo provenire da Lattanzio 1.6. Da parte sua la profetessa reca in mano un'altra epigrafe:

ET MORTIS FATUM FINI
ET TRIUM DIERUM SO
MNO SUSCEPTO TUNC
A MORTUIS REGRESSUS
IN LUCEM VENIET PRIM
UM RESURRECTIONIS
INITIUM OSTENDENS[64]

[61] Della Valle 1786; Cust 1901; Carli 1979; Santi 1982; Guerrini 1991a, 299-306 (*Divinae Institutiones. Profeti e Sibille. Lattanzio e gli affreschi del Perugino al Cambio*); Carli 1992; Guerrini 1993b; Romaldo 1993.

[62] Romaldo 1993, 62.

[63] Santi 1982, 10.

[64] «E porrà fine al destino di morte e dopo aver assunto il sonno per tre giorni, allora ritornato dai morti, verrà alla luce, mostrando l'inizio primo della resurrezione». Cf. Romaldo 1993, 60.

Il modo, con cui Giovanni di Stefano rappresenta la *Cumea-Cimmeria*[65], corrisponde per qualche tratto alla descrizione del Barbieri, non così la profezia, che risulta del tutto diversa. Da dove viene allora il testo dell'epigrafe senese? Il segnale in direzione di Lattanzio si rivela ora prezioso. Bisogna per questo passare dal primo al quarto libro delle *Divine Instituzioni*. Qui lo scrittore comincia ad esporre i princìpi della dottrina cristiana. Dapprima il mistero della Trinità, con la nascita *ab aeterno* del Figlio dal Padre: capp. 6 ss. Quindi l'Incarnazione, la Natività, i Miracoli, la Passione, Morte e Resurrezione del Cristo: capp. 12-19. Il disegno della Salvezza, dunque, delineato secondo una costante parafrasi dei testi sacri, in primo luogo i Vangeli. Ma ogni aspetto della venuta del Redentore era stato intuito e prefigurato non solo dai profeti dell'Antico Testamento, ma anche dai saggi del mondo pagano, come Ermete Trismegisto, e dalle stesse sacerdotesse pagane, quali le Sibille: un segno e una prova secondo Lattanzio della verità del Cristianesimo. L'esposizione viene continuamente scandita da citazioni della Bibbia, degli scritti ermetici e soprattutto degli *Oracoli Sibillini*[66]. Così quanto lo scrittore afferma in 4.19.10-11 a proposito della Resurrezione fa al caso nostro:

Et ideo Sibylla impositurum esse morti terminum dixit post tridui somnum:

καὶ θανάτου μοῖραν τελέσει τρίτον ἦμαρ ὑπνώσας·
καὶ τότ' ἀπὸ φθιμένων ἀναλύσας εἰς φάος ἥξει
πρῶτος ἀναστάσεως κλητοῖς ἀρχὴν ὑποδείξας

vitam enim nobis adquisivit morte superata. Nulla igitur spes alia consequendae immortalitatis homini datur, nisi crediderit in eum et illam crucem portandam patiendamque susceperit.

Nel trattare della Resurrezione (4.19.7) Lattanzio introduce varie profezie di David e Osea, a cui fa seguire quella della Sibilla, citando gli *Oracoli Sibillini* 8.312-14[67]. Come si vede, lo scrittore cita dal greco: è quanto risulta dalla tradizione manoscritta e dalla edizione di Brandt, da cui è tratto il testo riprodotto sopra. Ma se si prende un'edizione dell'epoca (ad esempio quella romana del 1474), il greco

65 Sulle attribuzioni ai diversi artisti: Carli 1979. Sui documenti: Aronow 1989.

66 Sulla cultura di Lattanzio e il suo modo di procedere rispetto alle fonti: Bickel 1930; Guillaumin 1976; Ogilvie 1978. Sui rapporti con la Bibbia: Monat 1982.

67 Sul testo e la tradizione degli *Oracoli Sibillini*: Geffcken 1902; Collins 1987.

è integrato da una traduzione latina, che corrisponde perfettamente alla profezia della *Cumea* nel pavimento del duomo di Siena: *Et mortis fatum finiet* ecc[68]. Il testo di altri testimoni (come Agostino) appare invece diverso. È dunque l'opera di Lattanzio il punto di riferimento, non quella storicamente corretta e criticamente ricostruita, ma utilizzata secondo i parametri dell'epoca.

Quanto vale per la *Cumea*, si estende agli altri riquadri. Nella stragrande maggioranza (sette su dieci) le profezie senesi derivano da traduzioni latine degli *Oracoli Sibillini*: tutti passi citati nel corso delle *Divine Instituzioni* originariamente in greco. Ogni sibilla risulta così collegata a Lattanzio due volte: da una parte la 'presentazione' storica tratta da 1.6 (SIBYLLA CUMEA/ QUAM PISO IN ANNALIBUS NOMINAT), dall'altra la profezia derivata dal quarto o settimo libro (ET MORTIS FATUM ecc.). Nei riquadri relativi alla *Cumana*, *Eritrea* e *Tiburtina*, la profezia rimanda ad una tradizione diversa, quella confluita nel Barbieri, che per la *Cumana* prevedeva l'utilizzazione della *Quarta Ecloga* di Virgilio (vv. 4-7). Anche in questi ultimi casi tuttavia la 'presentazione' deriva sempre da Lattanzio 1.6 (SIBYLLA ERYTREA/ QUAM APOLLODO/RUS SUAM AIT ESSE CIVEM) o ne arieggia l'andamento (SIBYLLA CUMANA CUIUS MEMINIT VIRGILIUS). Lo scrittore cristiano fornisce il testo-guida, continuamente evocato, suggerito allusivamente: il filo conduttore che permette di svolgere il bandolo del programma.

Alle stesse conclusioni si arriva analizzando le scritte relative *Ermete Trismegisto*[69], che compare nel primo riquadro della navata centrale, proprio all'*ingresso* del «castissimo tempio della Vergine[70]». Nel libro che il grande legislatore consegna a due personaggi sulla destra si legge:

SUSCIPITE O LICTERAS/ ET LEGES EGIPTII

Traspare di nuovo un forte segnale in direzione di Lattanzio 1.6. *Nunc ad divina testimonia transeamus*: scrive lo scrittore cristiano in

[68] Guerrini 1991a e 1993b. Su alcune varianti tra il testo del Pavimento di Siena e le traduzioni latine degli *Oracoli Sibillini*: Romaldo 1993. Più in generale sulle traduzioni latine degli *Oracoli Sibillini*: Bischoff 1951.

[69] Sulla figura di Ermete Trismegisto: Siniscalco 1966-67.

[70] Vedi la scritta posta all'ingresso del portone centrale: CASTISSIMUM VIR / GINIS TEMPLUM / CASTE MEMENTO INGREDI.

apertura del capitolo. Dopo i poeti e filosofi antichi viene a parlare dei sacerdoti pagani, che hanno intuito e proclamato l'esistenza di un unico Dio. *Prima delle Sibille* introduce *Mercurio Trismegisto* (1.6.2): sulla scia di Cicerone[71] lo presenta come il quinto Mercurio che dopo aver ucciso Argo, si rifugiò in Egitto e «consegnò agli Egiziani le leggi e le lettere»

apud Ciceronem C. Cotta...quinque fuisse Mercurios ait...quintum fuisse eum a quo sit Argus occisus...in Aegyptum profugisse atque Aegyptiis leges ac licteras tradidisse.

Il testo iconografico mostra in atto ciò che nel testo letterario figura come notizia indiretta. Nel pavimento del duomo di Siena Ermete sta consegnando *'le leggi e le lettere agli Egiziani '*, si rivolge ai suoi destinatari e dice loro: *«ricevete le leggi e le lettere, o Egiziani»*. Al dativo (*Aegyptiis*) si sostituisce il vocativo (*o ...Egiptii*), all'infinito (*tradidisse*) l'imperativo (*suscipite*). L'oggetto invece resta lo stesso: *'le leggi e le lettere'. Licteras et leges. Leges ac licteras*. Il rimando allusivo alla fonte evoca lo stesso testo e contesto che serve a 'presentare' le sibille[72]. Poco sotto infatti (1.6.6 ss.) Lattanzio riproduce il canone varroniano, che, come sappiamo, viene trasferito nei riquadri delle sibille. Si stabilisce così un legame tra Ermete e le Sibille che dalla fonte si riverbera nel pavimento del duomo.

Del resto un 'altra epigrafe ben più complessa ed articolata si collega al grande sapiente dell'antichità. Mentre con la destra consegna il libro delle 'leggi' e delle 'lettere', Ermete poggia la sinistra su una tabella sostenuta da due sfingi, in cui sta scritto:

DEUS OMNIUM CREATOR
SECUM DEUM FECIT
VISIBILEM ET HUNC
FECIT PRIMUM ET SOLUM
QUO OBLECTATUS EST ET
VALDE AMAVIT PROPRIUM
FILIUM QUI APPELATUR
SANCTUM VERBUM[73]

71 Cf. *nat.* 3.22.56.

72 Guerrini 1993b, 16 ss. Su altre interpretazioni (Bussagli 1991): cf. Romaldo 1993, 52.

73 «Dio creatore di tutte le cose fece il secondo Dio visibile e questo fece primo e solo, in cui si compiacque e molto amò il proprio figlio, che si chiama il Santo Verbo».

L'iscrizione precedente serve a 'presentare' il personaggio sulla scorta di Lattanzio 1.6: Ermete Trismegisto, colui che 'ha dato le leggi e lettere agli Egiziani", *homo antiquissimus et instructissimus omni genere doctrinae*. In armonia con quanto avviene per le Sibille, la seconda iscrizione rinvia al quarto libro delle *Divine Instituzioni*, anzi all'inizio della trattazione dottrinaria: il mistero della Trinità mirabilmente intuito da Ermete Trismegisto. A questo proposito in 4.6.4 Lattanzio cita in greco un passo del *Discorso Perfetto*, in cui con una forzatura evidente interpreta il 'secondo Dio' degli Ermetici, come il Figlio, la seconda persona della Trinità. Nell'edizione già ricordata del 1474 il passo è tradotto in latino e corrisponde perfettamente all'epigrafe iscritta sul Pavimento del Duomo di Siena, mentre in rapporto ad altri testimoni, dall'*Asclepius* a Sedulio Scoto, emergono differenze linguistiche e lessicali[74]. Appare chiaro allora perché proprio all'ingresso nella cattedrale si collochi una raffigurazione effettivamente inconsueta per un tempio cristiano come Ermete Trismegisto. Pur senza raggiungere la verità, il grande saggio pagano ha intuito il mistero centrale del Cristianesimo. Allo stesso tempo la nascita del Figlio dal Padre costituisce l'inizio del percorso dottrinario di Lattanzio. Dopo Ermete le Sibille. Il Figlio di Dio ('il secondo Dio nato dal Padre') è infatti il Dio che la Sibilla invita a conoscere. Immediatamente dopo aver citato il passo del λόγος τέλειος in 4.6.5 Lattanzio cita il verso degli *Oracoli Sibillini* 8.329, che opportunamente tradotto in latino suona

IPSUM TUUM CO/GNOSCE DEUM/ QUI DEI FILIUS EST.

È questa l'iscrizione che contraddistingue la *Delfica*, cioè la prima sibilla sulla navata destra. Seguendo il testo delle *Divine Istituzioni*, ci si sposta anche sul pavimento del duomo, si delinea un itinerario spaziale e spirituale che permette di cogliere il senso con cui le figure sono state disposte.

Le Sibille in effetti non si suseguono secondo l'ordine varroniano, riprodotto da Lattanzio in 1.6. La prima della navata destra è infatti la *Delfica* che corrisponde alla terza dell'ordine tradizionale. Segue la *Cumea-Cimmeria* che originariamente è la quarta, quindi come terza la *Cumana* che dovrebbe essere la settima e cosi via. D'altra parte, se

[74] Guerrini 1993b, 17, n.48

si segue la connessione tematica e ideologica con cui ogni profezia si lega alla successiva, si coglie un disegno cristologico che ripercorre le tappe della Salvezza descritte da Lattanzio nella sua opera, dal quarto al settimo libro. La prima e la seconda Natività, i Miracoli, la Passione, la Morte e Resurrezione, il giudizio Universale con una serie di rimandi interni, riprese allusive, che abbiamo già illustrato in altra sede. In sostanza chi ha preparato il programma ha compiuto un'operazione analoga a quella di S. Agostino, quando nella *Città di Dio* lega in un unico discorso teologico le citazioni sparse che degli *Oracoli Sibillini* aveva dato Lattanzio[75]. Il medium tuttavia non è S.Agostino, ma Lattanzio, da cui vengono derivati moduli linguistici e compositivi, come la stessa prospettiva generale, particolarmente funzionale all'Umanesimo cristiano dell'epoca in cui il programma è stato concepito. La cultura antica è grandissima, nei suoi più alti rappresentanti aveva intuito e prefigurato le verità del Cristianesimo, ma è pur sempre insufficiente, inadeguata. Solo nel Cristo la Salvezza si realizza, la Verità si manifesta pienamente. Ermete e le Sibille rappresentano la prima parte dell'itinerario che dalla storia profana conduce verso la Rivelazione, la Legge divina. La storia sacra con i temi biblici del Libro dei Re, la Cacciata di Erode, la figura di Mosé, s'iscrive sul Pavimento più in avanti a partire dallo spazio sotto la cupola e si sviluppa in progressione sotto gli occhi del fedele che avanza verso l'altare[76].

Se dal Duomo di Siena si passa alla cappella Chigi in S. Maria della Pace a Roma (e dunque in un'aura in certo qual modo ancora senese), si possono osservare nel muro esterno quattro splendide sibille, assegnate a Raffaello e la sua scuola[77]. Nessun nome - forse non a caso - distingue una figura dall'altra. Si leggono però dei *tituli* in greco. Una sibilla sta scrivendo su una tabella sostenuta da un angelo. Il testo non è ancora completo:

ΘANATOY MOIPAN TE

Più in basso una seconda sibilla è collegata ad un'altra iscrizione:

[75] Aug. *civ.* 18.23 ss.

[76] Per un tentativo di interpretazione iconologica: Ohly 1979.

[77] Sull'iconografia: Ettlinger 1961.

ΕΙΣ ΦΑΟΣ ΗΞΕΙ

Si tratta di frammenti di un unico testo che l'arte allusiva recupera dalla memoria: i versi degli *Oracoli Sibillini* 8.312-14 citati da Lattanzio in 4.19.10:

καὶ θανάτου μοῖραν τελέσει τρίτον ἦμαρ ὑπνώσας·
καὶ τότ' ἀπὸ φθιμένων ἀναλύσας εἰς φάος ἥξει
πρῶτος ἀναστάσεως κλητοῖς ἀρχὴν ὑποδείξας

La citazione, tradotta in latino, come sappiamo, costituisce la profezia della Cumea nel pavimento del duomo di Siena: ET MORTIS FATUM FINIET ecc. A Roma, in un ambiente di squisita cultura umanistica, invece della traduzione si usa l'originale greco. Allo spettatore non è prospettato il testo nella sua integrità, ma questo viene richiamato allusivamente, ricorrendo all'incipit del verso 312 e alla clausola del 313. La profezia inoltre non coinvolge una sola sibilla, ma si squaderna per fasi successive affidate a due diverse sacerdotesse[78]. Con tutto ciò il medium resta lo stesso: Lattanzio come testimone della tradizione oracolare, utilizzata nelle *Divine Instituzioni* (in particolare nel quarto libro). Anche per la Cappella Chigi d'altronde i procedimenti allusivi riportano al contesto in cui la citazione oracolare s'inserisce, il tema della Resurrezione che lo scrittore cristiano svolge in 4.19.10. Il soggetto sottinteso a Siena, come a Roma, è il Cristo che sconfigge la morte e ritorna alla luce portando la salvezza al genere umano. Il riferimento alla Resurrezione, progettata per l'altare della cappella, diviene così trasparente. Ma senza addentrarsi nel programma iconografico, occorre fissare l'attenzione su un altro dei *tituli* in greco. Nella tabella in alto, all'estremità sinistra, si legge:

ΝΕΚΡΩΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ

Se le argomentazioni svolte finora sono giuste, si dovrebbe trattare di un rimando allusivo ad una citazione degli *Oracoli Sibillini*. Ed in effetti scorrendo il quarto libro di Lattanzio (il più 'indicato'), non è

[78] Le sibille non recano alcun nome (forse volutamente sulla scia di Lattanzio: Ettlinger 1961). Per un tentativo di identificazione: Reho 1983. Sui *tituli* in greco nel Rinascimento (ma non quelli presi in esame in questo lavoro) vedi ora Wilson 1992.

difficile trovare quello che interessa. Nel cap. 15 Lattanzio tratta dei miracoli compiuti dal Cristo, preannunciati dai Profeti, in particolare Isaia 35.3 ss. le cui parole vengono riportate in 15.13. Immediatamente dopo (15.15) lo scrittore prosegue citando gli *Oracoli Sibillini* 8.205-07 *Sed et Sibylla eadem cecinit his versibus*:

νεκρῶν δ' ἐπανάστασις ἔσται
καὶ χωλῶν δρόμος ὠκύτατος καὶ κωφὸς ἀκούσει
καὶ τυφλοὶ βλέψουσι, λαλήσουσ' οὐ λαλέοντες

Si riproduce qui il testo stampato da Brandt, che per il v. 205 prevede ἐπανάστασις secondo diverse congetture ottocentesche, probabilmente corrette. Ma nel Rinascimento si leggeva ἀνάστασις come si vede dalle edizioni a stampa e da molti codici. Non c'è dubbio in ogni modo che l'iscrizione di S. Maria della Pace rimanda all'incipit oracolare citato da Lattanzio, tanto più che ΝΕΚΡΩΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ sviluppa la tematica della Resurrezione. Accanto al greco (o al suo posto) nel Rinascimento, come sappiamo, si ricorreva di solito alla traduzione latina. In 4.15.15 questa si presenta nella forma:

Mortuorum *autem* surrectio *erit et claudorum cursus velox. Surdus audiet, caeci videbunt, loquentur non loquentes.*

Ma MORTUO(RUM) SURRECTIO è uno dei *tituli* del Cambio di Perugia, esattamente della *Cumana*. Siamo così tornati al punto da cui eravamo partiti: i misteriosi cartigli delle Sibille del Perugino. Grazie agli elementi di cui ora disponiamo, la soluzione dovrebbe essere vicina.

A Perugia tutti i *cartigli* sono *in latino*: come a Siena il riferimento sarà alle *traduzioni degli Oracoli citati da Lattanzio*. Come in Santa Maria della Pace per altro non viene riprodotto il testo nella sua integrità, ma solo una parte di esso: si tratterà dunque di un *rimando allusivo*. Basta così aprire il quarto libro di Lattanzio secondo un'edizione dell'epoca, ad es. quella veneziana del 1493, ed il programma del Cambio si squaderna nella sua articolazione. I *tituli* delle varie sibille non sono altro che gli *incipit* di passaggi degli *Oracoli* che Lattanzio cita nel cap. tredicesimo e soprattutto nel quindicesimo:

FLORESCET (Libica):	Lattanzio	4.13.21= *Orac. Sib.* 6.8 Geffcken
OMNIA VERBO AGENS (Eritrea):		4.15.9= *Orac. Sib.* 8.272
MORTUORUM SURRECTIO (Cumana):		4.15.15= *Orac. Sib.* 8.205-07
PANIBUS SIMUL QUINQUE (Tiburtina):		4.15.18= *Orac. Sib.* 8.275-78
FLUCT (Persica)/ VIVIFICABIT MORTUOS (Delfica):		4.15.25= *Orac. Sib.* 6.13-15

Lattanzio sta trattando della venuta del Redentore, la 'seconda Natività', l'Incarnazione del Cristo, Uomo e Dio insieme. In particolare il cap. 15 è dedicato ai miracoli, segno della Divinità e manifestazione della Salvezza. Secondo *il meccanismo incipitario* i *tituli* delle sibille lanciano così una serie di riferimenti alla figura del Cristo che Lattanzio presenta nella sua opera, ma che è presente nel Cambio, sulla parete di fondo, dove Perugino ha rappresentato il Natale e la Trasfigurazione. *Dal testo all'immagine* e viceversa: grazie alla fonte letteraria, il modello a cui il programma s'ispira, lo spettatore si colloca al centro di un percorso simbolico che ha in Lattanzio ancora una volta il suo tramite.

Certi procedimenti similari, che ispirano *l'arte allusiva*, meritano ugualmente di essere sottolineati. In 4.15.25 Lattanzio cita gli *Oracoli* 6.13-15, che nella traduzione latina suonano:

> *Fluctus* perambulabit, morbos hominum resolvet.
> *Vivificabit mortuos*, arcebit dolores a multis.
> Ex uno fonte potus saties erit viris.

Dunque FLUCT rimanda a *fluctus*, al miracolo del Cristo che cammina sulle acque, preannunciato dalla Sibilla, di cui Lattanzio parla in 4.15.25. All'interno della stessa citazione si è utilizzato in questo caso non solo il primo verso, ma anche il secondo: VIVIFICABIT MORTUOS (e non IUDICABIT) si legge nel cartiglio della Delfica, l'ultima sulla destra. In modo analogo, come abbiamo visto, si è proceduto in Santa Maria della Pace. Degli *Oracoli* 8.312-14 citati in 4.19.10 il primo verso ha fornito il cartiglio di una sibilla: ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΟΙΡΑΝ ΤΕ; il secondo il *titulus* di un'altra sibilla: ΕΙΣ ΦΑΟΣ ΗΞΕΙ. Nella cappella Chigi tuttavia si ricorre all'*incipit* del v. 312 e alla clausola del v. 313. A Perugia vige un metodo esclusivamente incipitario. Anche la 'grammatica' dei *tituli* ha il suo rilievo. Sintomatico il futuro alla terza persona singolare: FLORESCET - VIVIFICABIT - ΗΞΕΙ - VENIET. Si rimanda ad un soggetto sottinteso, che l'allusione svela essere il Cristo. Il Redentore sarà il soggetto

anche di altre formulazioni verbali: OMNIA VERBO AGENS. Talora il meccanismo incipitario mette in evidenza espressioni nominali: MORTUORUM SURRECTIO - ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΟΙΡΑΝ (MORTIS FATUM). In altri casi le prime lettere di una parola: FLUCT(US) - TE(ΛΕΣΕΙ). Le sibille del Cambio, dunque, sulla scorta di Lattanzio delineano una trama di rimandi allusivi al Cristo, raffigurato sulla parete di fondo, al centro della decorazione del Perugino. Nella stessa prospettiva s'inseriscono i cartigli dei sei profeti rappresentati nella campata destra accanto alle sibille. Qui il gioco allusivo sembra più facile da seguire anche alla luce dell'*esperienza liturgica*. Il meccanismo è quello dell'*antifona*, solo di recente scalfito dall'abolizione del latino nella Chiesa Cattolica. Così il *titulus* di *Isaia*, all'estremità sinistra, ECCE VIRGO CONCIPIE(T), rimanda facilmente nella tradizione del Natale ad Is. 7.14: *ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel*. Con la stessa naturalezza si snodano le allusioni contenute nei cartigli degli altri profeti. *Mosé*: ORIETUR STELLA EX IAC(OB) = *Num*. 24.17; *Daniele*: VIDEBA(M) = *Dan*. 7.13; *David*: VERITAS DE TERRA ORTA EST = *Ps*. 84.12. Diverso è invece il caso del cartiglio in cui si avvolge la splendida figura di Salomone, il primo sulla destra del gruppo: INFIRMATUS ES(T). Qui non affiora nessuna allusione a passi della Bibbia. Il *titulus* resiste ad ogni scandaglio linguistico e lessicale. La via infatti è un'altra. Il *medium* risulta ancora una volta *Lattanzio, il solo testimone del testo evocato* nel Collegio del Cambio.

In apertura del dodicesimo capitolo (sempre nel quarto libro delle *Divinae Institutiones*) Lattanzio tratta della 'seconda Natività' l'Incarnazione, il Natale. «Lo Spirito divino scelse la santa vergine nel cui grembo introdursi» Spiritus dei sanctam virginem cuius *utero* se insinuaret elegit et sine ullu adtactu viri repente virginalis *uterus* intumuit (4.12.1-3). Si realizza così l'evento centrale della storia: il Figlio di Dio fatto Uomo. «Ciò che sarebbe incredibile» secondo la mentalità di Lattanzio - «se non fosse stato annunciato prima». In questo contesto s'inserisce la citazione della 'diciannovesima ode di Salomone'. Dice infatti il profeta:

Infirmatus est u t e r u s v i r g i n i s et accepit fetum et gravata est et facta est in multa miseratione mater v i r g o.

Questo passaggio ha suscitato non poche difficoltà esegetiche[79],

[79] Monat 1982, 115.

in parte dissolte dopo la scoperta del manoscritto siriaco delle *Odi* attribuite a Salomone, nel primo decennio di questo secolo[80]. Sta di fatto che la testimonianza di Lattanzio era nel Rinascimento (e resta tuttora) l'unica attestazione dell'esistenza di una tradizione latina delle *Odi*. Perciò un *titulus* come INFIRMATUS ES(T) abbinato a Salomone *non poteva non richiamare* Lattanzio. In questo caso, certamente, il meccanismo incipitario risulta più arduo, sottile, rispetto alla pratica liturgica dell'antifona, presupposta da un *titulus* quale ECCE VIRGO CONCIPIE(T). Il rimando all'ode di Salomone rivela un gusto per il γρῖφος, la ricercatezza, l'erudizione che ispira ugualmente la scelta dagli *Oracoli Sibillini* o dai testi ermetici riprodotti nelle *Divinae Institutiones*. Ma, com'è noto, questa è la *dimensione dell'arte allusiva*, che richiede un pubblico preparato, colto e consapevole. E che questa sia più in generale la *cifra dell'iconografia umanistica*, non c'è bisogno di ulteriori sottolineature.

Una volta acquisita la fonte, occorre passare al contesto. Subito dopo la diciannovesima ode di Salomone Lattanzio (4.12.4) cita Isaia 7.14 e poi nel corso dei capitoli 12-15 il *Salmo* 84.12, Daniele 7.13, *Numeri* 24.17 da cui sono tratti i *tituli* dei profeti del Cambio. Dunque non è la Bibbia il punto di riferimento, ma Lattanzio che cita le profezie dell'Antico Testamento puntualmente realizzate nel Cristo. Sulla stessa linea lo scrittore colloca testi non canonici (le *Odi* attribuite a Salomone), i testi ermetici o gli *Oracoli Sibillini* che ugualmente prefigurano la venuta del Redentore, l'Incarnazione del figlio di Dio, i Miracoli. Ne deriva una trama di allusioni che rinviano alla Natività e alla Trasfigurazione sulla parete di fondo al centro della sala, dove compaiono la Vergine e il Cristo, Uomo e Dio. Da Lattanzio deriva anche qui la prospettiva generale, con un'accentuazione più specificatamente civile ed etica rispetto alla Cattedrale di Siena e alla Cappella Chigi[81]. Per la celebrazione della Giustizia, che si esercita nella Udienza del Cambio, il mondo antico si pone come esemplare. Re, condottieri, sapienti, gli Uomini Famosi della parete sinistra, esprimono la perfezione morale. Con tutto ciò la cultura antica è inadeguata, incapace di raggiungere la Verità, che la Prudenza «insegna a scrutare», come si legge nella didascalia relativa: SCRUTARI

[80] Harris - Mengana 1916-20.

[81] Guerrini 1993b e 1994a.

VERUM DOCEO. Solo nel Cristo, verso cui convergono le allusioni di Profeti e Sibille, Verità e Giustizia si realizzano pienamente. Attraverso Lattanzio si evidenziano le coordinate che ispirano il programma iconografico: una visione generale secondo i moduli dell'Umanesimo cristiano perfettamente percepibile dallo spettatore, che si sposta nella sala e osserva l'impianto della decorazione. L'analisi dei *tituli* permette un'interpretazione più concreta, precisa ed articolata. Si avverte il segno di un'epoca che ha in Lattanzio un autore di larga consonanza spirituale. È ben noto d'altra parte che il Maturanzio si ispirava allo scrittore latino come al suo modello più alto[82].

Talvolta nel passaggio dal greco al latino s'inseriscono errori e modificazioni che incidono sull'iconografia. Nel 1516 appare a Venezia un'edizione delle *Vitae* di Plutarco tradotte in latino. Ogni biografia è preceduta da un'incisione, che illustra un episodio significativo. Quella relativa a Licurgo (fol. XIIv.) risulta per più rispetti sorprendente. Sulla destra è raffigurata la scena in cui il legislatore, ormai compiuta la sua opera, fa giurare i suoi concittadini che non avrebbero modificato la costituzione (*Lyc.* 29.1-5). Sulla sinistra è raffigurato l'*interitus Lycurgi*, la morte dell'eroe, uno dei momenti fondamentali delle biografie plutarchee e non di rado rappresentati nelle incisioni veneziane.Giunto a Delfi, e avuta dal dio la sanzione che le leggi erano buone e che Sparta sarebbe «rimasta sempre gloriosissima, se avesse continuato ad applicarle», Licurgo «decide di non sciogliere più i suoi concittadini dal giuramento, ma di porre fine volontariamente alla propria vita, siccome ormai era giunto a un'età in cui è conveniente tanto vivere ancora quanto morire, come uno vuole, e il bilancio della sua vita appariva ormai sufficiente per la sua felicità» (*Lyc.* 29.6-7). Quindi Plutarco narra il modo in cui avviene la morte:

Plu. *Lyc.* 29.8

ἐτελεύτησεν οὖν ἀποκαρτερήσας ἡγούμενος χρῆναι τῶν πολιτικῶν ἀνδρῶν μηδὲ τὸν θάνατον ἀπολίτευον εἶναι μηδ' ἀργὸν τὸ τοῦ βίου τέλος, ἀλλ' ἐν ἀρετῆς μερίδι καὶ πράξεως γενόμενον.

In una corretta traduzione moderna il passo è reso:

Dunque si lasciò morire di fame, pensando che neppure la morte degli

82 Zappacosta 1970.

uomini di governo deve essere priva di valore sociale nè la fine della loro vita inutile, ma avere una qualche virtù ed efficacia[83].

Se si guarda al modo in cui l'incisore ha illustrato il testo di Plutarco, c'è qualcosa che non torna. Si vede infatti un vecchio che si dà la morte con la spada (in alto la scritta LYCURGI CONST.). Sta di fatto che l'incisione non si rapporta al testo greco, ma alla traduzione di Lapo Fiorentino, riprodotta nella stampa veneziana[84]. Il passo relativo all'*Interitus Lycurgi* (fol. XVIIv) è illuminante da questo punto di vista:

> ergo *sese ipse interimens* diem obiit, ratus quidem decere civiles viros operam dare, quo neque eorum mors virtute civili vacet neque vitae finis ociosus sit.

Dunque il verbo ἀποκαρτερήσας è stato tradotto con *sese ipse interimens*, secondo un uso linguistico, che rinvia al suicidio eroico, come quello di Lucrezia in Cicerone *fin.* 2.66[85]. In questo senso, com'è naturale, interpretava Iaconello che traduce dal testo latino:

> unde *se uccise con sue proprie mani*, extimando che gli uomini civili devessero a tal cose dare studio, che demonstrasse la loro morte non essere vacante de virtu, ne essere ocioso e disutile el fine de sua vita[86].

Le due vignettes, che illustrano il volgarizzamento, si pongono sulla stessa linea: da una parte il giuramento degli Spartani, dall'altra il suicidio di Licurgo che si getta sulla spada. L'ascendenza catoniana, che deriva a questa iconografia, si riverbera sulla scritta LYCURGI CONST(ANTIA) nell'incisione del testo latino. È la *constantia sapientis* che si manifesta nel trovare una morte adeguata alla propria dignità. La traduzione latina dunque chiarisce il formarsi di una certa iconografia. Allo stesso tempo le nostra esperienza si arricchisce di un

[83] Trad. Manfredini (Plutarco 1980). Sulla morte di Licurgo: cf. Piccirilli (Plutarco 1980) *ad loc.* 284-85.

[84] Sulle traduzioni di Lapo: Luiso 1899.

[85] Sull'uso del riflessivo *se interimere*: *Th.l.L* s.v. Il verbo, in relazione ad alcune morti 'esemplari' (oltre Lucrezia, Virginia, Porcia ecc): Guerrini 1994b.

[86] Cf. Iaconello 1518 fol. XXXII. Come risulta dal titolo dell'opera, Iaconello traduce dal latino. Si tratta del primo volgarizzamento sistematico di Plutarco. Sulle incisioni: Plutarco 1958. Nell'edizione Einaudi si riproduce di solito una delle due 'vignettes'.

ulteriore casistica. Quando si debba procedere all'identificazione di un soggetto non altrimenti indicato, d'ora in avanti si farà bene a tenere presente che un vecchio che si uccide con la spada, nell'arte del Rinascimento, oltre a Catone e Caronda di Turi può essere anche Licurgo[87].

Le incisioni del resto aprono al filologo un campo d'indagine in gran parte insondato. Tra le numerose stampe, che riproducono la *Galerie* di Francesco I a Fontainebleau[88], ve n'è una che illustra il *cartouche inférieur* della *travée* V: vi è raffigurata la *Carità romana*, celebre episodio in cui una figlia allatta il padre condannato a morire di fame in prigione. Rispetto all'originale l'incisione presenta in più una scritta latina che corre in basso:

QUO NON PENETRAT, AUT QUID NON EXCOGITAT PIETAS? QUAE IN CARCERE SERVANDI PATRIS NOVAM RATIONEM INVENIT[89].

Nella stampa non è indicata la fonte, ma questa si ricava facilmente: si tratta di Valerio Massimo *de pietate erga parentes* 5.4.7 . A conclusione della parte romana, dopo aver raccontato la *pietas* eccezionale di quella donna che allatta la propria madre condannata a morire di fame in carcere, lo scrittore latino secondo il suo consueto stile retorico, se ne esce in una domanda che intende sottolineare enfaticamente la virtù del personaggio esemplare. Allo stesso tempo, come accade frequentemente nei *Fatti e detti memorabili*, la riflessione finale serve ad introdurre la sezione seguente, quella 'externa', degli esempi 'stranieri', che comincia con la storia parallela di Pero che allatta il proprio padre condannato a morire di fame in carcere[90]. Questo spiega la variante, che la stampa di Fontainebleau inserisce rispetto al testo di Valerio Massimo, che in realtà scrive *servandae*

87 Catone, con la spada che affiora dalla veste, fa la sua comparsa in Taddeo di Bartolo. Si ritrova anche in altri cicli di Uomini Famosi (ad es. Lucignano). L'Uticense mentre si getta sulla spada in Beccafumi, Palazzo già Bindi Sergardi. Lo stesso Beccafumi rappresenta Caronda, che si uccide con la spada nella Sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena Vedi anche la perduta decorazione di Holbein per il Rathaus di Basilea: Salvini - Grohn 1971, 98.

88 Sulla *Galerie* di Francesco I: AA.VV. 1972 (cf. p. 135)

89 «Dove non penetra o che cosa non escogita la pietà? La quale trovò un nuovo modo di salvare il padre in carcere».

90 Valerio Massimo 5.4.7 ~ 5.4. *ext.* 1.

genitricis e non *servandi patris*. Al di là dei sottili problemi critici, l'incisione svolge un ruolo altamente didattico: non solo riproduce l'opera d'arte, portandola a conoscenza di un pubblico più vasto di quello che poteva esaminare de visu la Galleria di Francesco I, ma ne orienta la comprensione, fornendo le coordinate che permettono di riconoscere la fonte che ha ispirato il soggetto e la valenza simbolica (la *pietas erga parentes*, l'«amore verso i genitori»). Un elemento di estrema importanza per l'interpretazione dell'impianto tematico-ideologico della *Travée* V e di tutta la *Galerie*[91].

La documentazione finora ha mostrato la congruenza tra soggetto e modello, ugualmente ispirati al mondo antico. La traccia del modello tuttavia si avverte anche in soggetti non antichi. Il ritratto di Cosimo il Vecchio, uno dei capolavori del Pontormo, oggi agli Uffizi, presenta sulla destra un albero d'alloro, in cui si avvolge un cartiglio con la scritta:

UNO AVULSO NON DEFIC(IT) ALTER

Il rimando al 'ramo d'oro' pare evidente:

Aen. 6.143-44

P r i m o *avulso non deficit alter*
aureus, et simili frondescit virga metallo

In un tessuto pittorico tutto percorso da accenti funerei, l'ascendenza virgiliana suggerisce, nell'alternarsi di rami viventi e morti, la perenne vitalità del tronco mediceo[92].

Altrove la connotazione del genere letterario sembra lasciare il segno. La *Pietà* di Brera, uno dei capolavori più intensi di Giovanni Bellini, reca nello zoccolo in bassso un distico latino:

HAEC FERE CUM GEMITUS TURGENTIA LUMINA PROMANT
BELLINI POTERAT FLERE JOHANNIS OPUS

Al di là dei problemi esegetici traspare un richiamo allusivo a Properzio 1.21.3

91 Guerrini 1991a, 289-94 (*Letteratura paradigmatica. Valerio Massimo a Fontainebleau. Il tema della 'pietas erga parentes' nella 'Galerie' di Francesco I*).

92 Berti 1973, 94. La variante PRIMO/UNO non pare inconsueta nel contesto iconografico: vedi sopra ROMANE/RATIONE nel Virgilio di Lucignano.

Quid nostro *gemitu turgentia lumina* torques?

Si tratta di un caso per più versi eccezionale. L'impiego di Properzio, tanto più in un contesto religioso, non sembra offrire altri riscontri nell'arte del Rinascimento. Il senso dell'operazione, il riuso del testo antico, appare tutt'altro che definito. Certo la vicenda fortemente patetica, che ispira l'elegia 21 della *Monobiblos*, con il tema del compagno e del fratello morto in guerra, insinua una nota elegiaca di grande autenticità sul compianto, che il corpo straziato del Cristo suscita alla Madonna e San Giovanni. Si può parlare in certo qual modo di *elegia depicta*. Con l'Umanesimo le sofferenze del Cristo divengono sempre più reali, concrete, 'umane'. In questo senso la intensità del testo properziano poteva offrire una valida marca. Con tutto ciò quel corpo martoriato risorgerà. La 'disperazione' si fonde con la speranza nel Dio che salva. E qui la cultura antica non serviva più[93].

Siena

Roberto Guerrini

93 Belting 1985, 30 ss.; Goffen 1989, 70 ss., n.56; Guerrini 1991a, 284-86 (*'Elegia depicta'. La Pietà di Brera. Bellini e Properzio*).

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 1972 = *La Galerie François I au château de Fontainebleau*, Paris 1972.

Aronow 1989 = G.S. Aronow, *A documentary History of the Pavement Decoration in Siena Cathedral*, AnnArbor 1989.

Barbieri 1481-82 = F. Barbieri, *Discordantiae nonnullae inter Sanctum Hieronimum et Augustinum*, Romae 1481-2.

Belting 1985 = H. Belting, *Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in Venetianischen Malerei*, Frankfurt 1985.

Belting-Blume 1989 = *Malerei und Stadkultur in der Danteszeit*, Herausgegeben von H. Belting und D. Blume, München 1989.

Bertalot 1911 = L. Bertalot, *Humanistisches in der 'Anthologia Latina'*, RhM 66, 56-80.

Berti 1973 = *Pontormo*, a cura di L.Berti, Milano 1973.

Bickel 1930 = E. Bickel, *Zur Orakelliteratur bei Lactanz*, RhM 79, 1930, 279-302.

Bischoff 1951 = B. Bischoff, *Die lateinischen Übersetzungen und Bearbeitungen aus den 'Oracula Sibyllina'*, in *Melanges Ghellinck*, Gembloux 1951, 121-47.

Blume 1989 = D. Blume, *Astrologia e antichità: per un'iconologia degli affreschi nel Palazzo Trinci*, in Trinci 1989, II 431-47.

Bisogni-Ciampolini 1985 = F. Bisogni-M.Ciampolini, *Guida al Museo Civico di Siena*, Siena 1985.

Bonanno 1990 = M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.

Borghesi-Banchi 1898 = S. Borghesi-L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898.

Boschloo 1981 = A.W.A. Boschloo, *Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento*, MNIR 43, 1981, 129-41.

Brandi 1983 = *Il Palazzo Pubblico di Siena*, a cura di C. Brandi, Milano 1983.

Brandt 1890 = L. Caeli Firmiani Lactanti, *Opera Omnia*, I, *Divinae Institutiones et Epitome Divinarum Institutionum*, rec. S. Brandt, Vindobonae 1890.

Bussagli 1991 = M. Bussagli, *Arte e magia a Siena*, Bologna 1991.

Cairola-Carli 1963 = A. Cairola-E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Roma 1963.

Carli 1979 = E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979.

Carli 1992 = E. Carli, *Alfonso Landi, 'Racconto del Duomo di Siena'*, Firenze 1992.

Carter Southard 1979 = E. Carter-Southard, *The Frascoes in Siena's Palazzo Pubblico 1285-1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, New York-London 1979.

Castellaneta-Camesasca 1969 = C. Castellaneta-E. Camesasca, *Perugino*, Milano 1969.

Cat. 1983 = *I luoghi di Raffaello a Roma*, Catalogo della mostra, Roma 1983.

Cat. 1990 = *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Catalogo della mostra, Milano 1990.

Cavallo-Fedeli-Giardina 1991 = G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, *Lo spazio letterario di*

Roma antica, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, IV (*L'attualizzazione del testo*), Roma 1991.

Ciociola 1992 = C. Ciociola, *'Visibile parlare': agenda*, Cassino 1992.

Collins 1987 = J. Collins, *The Developement of the Sibylline Tradition*, ANRW 2/1, 1987, 421-59.

Conte 1985 = G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985.

Criniti 1979 = N. Criniti, *Per una storia del Plutarchismo occidentale*, NRS 63, 1979, 187-207.

Cust 1901 = R.H. Cust, *The Pavement Masters of Siena (1369-1562)*, London 1901.

Dacos 1962 = N. Dacos, *Ghirlandaio et l'antique*, BIBR 34, 1962, 419 ss.

De Clercq 1978-79 = C. De Clercq, *Quelques séries italiennes de Sibylles*, BIBR 48-49, 1978-79, 105-27.

Della Valle 1782-86 = G. Della Valle, *Lettere Senesi I-III*, Roma 1782-86.

Donato 1985 = M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in Settis 1985 II, 97-148.

Donato 1986 = M.M. Donato, *Famosi cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento*, Ricerche di Storia dell'Arte 3, 1986, 27-42.

Donato 1988 = M.M. Donato, *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena). palazzo pubblico e l'"iconografia politica" alla fine del Medio Evo*, ASNP III, 18, 1988, 1105-272.

D'onofrio- Pietrangeli 1969 = *Abbazie del Lazio*, a cura di C. D'Onofrio-C. Pietrangeli, Roma 1969.

Dumont 1973 = C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne*, Genève 1973.

Ettlinger 1961 = L.D. Ettlinger, *Notes on Raphael's Sybils*, JWCI 24, 1961, 322 ss.

Fagiolo 1985 = *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985.

Gagliardo 1991 = M. Gagliardo, *Le sibille nel giardino. Un ciclo di affreschi per Giovanni Romei a Ferrara*, Prospettiva 64, 1991, 15-37.

Geffcken 1902 = J. Geffcken, *Die 'Oracula Sibyllina'*, in *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, Leipzig 1902.

Giustiniani 1961 = V.R. Giustiniani, *Sulle traduzioni latine delle 'Vite' di Plutarco nel Quattrocento*, Rinascimento 1, 3-62.

Goffen 1989 = R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven-London 1989.

Gori Sassoli 1988 = M. Gori Sassoli, *La pittura del Cinquecento nel territorio aretino*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, Milano 1988, 359-69.

Guerrini 1981 = R. Guerrini, *Studi su Valerio Massimo (con un capitolo sulla fortuna nell'iconografia umanistica: Perugino, Beccafumi, Pordenone)*, Pisa 1981.

Guerrini 1982 = R. Guerrini, *Il 'creato' di Baldassarre Peruzzi. Testimonianze su Francesco da Siena (ed altri artisti senesi del Cinquecento)*, Bull. Sen. Stor. Patr. 89, 1982, 155-95.

Guerrini 1984 = R. Guerrini, *Plutarco e il ciclo pittorico di Francesco da Siena nel Palazzo Abbaziale di Grottaferrata*, Athenaeum 62, 1984, 78.

Guerrini 1985a = R. Guerrini, *Dal testo all'immagine. La "pittura di storia" nel Rinascimento*, in Settis 1985, II, 45-93.

Guerrini 1985b = R. Guerrini, *Plutarco e l'iconografia umanistica a Roma nel Cinquecento*, in Fagiolo 1985, 87-110.

Guerrini 1987 = R. Guerrini, *Immagini di Plutarco. Arte e biografia nel Rinascimento*, in Petrone 1987, 111-29.

Guerrini 1988a = R. Guerrini, *'Anthologia Latina' Riese 831-55. Per un'edizione critica degli epigrammi di Francesco da Fiano. (Sala degli Imperatori, Palazzo Trinci, Foligno)*, MD 20-1, 1988, 1-14.

Guerrini 1988b = R. Guerrini, *Da Piediluco a Lucignano. Cicerone, Dante ed i modelli letterari nei cicli di Uomini Famosi*, in Nico Ottaviani 1988, XCIII-CIV.

Guerrini 1989 = R. Guerrini, *I venerati volti degli antichi. Gli epigrammi di Francesco da Fiano nel salone dei Trinci a Foligno ('Anthologia Latina' 831, 833, 841)*, in Trinci 1989, II, 459-69.

Guerrini 1991a = R. Guerrini, *L'arte figurativa*, in Cavallo - Fedeli - Giardina 1991, IV, 263-307.

Guerrini 1991b = R. Guerrini, *Vincenzo Tamagni e lo scrittoio di Montalcino*, Siena s.d. (1991).

Guerrini 1992 = R. Guerrini, *Orbis moderamina. Echi di Claudiano negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio a Firenze*, AFLS 13, 1992, 319-29.

Guerrini 1993a = R. Guerrini, *Effigies procerum. Modelli antichi (Virgilio, Floro, de viris illustribus) negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio*, Athenaeum 81, 1993, 201-12.

Guerrini 1993b = R. Guerrini, *Le 'Divinae Institutiones' di Lattanzio nelle epigrafi del Rinascimento. Il Collegio del Cambio di Perugia e il Pavimento del Duomo di Siena (Ermete Trismegisto e le Sibille)*, An. Ist. St. Dioc. Siena 1, 1993, 1-38.

Guerrini 1994a = R. Guerrini, *Le 'Divinae Institutiones' di Lattanzio nelle epigrafi del Rinascimento. Arte allusiva ed impianto compositivo: dal Collegio del Cambio di Perugia al Pavimento del Duomo di Siena*, in *Atti del Convegno Internazionale "Vox Lapidum"*, Eutopia 3/1-2, 1994, 115-32.

Guerrini 1994b = R. Guerrini, *L'exemplum in contesto di Variazione: vocaboli nuovi e nomina agentis in Valerio Massimo*, MD 33, 1994, 207-21.

Guillaumin 1976 = M. L. Guillaumin, *L'exploitation des Oracles Sibyllins par Lactance et par le Discours à l'Assemblée des Saints*, in *Lactance et son temps, Actes du IV Colloque d'Etudes Historiques et Patristiques*, Chantilly 1976, 185-202.

Hankey 1959 = T. Hankey, *Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence*, JWCI 22, 1959, 363-65.

Hansen 1988 = S. Hansen, *Die Loggia della Mercanzia in Siena*, Worms 1987.

Hansen 1989 = D. Hansen, *Antike Helden als "causae". Ein gemaltes Programm im Palazzo Pubblico von Siena*, in Belting-Blume 1989, 133-49.

Harris-Mengana 1916-20 = J.R. Harris-A. Mengana, *The Odes and Psalms of Salomon*, Manchester 1916-20.

Helin 1936 = M. Hélin, *Un texte inédit sur l'iconographie des Sibylles*, RBPh 15, 1936, 349-66.

Iaconello 1518-1525 = *Vite de Plutarcho traducte de Latino in Vulgare per Baptista Alexandro Iaconello de Rieti*, Venezia 1518-1525.

Jenkins 1972 = M. Jenkins, *The Iconography of the Hall of the Concistory in the Palazzo Pubblico, Siena*, The Art Bulletin 54, 1972, 429-51.

Joost-Gaugier 1984 = C.L. Joost Gaugier, *Why Janus at Lucignanus? Ovid, Dante, St. Augustine and the first King of Italy*, Act. Hist. Art. Hung. 30, 1984, 109 ss.

Kristeller-Cranz 1984 = *Catalogus Translationum et Commentariorum*, a cura di P.O. Kristeller-F.E. Cranz, V, Washington 1984

Lattanzio 1474, 1493, 1890 = L. Caeli Firmiani Lactanti, *Divinae Institutiones*, ed. Romae 1474; Venetiis 1493; Vindobonae 1890 (cf. Brandt).

Luiso 1899 = F.P. Luiso, *Studio sull'epistolario e le traduzioni di Lapo da Castiglionchio Iuniore*, SIF 7, 1899, 205-99.

Mâle 1898 = E. Mâle, *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, Paris 1898.

Mâle 1908 = E. Mâle, *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris 1908.

Marchesi 1853 = E. Marchesi, *Il Cambio di Perugia*, Prato 1853.

Messini 1942 = A. Messini, *Documenti per la storia di Palazzo Trinci di Foligno*, Rivista d'arte 24, 1942, 74-98.

Mitchell 1961 = Ch. Mitchell, *A fifteenth Century Plutarch*, London 1961.

Milanesi 1854-6 = G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-6.

Mommsen 1952 = TH.E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, Art Bulletin 34, 1952, 95-116.

Monat 1982 = P. Monat, *Lactance et la Bible*, Paris 1982.

Nico Ottaviani 1988 = M.G. Nico Ottaviani, *Piediluco, i Trinci e lo statuto del 1417*, Perugia 1988.

Norden 1957[4] = E. Norden, *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1957[4].

Ogilvie 1978 = R.M. Ogilvie, *The Library of Lactantius*, Oxford 1978.

Ohly 1979 = F. Ohly, *La cattedrale come spazio dei tempi. Il Duomo di Siena*, Siena 1979.

Petrone 1987 = *Chi ci libererà dai Greci e dai Latini? Le riscritture dei classici*, a cura di G. Petrone, Palermo 1987.

Pietrangeli 1964 = C. Pietrangeli, *La Sala del Trono*, Capitolium 37, 1964, 869-76.

Pietrangeli 1969 = C. Pietrangeli, *L'abbazia di Grottaferrata*, in D'Onofrio-Pietrangeli 1969.

Pinelli 1990 = A. Pinelli, *Il "picciol vetro" e il "maggior vaso". I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro*, in Cat. 1990,

622-52.

Plutarco 1516 = *Vitae Plutarchi Cheronei novissime post Iodocum Badius Ascensium longe diligentius repositae..una cum figuris suis locis apte dispositis*, Venetiis 1516.

Plutarco 1958 = Plutarco. *Vite Parallele*, Introduzione e traduzione di Carlo Carena, Torino 1958.

Plutarco 1980 = Plutarco, *Le Vite di Licurgo e di Numa*, a cura di M. Manfredini e L. Piccirilli, Roma 1980.

Prince d'Essling 1908 = Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens*, Firenze-Paris 1908.

Pugliatti 1980 = T. Pugliatti, *Due momenti di Girolamo Siciolante e il problema degli interventi nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo*, Quad. Ist. Stor. Ar. Messina 4, 1980.

Reho 1983 = I. Reho, *Le Sibille e i Profeti della Pace in rapporto alla tradizione iconografica di ambiente romano*, in Cat 1983, 151-54.

Resta 1962 = G. Resta, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova 1962.

Riese 1906 = *Anthologia Latina*, ed. A. Riese, Lipsiae 1906.

Rocchi 1893 = A. Rocchi, *De coenobio Criptoferratensi*, Tusculi 1893.

Romaldo 1993 = A. Maria Romaldo, *Corpus Titulorum Senensium*, *Le Divinae Institutiones di Lattanzio e il pavimento del Duomo di Siena*, An. Ist. Stor. Dioc. Siena, 1, 1993, 51-81.

Rubinstein 1958 = N. Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art*, JWCI 21, 1958, 179-207.

Rubinstein 1987 = N. Rubinstein, *Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence*, JWCI 50, 1987, 29-43.

Rubinstein 1995 = N. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio 1298-1532*, Oxford 1995.

Salmi 1919 = M. Salmi, *Gli affreschi di Palazzo Trinci a Foligno*, Bollettino d'Arte 13, 1919, 139-80.

Salvini-Grohn 1971 = *Holbein il Giovane*, a c. di R. Salvini e H.W. Grohn, Milano 1971.

Santi 1982 = B. Santi, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Firenze 1982.

Scapecchi 1980 = P. Scapecchi, *Cortona*, Genova 1980.

Scarpellini 1984 = P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984.

Scagliarini Corlaita 1984 = D. Scagliarini Corlaita, in *Enc. Virg.* 1, 1984, 688.

Schullian 1984 = D.M. Schullian, *Valerius Maximus*, in Kristeller-Cranz 1984, V 287-403.

Settis 1985 = S. Settis, *Le Sibille di Cortina*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smith* II, Firenze, 1985, 437-57.

Settis 1984-6 = *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino vol. I 1984, vol II 1986.

Siniscalco 1966-67 = P. Siniscalco, *Ermete Trismegisto, profeta pagano della Rivelazione Cristiana*, AAT 101, 1966-67, 83-113.

Symeonides 1965 = S. Symeonides, *Taddeo di Bartolo*, Siena 1965.

Sricchia Santoro 1967 = F. Sricchia Santoro, *Daniele da Volterra*, Paragone 213, 1967, 3-34.

Tatrai 1979 = V. Tatrai, *Il maestro della storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata*, Act. Hist. Art. Hung. 25, 1979, 27-66.

Trinci 1989 = *Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: l'esperienza dei Trinci, Atti del Convegno*, Perugia 1989.

Venturi-Carandente 1955 = L. Venturi-G. Carandente, *Il Perugino. Gli affreschi del Collegio del Cambio*, Torino 1955.

Wilson 1992 = N.G. Wilson, *Greek Inscriptions on Renaissance Paintings*, IMU 35, 1992, 226-52.

Zappacosta 1970 = G. Zappacosta, *Francesco Maturanzio umanista perugino*, Bergamo 1970.

Ziegler 1965 = K. Ziegler, *Plutarco*, tr. it. Brescia 1965.