



# *Honos alit artes*

Studi per il settantesimo compleanno  
di Mario Ascheri

GLI UNIVERSI PARTICOLARI

Città e territori dal medioevo all'età moderna

a cura di

Paola Maffei e Gian Maria Varanini



# **Reti Medievali E-Book**

**19/II**

***Honos alit artes***

**Studi per il settantesimo compleanno  
di Mario Ascheri**

**GLI UNIVERSI PARTICOLARI**

**Città e territori dal medioevo all'età moderna**

**a cura di**

**Paola Maffei e Gian Maria Varanini**

**Firenze University Press**

**2014**

# Il pannello mancante del cataletto di Lorenzo Brazzi detto il Rustico a Pienza e un possibile disegno dell'artista

di Marco Ciampolini

Mario Ascheri ha offerto nuovi strumenti alla ricerca storico-artistica, riuscendo a focalizzare alcuni processi politici e istituzionali che hanno determinato importanti commissioni pubbliche<sup>1</sup>. Voglio salutare i suoi settant'anni con la pubblicazione di un dipinto inedito, che spero possa contribuire a definire meglio la personalità di Lorenzo Brazzi detto il Rustico (Siena 1521-1572).

Fu questi uno dei migliori artisti del travagliato tempo che per Siena segnò la guerra contro l'impero e Firenze, la caduta della repubblica e l'entrata nella sfera medicea. Giulio Mancini, che lo aveva conosciuto personalmente, lo descrisse di aspetto grottesco, pari a «un Esopo o, per dir meglio, un satiro addomesticato», e di umore sferzante<sup>2</sup>. Dell'indole iraconda del Brazzi danno conto anche i documenti, diversi dei quali trattano liti insorte

<sup>1</sup> Su alcune interpretazioni relative a tavolette di Biccherna, M. Ascheri, *Dai Malavolti ai Malavolta: una grande famiglia da Siena a Teggiano*, in *Diano e l'assedio del 1497*, a cura di C. Carlone, Battipaglia (Salerno) 2010, pp. 219-234. Per riflessioni storiche e politiche sull'affresco del Guidoriccio, M. Ascheri, *Dedicato a Siena*, Siena 1989, pp. 61-78. Per certe scelte iconografiche nel buongoverno: M. Ascheri, *Statuti, legislazione e sovranità: il caso di Siena*, in *Statuti città e territori in Italia e in Germania*, a cura di G. Chittolini, D. Willoweit, Bologna 1991, pp. 145-194. Cfr. inoltre M. Ascheri, *Novità sul Costituto volgarizzato del 1310 e sui Nove a Siena*, in *Studi in onore di Sergio Gensini*, a cura di F. Ciappi, O. Muzzi, Colle Val d'Elsa (Siena) 2013, pp. 208-210.

<sup>2</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, ed. critica e commento a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956, I, p. 191; il testo risale circa al 1617-1621. Le notazioni su aspetto e carattere del Rustico sono riportate dal Mancini anche nel *Breve ragguaglio delle cose di Siena* dove lo studioso arricchisce il commento con due aneddoti esemplari del suo irredentismo verso il potere mediceo. Il primo riguarda uno stemma del granduca fatto dal Brazzi, dopo la caduta di Siena (1555), con le palle mobili «perché se venisse novità, si possin subito mettere in terra», il secondo inerente lavori fatti dal Rustico per le nozze di Francesco I de' Medici con Giovanna d'Austria (1565) per i quali «dipingendo il maritaggio della reina Caterina in Francia, fece nel più bello una mano pontificia con suo quanto che cavava d'una cassa molti vasi sacri», episodio che, dopo l'« ammonizione paterna » di Baldassarre Lanci fu «cassato» dallo stesso Rustico. Vedi ora il testo di Mancini pubblicato da B. Bozzi, *Giulio Mancini e il Breve ragguaglio delle cose di Siena*, in «Buletтино senese di storia patria», 114 (2007), p. 317. La parte in questione era stata già trascritta da G. Milanese, *Commento*, in Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1906, vol. VI, pp. 410-411.

con i committenti, ma soprattutto testimoniano il prestigio goduto dall'artista<sup>3</sup>. Nel 1554, stando a una notizia riportata dal Milanese senza indicarne la fonte, ricevette la più importante allogazione artistica della Siena al tempo dell'assedio (1552-1555): la decorazione con affreschi e stucchi della volta centrale nella loggia della Mercanzia, cui seguì nel 1564 la commissione, con la stessa tecnica, della terza e ultima volta della loggia<sup>4</sup>. Quindi il pittore fu un erede dell'ufficio di Sodoma e Beccafumi, morti rispettivamente nel 1549 e nel 1551, che avevano detenuto il monopolio delle grandi imprese decorative locali<sup>5</sup>. La stima se l'era guadagnata nei cantieri romani, come provano gli stucchi, emanazione rivisitata attraverso la raffinatezza beccafumiana di quelli farnesiani, e i documenti che attestano la presenza del Rustico a Roma negli anni 1558-1562<sup>6</sup>. La stessa considerazione può estendersi al poco che resta degli affreschi nelle volte della Mercanzia, devastati da cadute e da incauti restauri. Nella volta più antica, quella mediana, vige, a giudicare dalle figure che sembrano più risparmiate dagli interventi di fine Ottocento, il classicismo muscolare sciolto in balletto dei cicli farnesiani, improntati da Perino. Lo mostrano le agili figure di *Paride* e *Apollo*, mentre le scenografie

<sup>3</sup> Vedi i documenti trascritti da Gaetano Milanese (*Documenti per la storia dell'arte senese*, III, Siena 1856, pp. 196-197 n. 118, 209 n. 132) sui lavori fatti dal Rustico per Vincenzo Pacinelli (17 dicembre 1552) e per la compagnia di san Michele Arcangelo (12 luglio 1555).

<sup>4</sup> Milanese, *Commento* cit., p. 411. Il Milanese probabilmente riprese la notizia da Ettore Romagnoli (*Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, ed. stereotipa dei manoscritti originali nella Biblioteca Comunale di Siena, Firenze 1976, VII, p. 145), che però non parla di documenti ma di iscrizioni con le date negli affreschi stessi. Infatti il Milanese ricorda per la terza volta la data 1568, come fa il Romagnoli, mentre la commissione della decorazione della terza volta è del 5 gennaio 1564. Singolarmente il documento di allogazione era stato pubblicato dallo stesso Milanese, *Documenti* cit., vol. III, pp. 217-218 n. 137.

<sup>5</sup> Sulla situazione di Siena a metà Cinquecento vedi M. Ciampolini, *La pittura a Siena nel secondo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, p. 312.

<sup>6</sup> In questi anni, ad eccezione del 1559, il Brazzi a Roma paga tasse all'Accademia di San Luca: R. Guerrini, *Artisti senesi - ed alcuni altri - del secolo XVI in Roma*, in «Bullettino senese di storia patria», 90 (1983), p. 159. L'influenza beccafumiana negli stucchi del Rustico è stata rilevata da A. Bagnoli (in *Pienza e la Val d'Orcia. Opere d'arte restaurate dal XIV al XVII secolo*. Catalogo della mostra di Pienza, Genova 1984, p. 64). Lo straordinario ventaglio di influenze dai testi più moderni della decorazione romana di metà Cinquecento nelle volte della Mercanzia è stato brillantemente presentato da Cristina Acidini Luchinat (*Due episodi della conquista cosimiana di Siena*, in «Paragone», 29, 1978, fasc. 345, pp. 10-17), che però attribuisce quella mediana a Pastorino Pastorini, osservando che la terza volta, certamente documentata del Rustico, è di qualità inferiore. Dubbi sulla paternità rustichiana della volta mediana, sono stati sollevati pure da Fiorella Sricchia Santoro (in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Catalogo della mostra, Siena, 16 giugno - 4 novembre 1990, Milano 1990, p. 350), che propone di assegnarla a Giorgio di Giovanni, per la similitudine delle decorazioni con quelle del castello di Belcaro. Tuttavia, come ossejava Peter Anselm Riedl, la soluzione degli stucchi nella volta mediana fa pensare a quella della prima camera dell'oratorio della Santissima Trinità, opera documentata del Rustico: P.A. Riedl, *Die Fresken der Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità in Siena: ein Beitrag zum Problem der Dürer-Rezeption in Italien*, Heidelberg 1978 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1978, 2), p. 20; il testo è oggi tradotto in italiano: P.A. Riedl, *Gli affreschi della zona delle volte*, in *Una gemma preziosa. L'Oratorio della Santissima Trinità in Siena e la sua decorazione*, Siena 2012, p. 64. Inoltre le vittorie ad ali spiegate nei triangoli della volta mediana della Mercanzia e di quella d'entrata nella Santissima Trinità, sono assai simili, per quanto quest'ultime abbiano pose più ferme.

monumentali richiamano il Peruzzi<sup>7</sup>. Anche nell'oratorio della Santissima Trinità, che aveva visto il Brazzi al lavoro (1565-1572) con spatola e pennello nella volta prossima all'ingresso, sussistono solamente gli stucchi, essendo state distrutte le pitture (1599) per far posto a quelle di Ventura Salimbeni, secondo l'esplicita richiesta del Salimbeni stesso<sup>8</sup>. Le vittorie alate in fluenti vesti e il giro di angeli in chiave di volta guardano ancora agli stucchi perineschi, in particolare ai grappoli d'angeli nella volta della Sala Regia in Vaticano. Una suggestione presente anche in un disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford (WA1955.16), relativo alle decorazioni pittoriche e plastiche dell'arco trionfale e della parte superiore del presbiterio dell'Oratorio, attribuito a Ventura Salimbeni, ma di cultura più antica, che potrebbe costituire la testimonianza della commissione al Rustico dell'intera decorazione della zona delle volte della Santissima Trinità, nonché il primo disegno recuperato dell'artista (fig. 1)<sup>9</sup>.

Di simili lavori, in stucco e pittura, è costellata l'attività del Brazzi, tanto da supporre che fosse una sua specialità. Il Rustico, in effetti, fu colui che a Siena, seguendo l'indirizzo suggerito da Beccafumi nei plastici rilievi dell'abside del duomo, voltò la decorazione in stucco dal gusto pittorico del primo Cinquecento a quello scultoreo della maturità del secolo, inaugurando una moda che proseguì per tutto il Cinquecento<sup>10</sup>. Le famiglie si superarono nelle commissioni a decoratori in gesso e pittura, così che dopo la morte del Brazzi (1572) troviamo in città l'urbinate Marcello Sparti (1573), uno dei massimi esponenti del fare in stucco nel secondo Cinquecento, a dividere il lavoro con il pennello fiammingo di Bernhard Van Rantwijck sulle volte del palazzo Chigi alla Postierla<sup>11</sup>. Tuttavia l'abilità nel comporre in rilievo e pittura del Rustico

<sup>7</sup> M. Ciampolini, *Lorenzo Brazzi detto il Rustico*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988<sup>2</sup>, p. 654

<sup>8</sup> I documenti, rintracciati da Ettore Romagnoli (*Biografia cronologica* cit., VII, pp. 147-149), sono stati pubblicati da Riedl, *Die Fresken* cit., pp. 12-14, 16, 55-60, 65 docc. 12-21, 38 (ed. ital. cit., pp. 57-59, 61, 158-161, 163 docc. 12-21).

<sup>9</sup> L'importante somma di 100 scudi, in quattro rate, pattuita con il pittore (doc. del 15 aprile 1565 trascritto da Riedl, *Die Fresken* cit., 1978, p. 58 n. 18; ed. ital. cit., p. 160 n. 18), fa pensare che la commissione non riguardasse solo la prima campata, ma tutta la zona delle volte dell'Oratorio. Il disegno di Oxford (penna e inchiostro bruno, acquerello ocre, su una traccia a matita nera, mm 225x284), era assegnato da un'antica iscrizione a Federico Zuccari. Karl Theodore Parker, che per primo lo discusse criticamente, ricordò che il riferimento era da considerare solo congetturale (K.T. Parker, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum*, II, *Italian schools*, Oxford 1956, pp. 565-566, n. 762\*). In seguito Philipp Pouncey (comunicazione verbale) assegnò l'opera al Salimbeni, dicendola in riferimento con la decorazione della Santissima Trinità. Il Riedl asserì che, se il disegno effettivamente apparteneva al Salimbeni, esso si poneva all'inizio del suo intervento e testimoniava lo stato del presbiterio, con le pitture preesistenti (Riedl, *Die Fresken* cit., 1978, pp. 44-46, fig. 39). Il Macandrew accettò l'attribuzione a Salimbeni (H. Macandrew, *Catalogue of the collection of drawings* cit., III, *Italian schools supplement*, Oxford 1980, pp. 67-68, n. 677 A, tav. XLI). Recentemente Riedl è tornato sull'argomento, ripetendo quanto scritto nel 1978, ma aggiornando la bibliografia (Riedl, *Gli affreschi* cit., pp. 86-89, fig. 69).

<sup>10</sup> Luigi Lanzi ricorda il Rustico «eccellente in grottesche, delle quali empì Siena» (*Storia pittorica dell'Italia*, I, Bassano, Remondini, 1789, ed. critica a cura di M. Capucci, Firenze 1968, p. 235).

<sup>11</sup> Il documento con il quale il 12 agosto 1573 Scipione di Cristofano Chigi commissionava a Marcello

non può essere testimoniata con sufficienza. Oltre ad apparire gravemente compromessi gli affreschi per la Mercanzia e perduti quelli per la Santissima Trinità, risultano non identificate le decorazioni nella casa di Venanzio Pacinelli (1552) e distrutte, insieme all'edificio, quelle dell'oratorio di San Michele Arcangelo di fuori, complesso per il quale, secondo il Romagnoli, il Brazzi aveva dipinto pure la pala d'altare<sup>12</sup>. Anche la produzione pittorica del Rustico rischiava di rimanere testimoniata solo dai lacerti della Mercanzia se le ricerche archivistiche tardo ottocentesche di Narciso Mengozzi non avessero permesso l'identificazione dell'affresco con *Cristo in Pietà entro un tabernacolo e due angeli reggicandela* nella sede della banca Monte dei Paschi di Siena, con quello dipinto dal Rustico per il Monte di Pietà e stimato 14 scudi il 25 agosto 1570<sup>13</sup>. Il dipinto, staccato negli anni 1877-1881 con il muro di supporto, si impone come uno dei lavori più interessanti nel tempo della ripresa artistica senese dopo il collasso seguito alla caduta della repubblica (1559); eppure nessuno lo aveva considerato da un punto di vista storico artistico fino al restauro avvenuto a distanza di un secolo dal suo distacco. Presentando la *Pietà* restaurata, Alessandro Bagnoli (1981) evidenziava l'interpretazione della tradizione senese

di Giulio Sparti stuccatore e Bernardo fiammingo pittore la decorazione del suo palazzo in piazza Postierla è attualmente disperso. Fu pubblicato nell'Ottocento, prima da Michelangelo Gualandi (*Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, serie sesta, Bologna 1845, pp. 92-98 n. 186) poi da Gaetano Milanese (*Documenti cit.*, pp. 240-242 n. 153). Sulla decorazione del palazzo vedi S. Padovani, P. Torriti, in *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*. Catalogo della mostra a cura di F. Sricchia Santoro, Siena, 3 maggio-15 settembre 1980, Roma 1980, pp. 204-213. Le tele del Salone con storie di Scipione, non descritte nel contratto del 1573, sono state riferite a Dirck de Quade van Ravesteyn da N. Dacos, *Un élève de Peeter de Kempeneer: Hans Speckaert*, in «Prospettiva», 57-60 (1989-1990) = *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, p. 88 nota 16. Sono ora intervenute sull'argomento M. Caciorgna, 'Biografia dipinta'. *Storie di Scipione e di Camillo in Palazzo Chigi alla Postierla*, e I. Bichi Ruspoli, *Gli stucchi di Palazzo Chigi alla Postierla*, in *Il Palazzo Chigi alla Postierla a Siena*, Asciano 2007 (Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Siena e Grosseto, 8), pp. 28-68.

<sup>12</sup> I documenti su questi lavori, pubblicati da Milanese, svelano particolari importanti. Intanto gli stimatori risultano sempre un esperto di lavori plastici, orefice o scultore, e un pittore, a indicare la doppia valenza, appunto plastica e pittorica, delle opere del Rustico. Inoltre l'artista, evidentemente per far fronte alle numerose richieste, aveva creato una sorta di impresa: infatti nel lodo dei lavori per San Michele Arcangelo una delle due parti della lite è costituita da «Lorenzo di Cristofano e compagni» (Milanese, *Documenti cit.*, pp. 196-197 n. 118, 209 n. 132). Per la pala di San Michele Arcangelo vedi Romagnoli, *Biografia cronologica cit.*, VII, p. 146. A Siena vi erano due compagnie di san Michele Arcangelo, entrambe nell'attuale piazza dell'Abbadia. Sul lato sinistro della chiesa dell'Abbadia, oggi San Donato, vi era la compagnia di san Michele Arcangelo "di dentro", a destra quella detta "di fuori". La prima ancora sussiste, per quanto non più con funzioni di chiesa, mentre la seconda è andata distrutta. Poiché nell'edificio esistente la decorazione in stucco è limitata alle cornici delle finestre e all'altare maggiore e stilisticamente risale al gusto berniniano importato a Siena nel secondo Seicento dalla famiglia Mazzuoli, è probabile che i lavori del Rustico fossero per l'edificio distrutto.

<sup>13</sup> N. Mengozzi, *Il Monte dei Paschi di Siena e le aziende in esso riunite*, II, *Ricostituzione dei Monti di Pietà e dei Paschi*, Siena 1891, pp. 37-38, tav. fuori testo. Il Mengozzi tornò sull'argomento pochi anni dopo nel suo *Il Monte dei Paschi. Lavori artistici*, Siena 1905, pp. 47-49, tav. fuori testo. La presentazione del Mengozzi fu la più ampia possibile, con tanto di inquadramento del Rustico attraverso tutte le notizie su di lui allora conosciute, ma l'apertura non fu accolta. È pur vero che al tempo, come si deduce dalle illustrazioni di Mengozzi, la *Pietà* risultava fortemente ripassata e quindi mal giudicabile.

attraverso moderne suggestioni vasariane. Inoltre contrapponeva il crudo realismo del rigido Gesù, dipinto senza accomodamenti formali, al compiacente e freddo classicismo del Riccio, pittore fino ad allora ritenuto unica figura di rilievo dell'arte senese dopo la metà del Cinquecento<sup>14</sup>.

La qualità della *Pietà* del Monte dei Paschi e i suoi dati culturali suggerirono a Bagnoli di aggregare al *corpus* del Rustico la *Madonna col Bambino* di Dofana (Siena, Museo Diocesano), una delle più stimate opere della pittura senese cinquecentesca che, dopo essere stata considerata un capolavoro del Peruzzi, veniva inquadrata come una matura conseguenza dell'arte del grande maestro senese rientrato in città dopo il Sacco<sup>15</sup>. In effetti, oltre le assonanze con la *Pietà* nei toni freddi e nelle linee taglienti evidenziate da Bagnoli, il flessuoso Bambino, elegante ma di sapore agreste, sembrerebbe accostabile all'*Apollo* della Mercanzia<sup>16</sup>.

Lo stesso Bagnoli ribadiva l'attribuzione della *Madonna* di Dofana al Rustico nel 1984 notando che lo sfondo paesaggistico era simile a quello nel *Battesimo di Cristo* del Museo Diocesano di Pienza, pannello di un letto per le funzioni funebri ossia "cataletto", che lo studioso riferiva allo stesso Brazzi<sup>17</sup>. Dell'insieme rimanevano, oltre al *Battesimo*, due altri pannelli con *Pietà* (fig. 2) e *San Giovanni Battista*, due figure dotate di muscolature deformi e geometrizzate, le stesse dipinte nell'espressiva e cruda *Pietà* del Monte dei Paschi. Poiché nella tradizione senese le testate dei cataletti venivano dipinte sul davanti e sul retro, con l'iconografia fissa della *Madonna con il Bambino* e della *Pietà* nelle parti rivolte verso il defunto nell'interno del letto, l'insieme risultava mancante del pannello con la *Madonna con il Bambino*. Di questo cataletto, opera di primaria importanza nella produzione del Rustico, non abbiamo notizia prima del 1914. In quell'anno il canonico pientino Giovan Battista Mannucci lo ricordava depositato nel museo dalla Mensa vescovile, senza descriverne la provenienza originale, e già mancante della *Madonna con il Bambino*: certamente l'edificio di ori-

<sup>14</sup> A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II-1981*, Catalogo della mostra di Siena, Genova 1981, pp. 166-168 n. 58, figg. int. e part. L'intervento del Bagnoli era stato preparato da Fiorella Sricchia Santoro che nell'introduzione alla citata mostra su *L'arte a Siena sotto i Medici* (1980) ricordava, seppur brevemente, la *Pietà* (p. XVIII) come lavoro influenzato dalla cultura formatasi a Roma intorno a Vasari.

<sup>15</sup> Elencata come lavoro di Peruzzi da B. Berenson, *Central Italian and North Italian schools*, Londra 1968, p. 334, e studiata da Ch.L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, München 1968 (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11), pp. 68-69, 129-130, che ne propone una datazione intorno al 1510, è stata considerata da Sricchia Santoro, *L'arte a Siena* cit., p. 6 n. 2, fig., «una derivazione dal Peruzzi, cioè (...) una testimonianza nata intorno al suo rientro a Siena [1527, n.d.a.] e alla decorazione della villa di Belcaro».

<sup>16</sup> Avevo accennato alla *Madonna* di Dofana, pensando in un primo tempo a Rustico (Ciampolini, *Lorenzo Brazzi* cit., p. 654) e più tardi a Giorgio di Giovanni (E. Avanzati, M. Ciampolini, *Il Chianti senese*, Siena 2001, p. 39, fig. a p. 38). In realtà l'argomento è molto sottile e si presta a ipotesi diverse e non ancora ben definite: ci si attende che possa presto essere fatta chiarezza.

<sup>17</sup> Bagnoli, in *Pienza e la Val d'Orcia* cit., pp. 63-65, n. 17, figg. Il Bagnoli ha riproposto l'attribuzione della *Madonna* di Dofana al Rustico in tutte le sue schede sul pittore e nel saggio sul *Museo diocesano d'arte sacra di Siena*, Firenze 2000 (*Musei e raccolte d'arte sacra in Toscana*, a cura di R. Tarchi, C. Turrini, 28), pp. 443-444.



gine era dedicato al Battista, visto che il santo appare effigiato nei due pannelli che costituivano le raffigurazioni esterne delle testate del cataletto<sup>18</sup>. Il canonico dava notizia delle tavole in «Arte cristiana», pubblicandone due (*Pietà e San Giovanni Battista*), con l'attribuzione generica ma corretta alla scuola del Sodoma<sup>19</sup>. Fu quello infatti l'ambito in cui operò il Rustico che è registrato dal Mancini fra gli allievi del pittore di Vercelli e ricordato in un documento come seguace del Riccio, che del vercellese fu genero e più fedele continuatore<sup>20</sup>. Il *Cristo in pietà* di Pienza deriva dal prototipo di Sodoma nel cataletto (1526-1527) di San Giovannino sotto il Duomo (Siena, Museo dell'Opera del Duomo) attraverso le rielaborazioni del Riccio e dei suoi affini come Polidoro di Bartolomeo di David, che nel cataletto dei Santi Cosma e Damiano (Siena, Opera del Duomo) ci offre una figura di Cristo con le braccia abbandonate e la testa piegata a destra (fig. 3), identica, almeno per postura, a quella del Rustico a Pienza<sup>21</sup>. Nell'opera per i Santi Cosma e Damiano anche il nodoso Battista ha affinità marcate con quello del Brazzi, per quanto la qualità pittorica di quest'ultimo sia notevolmente migliore nel segno meno incisivo e nel chiaroscuro sfumato che rendono plastico e vero il Battista. Gli stessi caratteri appaiono in un sublime *Ecce homo* della collezione Chigi Saracini, attribuito nel primo Ottocento a Sodoma e da Mario Salmi assegnato al Riccio, quindi restituito al Rustico dal Bagnoli<sup>22</sup>. V'è quindi ulteriore materia per inquadrare il Rustico fra i continuatori di Sodoma, un'esperienza che appare nodale nella sua produzione, ma non esclusiva. Il pannello di cataletto del Rustico con il *Battesimo* permette di notare le aperture verso Beccafumi, visto che si ispira, anche nel tocco, allo scomparto di predella

<sup>18</sup> L. Martini, *Museo diocesano di Pienza*, Siena 1998, pp. 107 nn. 79-81, 109-111, figg. 79, 80 col., ipotizza che l'edificio possa essere la compagnia di San Giovanni Battista a Pienza.

<sup>19</sup> G.B. Mannucci, *I pittori senesi nella Cattedrale di Pio II a Pienza*, in «Arte cristiana», 15 (1927), p. 18 nota 1. Nello stesso anno il Mannucci dava notizia dell'opera nel suo volume *Pienza, arte e storia*, Pienza 1927, p. 84.

<sup>20</sup> Mancini, *Considerazioni* cit., p. 191. Nel 1570 il Rustico depone a favore del Riccio in una controversia fra questo e l'operaio del Duomo, nel documento è dichiarato «scolare e compagno del Riccio nella pittura» (Milanesi, *Documenti* cit., p. 236). Anche Adolfo Venturi nel suo monumento alla *Storia dell'arte italiana*, IX (*La pittura del Cinquecento*, parte V) Milano 1932, pp. 531-533, inserisce il Rustico, riportandone solo la cronologia, nel capitolo su «La tradizione del Sodoma». Del fatto che il Rustico fosse considerato, anche dalla committenza, il continuatore del filo pittorico di Sodoma di cui dopo la morte di questi era depositario il Riccio è testimonianza l'iter della decorazione della Santissima Trinità. Qui prima si era cercato il Sodoma, poi il Riccio, quindi il Brazzi. Il Sodoma non mise mai mano alla decorazione, mentre l'impegno del Riccio, almeno a livello progettuale, è testimoniato da un disegno degli Uffizi (1697 Orn.) per la parete tergale del presbiterio, riconosciuto e pubblicato da M. Pagni, *Giorgio di Giovanni e il Riccio: due disegni preparatori*, in «La Diana», 3-5 (1997-1999), pp. 126-133, tav. 35.

<sup>21</sup> M. Ciampolini, *Gli inizi dei cataletti dipinti a Siena*, in «Bullettino senese di storia patria», 110 (2003), pp. 384-385, figg. 6-9. La scoperta del cataletto come opera di Polidoro di Bartolomeo di David si deve a Roberta Angiolini, la quale ha reperito la documentazione sull'opera (R. Angiolini, *I cataletti dipinti a Siena e nel suo territorio*, tesi di laurea, relatore prof. Fabio Bisogni, Università di Siena, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1993-1994, pp. 282-296 n. 29).

<sup>22</sup> *Relazione in compendio delle cose più notabili del palazzo e Galleria Saracini di Siena*, Siena 1819, p. 70; M. Salmi, *Il Palazzo e la Collezione Chigi Saracini*, Siena 1967, pp. 105, 282, fig. 217; *La Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte*, a cura di F. Gurrieri, L. Bellosi, G. Briganti, P. Torriti, Firenze 1988, p. 354, fig. a 355.

con lo stesso soggetto (oggi a Tulsa, Oklahoma, Philbrook Art Center) realizzato da Mecherino per la pala senese di Santo Spirito, mentre, come abbiamo osservato, gli stucchi della Mercanzia e della Trinità guardano alla Roma di metà Cinquecento e la *Pietà* del Monte dei Paschi occhieggia le eleganze tardo manieriste vasariane, dimostrando che il desiderio di aggiornamento del Rustico proseguì per tutta la sua non breve carriera<sup>23</sup>.

La qualità delle opere superstiti del pittore stimola una ricerca fra i dipinti di incerta attribuzione del Cinquecento senese, specie all'interno del vasto catalogo di Bartolomeo Neroni detto il Riccio, il cui nome è quello più usato per dare una paternità alle opere senza autore della scuola di Sodoma. Grazie al materiale fotografico donatomi da Alberto Cornice, che nel 1973-74 discusse una tesi sul Riccio, ho posto attenzione a quello che ritengo il quarto elemento del cataletto di Pienza, appunto la *Madonna con il Bambino* (fig. 4)<sup>24</sup>. L'appartenenza del dipinto all'insieme pientino è testimoniata dall'identità della cornice in legno intagliato e dorato. Tutte le cornici del cataletto presentano i medesimi motivi con fogliette e volute intrecciate, ma una sottile diversità si ha nel collarino più interno: nei due pannelli con il *Battista* vi è un motivo a perline in quelli con la *Pietà* e la *Madonna col Bambino* invece compare una fuseruola, a ulteriore testimonianza che questi due pannelli facevano coppia nella parte interna del letto funebre. La *Madonna col Bambino* fu separata dall'insieme poiché utilizzabile come dipinto singolo così da poter essere sfruttata anche commercialmente. Infatti da un appunto a lapis di Alberto Cornice sul retro della foto sappiamo che la tavola fu battuta in un'asta Pitti di Firenze, probabilmente nei primi anni Settanta. La *Madonna*, nobile e malinconica, perché presaga della futura Passione del figlio per la salvezza degli uomini, si attesta sui modelli del Sodoma, in particolare su quello del ricordato cataletto per San Giovannino sotto il Duomo. Ma l'esile e delicata fisionomia del maestro appare rinvigorita da una nuova possanza. La figura occupa tutta la superficie del dipinto, anzi ne fuoriesce, tanto che della mano sinistra appaiono solo le dita e non per intero. Anche il Bambino ha l'atteggiamento di quello nel pannello di Sodoma: è eretto, con la gamba destra leggermente alzata, mentre stende le braccia al collo della madre. Sembra di assistere a una rilettura del modello del Sodoma, con figure rese più solide e naturali attraverso un chiaroscuro più vigoroso. Vi si nota l'interesse per il classicismo raffaellesco riletto dai seguaci del maestro.

L'opera qui presentata costituisce un nuovo caposaldo per la ricostruzione del *corpus* del Rustico. Permette di osservare un rinvigorito accostamento ai modelli del Sodoma nell'ultima parte della produzione di Brazzi, visto che il cataletto si lega alla sua ultima opera, la *Pietà* del Monte Pio del 1570, come se

<sup>23</sup> Il *Battesimo di Cristo* di Brazzi, ispirato a quello di Beccafumi, costituirà a sua volta un modello, seppur solo compositivo, per Vincenzo figlio del Rustico e per il nipote Francesco detto il Rustichino (sui *Battesimi* dipinti da questi due ultimi pittori vedi ora M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, Siena 2010, pp. 682, 685, 711, fig. a p. 713).

<sup>24</sup> A. Cornice, *Indagine per un catalogo dell'opera del Riccio*, Università di Genova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1973-74, relatore prof. Ezia Gavazza.

il pittore dopo l'esperienza romana si fosse gradualmente riaccostato alla pittura locale, introducendo la linea che segnerà gli anni a seguire, quando sul filo della rilettura della tradizione senese si formeranno le nuove leve destinate a divenire i paladini della pittura tardo manierista di Siena<sup>25</sup>.



Figura 1. Lorenzo Brazzi detto il Rustico, *Studio per la parte tergale della zona delle volte della Santissima Trinità* (Oxford, Ashmolean Museum, WA1955.16).

<sup>25</sup> Nell'ancora incerta cronologia del Rustico sono state proposte due possibili date per altrettanti lavori. L'affresco con la *Madonna con il Bambino* di San Pietro alla Magione a Siena, attribuita al Brazzi dal Bagnoli (*Museo diocesano* cit., p. 444), potrebbe far parte dei lavori di restauro voluti dal Commendatore Mario Donati nel 1556, in seguito ai danni causati alla chiesa dalla Guerra di Siena (G. Fattorini, *Il patrimonio artistico di San Pietro alla Magione*, in *La chiesa di San Pietro alla Magione nel Terzo di Camollia a Siena: il monumento - l'arte - la storia*, a cura di M. Ascheri, Siena 2001, p. 227, tav. VI col. a p. VI). Il ricordato *Ecce Homo* della collezione Chigi Saracini potrebbe invece essere stato eseguito nei primi anni Sessanta del Cinquecento. Una sua replica (ubicazione sconosciuta) presenta un timbro a ceralacca che la dichiara appartenuta a Francesco Bandini Piccolomini, arcivescovo di Siena, dopo che fu nominato (1559) governatore di Roma, di Viterbo, e della provincia del Patrimonio (M. Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, a cura di F. Sricchia Santoro, Siena 1991, p. 82).



Figura 2. Lorenzo Brazzi detto il Rustico, *Pietà* (Pienza, Museo Diocesano).



Figura 3. Polidoro di Bartolomeo di David, *Pietà* (Siena, Opera del Duomo).



Figura 4. Lorenzo Brazzi detto il Rustico, *Madonna con il Bambino* (ubicazione sconosciuta).