

Beccafumi dip.

Tav. I.

Fot. Lombardi

LE STIMMATE DI S. CATERINA

Siena - Galleria



Beccafumi dip.

Tav. II Fig. 1

Gab. fot. Uffizi

DECORAZIONE DELLA CAPPELLA DEL MANTO

Siena - Ospedale di S. M. della Scala



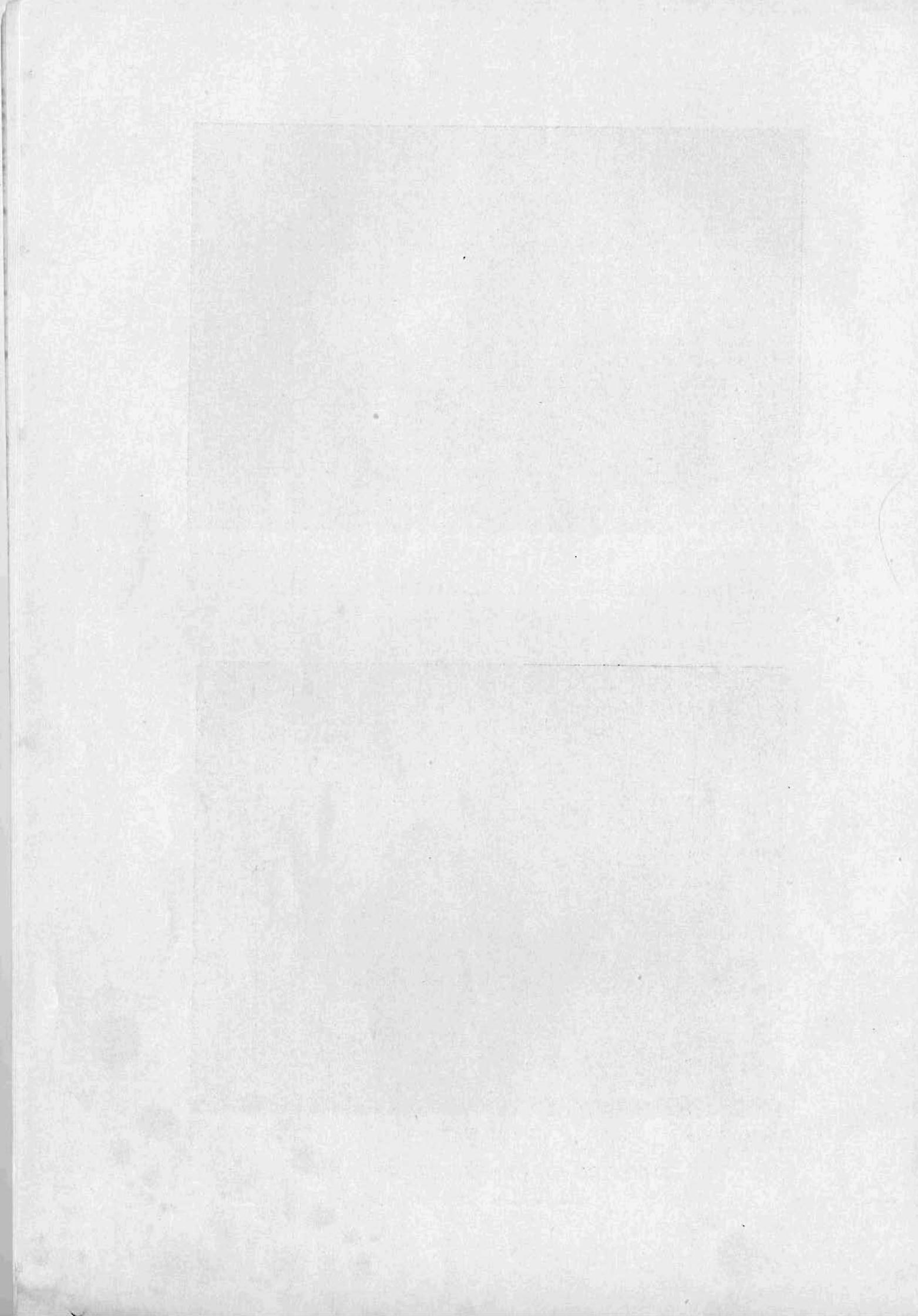
Beccafumi dip.

Tav. II Fig. 2

Fot. Lombardi

INCONTRO DI GIOACCHINO ED ANNA

Siena - Oratorio di S. Bernardino



DOMENICO BECCAFUMI.

Raccoglievo i materiali di questo lavoro, a Siena, quando la guerra venne.

L'ho scritto a pezzi e bocconi, in Carnia e sull'Isonzo; più che altro per ingannare la mia malinconia delle cose lontane; e quando il servizio e le cure de' miei cento muli ringhiosi e litigiosi, che io amo, me lo permettevano.

Non l'ho perso, per un caso. Una notte d'acqua fitta e di disperazione, sulle rive del Torre, mentre la mia divisione senza cannoni e quasi senza uomini tentava ancora un'ombra di resistenza a copertura di Udine, e ogni speranza m'aveva ormai abbandonato; tirai fuori dalla mia cassetta, a tasto, alcune carte e documenti che mi premevano, li cacciai in un tascapane, e me li misi a tracolla. Furono le uniche cose che potetti salvare.

Tra quelle carte ho ritrovato poi questi fogli. Inzuppati com'erano dall'acqua, ho durato fatica, nei riposi di questa fragorosa estate di Francia, a spiccicarli e a decifrarli. E forse non ne valeva la pena.

Ma appunto per tutte queste vicende questo lavoro mi è caro come nessun altro de' miei che ero uso, ai bei tempi che ne facevo, di valutare giusto per quello che costavano. E per le stesse ragioni mi è anche venuto talmente a noia che non lo posso più soffrire.

I.

Quello che si dice un buon uomo, veramente, il Beccafumi! Era nato tra il 1482 e il 1486 (1) presso Montaperti, alle cortine di Val di Bienna, da Iacomo di Pace, contadino in un poderuccio dei Beccafumi. Uno di questi, Lorenzo, cittadino autorevole, già ambasciatore ai fiorentini e deputato al duca Valentino, prese cura del ragazzo che prometteva bene; e lo mise a scuola da

(1) Il BALDINUCCI (*Notizie etc.*, Firenze 1767-1774) dice nel 1482 — Il ROMAGNOLI (*Vite d'Artisti senesi*, Bibl. Com. Siena, VI, 507) nel 1484 — Ma se è esatta la notizia Vasariana che lui morì a 65 anni, essendo morto nel 1551, la nascita cadrebbe nel 1486 — (VASARI-MILANESI, V, 633, n.)

un pittore, che ci è ignoto. Del benefattore rimase a Domenico il cognome (1). Domenico ebbe anche un soprannome, Mecherino o Mecarino, probabilmente alterazione di un diminutivo del nome (2). Prese moglie due volte, e dalle due ebbe quattro figliuoli (3).

Dovette essere un uomo sedentario. Come si mosse poco da Siena, così poche volte cambiò di casa: nel 1502 abitava in Stalloreggi, presso il suo benefattore in compagnia di un altro pittore, Giovanni di Sandro. Erano i tempi della scuola e della povertà. Man mano che andò avanti, i guadagni aumentavano, e noi sappiamo di continue compre che faceva: la prima che noi conosciamo, nel 1516, è quella di una casa in via dei Maestri, forse la stessa che gli servì d'abitazione per tutta la vita e ancora oggi rimane (4).

Quanto a nominanza se ne era fatta molta: competeva col Sodoma. La dimostrazione la danno gli ordini importanti, i guadagni, le volte che fu eletto arbitro e stimatore di opere altrui (5). Nominanza casalinga però; che il Beccafumi del resto non cercava in nessun modo di estendere fuori di patria. Abbiamo memoria che due volte sole lasciasse Siena. Forse nel 1510, per andare a Roma a veder le opere di Michelangelo e di Raffaello; e forse nel 1541, per andare a Genova a dipingere nel palazzo Doria. A questi viaggi c'è da aggiungere certo qualche gita a Pisa tra il '536 e il '541 per i suoi lavori ivi (6).

Per il resto dei suoi sessantacinque anni il Beccafumi visse all'ombra del duomo nero e bianco, contentandosi di qualche trotterellata mattinatale alle sue vigne e ai suoi castagneti. E nell'ombra del suo duomo ebbe la sepoltura, quando, nella prima quindicina di maggio del 1551, morì (7).

(1) ROMAGNOLI (VI, 491).

(2) Il ROMAGNOLI (VI, 511) credette che il nomignolo venisse al B. da un suo presunto maestro « Meio di Jachomo delo Mecharino maestro di minio ». Ma sta in fatto che nella denuncia di questi, fonte della notizia (A. S. S. *Denunzie di lira 1488 Stalloreggi di fuori*) è scritto: *Mocharino maestro di muro*. Si tratta perciò di un errore di lettura.

(3) Per i nomi e anni di nascita dei figli, V. ROMAGNOLI, VI, 534 e MILANESI, Doc. per la storia dell'A. S., III, 114, 165 — Circa il matrimonio con la seconda moglie, Caterina Cattaneo, sorella di Pietro matematico, il Romagnoli riferisce questo ricordo: « *M^r Dominicus Jacob Pacis pictor denuntial qualiter anno presenti [1533-34] duxit in uxore M. Catarina filia M^r Jacobi librari cum dote flor. 400 di l. 4 solvit Ugurgeriis depositariis l. 86 s. 134 [?]* »

(4) La comprò da Angelo del Calcinaiolo per 200 fiorini il 9 febbraio. Dal 1516 al 1548 comprò case parecchie, e terreni e castagneti nel contado di Siena. ROMAGNOLI passim; MILANESI, Doc. III, 70, 114, 164; *Schedario mss.* Siena, Bibl. Com.; ed. Vasari, V, 649; PALMIERI NUTI G., *Discorso su le opere e la vita di D. B.* Siena, Lazzeri 1882. La seconda denuncia dei beni del B. pubblicata dal Milanese come del 1546 è invece del 1548. Porta in calce l'annotazione « *letta adì III^o di Agosto 1548 M^o Domenico* »; attualmente è esposta nella Sala degli Autografi all'A. S. S.

(5) Le principali di queste stime furono: 1515, le pitture di Ger. di Benv. : a Fontegiusta; 1524, il Battesimo del Brescianino per S. Giovanni; 1529, SS. Ansano e Vittore del Sodoma in Palazzo; 1538, Cappella di Piazza del Sodoma. MILANESI, Doc. passim. RORGHESI e BANCHI, *Nuovi doc.*, ecc., Siena 1898, 413.

(6) Nel 1512 era di nuovo a Siena, e il Vasari dice che era stato a Roma poco meno di due anni. Risulta così il 1510, quando mezza Volta e la prima Stanza eran compiute. Il principe Doria invitò il B. nel 1536 d'aprile, quando venne in Siena al seguito di Carlo V. Ma il B. non potè promettere di andare subito. D'altra parte il Vasari dice che di ritorno da Genova il B. si fermò a Pisa per i suoi lavori. Ora il primo pagamento di questi è del nov. 1536. Quindi non solo il B. sarebbe andato subito, ma in sei mesi avrebbe finito l'opera pisana. Il che è poco probabile. Si fa l'ipotesi del 1541 perchè nella denuncia di quell'anno appare il nome solo della moglie e non il suo. VASARI-MILANESI, V, 634 e 645; ROMAGNOLI, VI, 587.

(7) VASARI-MILANESI, V, 654 n. Per il carattere del Beccafumi e la sua *senesità* inveterata, ID., 635, 639, 650.

II.

L'attività del Beccafumi è stata, come inventario, ampiamente ricostruita in specie dal Berenson (1). Sorprese grandi non sono da aspettarsi da eventuali rintracciamenti di altri lavori, per questa ragione precisa: che tutte le opere principali ricordate dal Vasari ancora oggi ci rimangono, tolti gli affreschi per casa Doria perduti. Ora, siccome il Beccafumi fu l'informatore senese del Vasari per le *Vite*, e amicissimo di lui, possiamo credere che nessuna grande opera beccafumesca sia sfuggita al biografo. Rimane però da seguire il pittore un poco più attentamente nella strada che fece, poggiandosi alle sue pitture significanti; e rivivere un poco più intimamente il suo dramma artistico, segnarne le tappe, le pause, i decorsi. Ciò che ci darà anche l'occasione di far conoscere in modo più largo alcune cose di lui, del quale non molto è stato pubblicato finora.

Seguiamo intanto qualche periodo della sua vita e della sua opera: ciò che si fa con le risapute avvertenze della falsità profonda di simili procedimenti: ma tant'è, bisogna pure spiegarsi, e qualche cosa bisogna sacrificare alla necessità di spiegarsi con chiarezza.

Un primo periodo si può all'incirca chiudere fra gli anni 1509-10 e 1518: opere principali, le *Stigmate di S. Caterina* alla Galleria (Tav. I) (2); quel che rimane della decorazione della cappella del Manto all'ospedale della Scala (Tav. II, fig. 1), e cioè la *Trinità* ora in Galleria; l'*Incontro di Gioacchino ed Anna*, sempre nel luogo di origine (Tav. II, fig. 2) (3); il *S. Paolo* al Museo dell'opera (Tav. III,

(1) BERENSON B., *The central ital. painters etc.*, London 1911. Aggiunte al Catalogo sono in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*. PAPINI R., *Pitture inedite del Beccafumi e del Sodoma*, « Boll. d'Arte » 1913. DE NICOLA G., *Arte inedita in Siena*, ecc., « Vita d'Arte », 1912. Si avverte che delle opere del Beccafumi saranno citate da noi le veramente importanti, o quelle di cui possiamo dar qualche notizia inedita o quelle di cui possiamo dar la riproduzione. Per le altre di scarso valore, rimandiamo al catalogo del Berenson.

(2) Il quadro fu dipinto per il Monastero di Porta Tufi. Nel 1830 subì una ripulitura per mano del Gagliardi fiorentino, così dice il Romagnoli. Ai tempi del quale se ne conservava una copia nella Villa Vescovile di Pienza a Piscina. Aveva una predella, perduta, con la Comunione, Sposalizio, Vestizione della Santa (VASARI-MILANESI, VI, 636). Dati i caratteri giovanili della pittura e il non trovarsi in essa nessun elemento derivato da Roma, ce la fa ritenere anteriore al viaggio del B. ivi, cioè del 1509-10. A proposito dell'educazione del B. il Berenson lo dice scolaro del Pacchiarotto; nè documenti, nè caratteri di stile ci sembrano confermare questa asserzione.

(3) Per la Cappella della Madonna nell'ospedale della Scala il B. dipinse: 1° *Il tritico della Trinità*, a spese di Battista d'Antonio d'Avena nel 1512-13, come dice anche l'iscrizione sulla tavola. Rimase per parecchio in un corridoio dell'ospedale e fu portato in Galleria nel 1818 (ROMAGNOLI, VI, 517). Rimane della pittura questo ricordo: A. S. S., 884, c. - 6 maggio venerdì 1513. *La fabbrica della Madonna del Manto li cento quarata s. X contanti lode e dono Ballista Dani^o darena nro comesso di dello di suo grano venduto e ordino ne fusse fatta una tavola della trinitale i sul tallare di deta madona e benche montasse più lui non voler pagar più. — 2° affreschi nel Vestibolo*, che comprendevano: la volta eseguita, sembra da un ricordo citato dal ROMAGNOLI (VI, 517), nel 1512 per 100 fiorini, e forse poi imbiancata; due lunettoni con l'*Incontro di Giov. e Anna* (molti scrittori dicono la Visitazione) e la Resurrezione di Lazzaro (FALUSCHI, *Breve relaz. delle cose notabili*, ecc., Siena 1815). Il CHIGI (*Descrizione di Siena*, 1625, mss. Bibl. Com., c. 31-t) ricorda così la pittura: *Vestibolo due archetti ove era la Madonna del Manto Mecarino*. La pittura della Visitazione fu finita nel 1514 e pagata al B. l. 204.12.8 (MILANESI, *Sched. mss. e Doc.*, III, 165). La Resurrezione di Lazzaro fu atterrata perchè danneggiatissima dal terremoto del 1798 (ROMAGNOLI, VI, 517).

fig. 2) (1); lo *Sposalizio e la Morte della Vergine*, affreschi a S. Bernardino (Tav. III, fig. 1) (2). Sono otto o nove anni di attività del nostro nel periodo della sua formazione, la quale per necessità è mutamento; niente da meravigliare quindi se le ultime opere sono diversissime dalle prime. Giova riunirle in un gruppo solo per questo: che in esse, anche nelle ultime, sugli spunti di originalità del pittore predominano gli elementi di derivazione.

La prima opera che rimane, per esempio: le *Stigmati*, un quadro arcilodato. Nella composizione generale è visibile subito l'influenza delle opere fiorentine del tempo; e più precisamente viene in mente un nome: fra Bartolomeo. Del frate è l'impostatura dei due santi laterali, il gesto di S. Bernardo, la qualità de' panneggi e in parte l'impasto dei colori. Su tutto si vede che alcune figure del domenicano eran rimaste bene impresse nella fantasia del B.: e non si è potuto sottrarre al fascino, ha dato loro l'importanza maggiore del quadro, piantandole lì infelicemente a far da contro-colonna. Ma nell'ambientazione della scena, un altro nome vien fatto di pronunciare, il Perugino. Il frammento di portico a volte su pilastri, incardinato secondo un angolo prospettico che fa inchinare fortemente dall'avanti, indietro la parte superiore delle architetture, è dell'umbro in tanti e tanti suoi quadri del periodo mediano: dai quali anche è preso il canone di proporzioni tra figure e architetture. Non a torto il Vasari scrive che il Perugino fece grande impressione sul B.; il quale, seguita il biografo, studiò molto le opere del Sodoma. E il Sodoma del primo periodo senese ecco che appare nella figura della Santa, e dell'ancella, e nel paesaggio terminale. Si potrebbe forse anche notare un accento raffaellesco nell'angelo seduto sul pilastro a sinistra, ma è cosa di poco.

Fra Bartolomeo Perugino Sodoma Raffaello. È presso a poco il bagaglio solito di un giovane di quei tempi, quando si credeva sul serio in un progressivo avvicinarsi dell'arte a una formula definitiva, e ci si fermava contenti agli ultimi maestri senza cercare più là. Anche i grandi da principio facevano così. Ma in mezzo a tanti nomi è da domandarsi dove sia il B., che pur ci deve essere. Il Beccafumi è nell'affaticamento grave con cui egli ha costruita la sua pittura; organizzandola tutta in un congegno duro di prospettiva lineare; e inquadrandola in un ritmo pesante di simmetria, che si percepisce come imposto dal di fuori; e senza grazia alcuna. Non c'è snellezza di passaggi da piano a piano, che si scaglionano disgiunti e isocroni verso l'ultimo fondo; si capisce che il pittore, poco sicuro di sé, si è appoggiato per tranquillità ad uno schema preesistente ed esterno. Dopo, su quello schema-scheletro ha pensatamente disposte le sue figure, avendole prima ideate ognuna a sé secondo immagini note di maestri; e quindi le ha coordinate per proporzioni, atteggiamenti, distanze, ecc., con pulitezza, decoro e convenienza scolastica. Ma qualche altra cosa nel quadro, a guardar bene, c'è. Una istintiva sensibilità coloristica, che non riuscirà magari ad esprimersi originalmente, ma che trabocca ingenua e abbondante. Quel rosso, disteso con tanto entusiasmo, del S. Girolamo; l'az-

(1) *La Cappella di S. Pavolo dipinta da Mecarino quale è nella med^a Corte degli Ufficiali e in quel luogo si diceva il campo di S. Paolo*, CHIGI, *Descrizione*, c. 25. La tavola fu poi in S. Giovanni sull'altare di destra. Aveva una predella, perduta, con la Presentazione e lo Sposalizio di M. V., l'Adorazione dei Magi (ROMAGNOLI, VI, 521, 630). Il PALMIERI-NUTI (p. 15), la dà per fatta nel 1515 senza indicare la fonte. Il VASARI-MILANESI dà la stessa notizia. Si può, quanto a stile, accettare la data.

(2) Finiti nel 1518, VASARI-MILANESI (V, 649).

zurro, il verde e l'azzurro, del cielo, della terra e dell'acqua nel fondo; quei lampeggiamenti della tenda e del manto della Vergine. Sono accenni ed insistenze di pura essenza; sono le oasi di schiettezza là dentro. Bisognerà tenerle a mente per il seguito.

In complesso un quadro mediocre, una diligente esercitazione di gioventù. Meritava spenderci meno parole intorno; ma fermarsi un po', ha servito a impostare il problema del temperamento del pittore: che vedremo poi meglio quale sia. Certo che dipingerlo al B. fece bene; gli servì a esaurire il cumulo degli imparaticci di bottega, a liberarsi da un gravame. E avrebbe potuto sentirsi più leggero e lesto a pigliar la sua strada, se durante il suo soggiorno romano non fosse dovuto sottostare a un altro dominio, se la fantasia non gli fosse stata deformata da un violento marchio di michelangiolismo. S'intende che passò in lui quel tanto che dal Buonarroti poteva passare negli imitatori; una spoglia esterna e disseccata, come una buccia di serpe; o un involucro gialletto di cicala, che ha uno spacco sul dorso, e la bella cicala bruna dentro non c'è più. E la nuova servitù fu più dura a scuotere. Tutto l'*Incontro di Giovacchino e Anna* e la *Morte della Vergine*; e le tre volte che *S. Paolo* è rappresentato nel quadro dell'Opera, e la parte sinistra dello *Sposalizio*, sono composti secondo superficiali modi derivati dalla Sistina. Grosolanità e fastidio. Insieme qua e là vien fuori con segni di snellezza e di semplicità la prima educazione quasi quattrocentesca del pittore: segno di incertezza nel concepire, di non-dominio dei propri mezzi d'espressione. Così mentre la *Morte* è messa insieme con un affastellamento senza respiro e senza aria, secondo la moda recente di disdegno per la minuta descrizione ambientiva, lo *Sposalizio* è tutto ordinato secondo una fondamentale chiarezza ghirlandaiesca. Ma ecco che il seguito di S. Giuseppe, nato visibilmente schematico come una sequenza di visitatrici della cappella Tornabuoni, si tramuta per via in una calca di falsi profeti. E il tempietto è tradotto in modi bramanteschi; e le candelabre della porta, fatta per essere ornata a uso, poniamo, del Federighi, finiscono nella pesantezza del Marrina. Le immaginazioni del pittore non trovano terreno fermo su cui fidarsi, sbandano da una parte e dall'altra; e si ricomincia con l'incertezza e il fastidio.

Per contro si possono segnare, in questo gruppo, quei po' di spunti originali. Come sintomo di prima importanza, è da indicare il quadro della *Trinità*. Un'operetta che il pittore visibilmente non ha preso troppo sul serio, e l'ha tirata un po' via: ragione per cui, come succede, gli è uscita dalle mani senza segno di fatica e di rimasticamento; e il suo vero « io » vi è venuto a galla per ingenuità, e sufficientemente limpido. Da notarvi per esempio i forti sbattimenti di luce, che tuttavia non valgono ancora come motivi stilistici di valore autonomo, ma rimangono mezzi ausiliari per la costruzione plastica o la descrizione di superfici: tanto vero che non riescono a creare il loro controvalore, fatale nelle successive opere del Beccafumi, l'ombra negatrice del colore e della plasticità; e l'ombre invece vi rimangono trasparenti e illuminate.

E c'è la libertà di ideazione nel quadro di *S. Paolo*, in cui la parte scenograficamente principale diventa pittoricamente secondaria, riducendosi nel suo schema a una funzione di inquadramento architettonico delle due scene laterali: due aperture di *plein-air* viste di sotto agli archi di un portico: e poco importa se la realizzazione è goffa in gran parte.

E poi è la delizia con cui egli si indugia a costruire alcune figure femminee con cadenze disegnative che gli rimarranno care per sempre; come la linea unica che si incurva, arbitrariamente rigida dalla nuca alla punta della spalla; come la modulazione di un fiato solo che inflette dalla cervice al tallone tanti suoi corpi di donna.

E poi è la profusa felicità coloristica che aumenta ancora da quella notata nelle *Stigmati*. Sono, le più, improvvisazioni cromatiche, ma amate in sé con candidità di cuore. Il verde di una manica e il bruno caldo a gran rilievo di metalli nei soldati della caduta di Paolo; la veste vinata-rossa e verdazzurra nelle due figure giacenti del santo; il manto violaceo e il berretto rosso dello spettatore nella decapitazione; e i bianchi, i gialli, i verdoni dello *Sposalizio*; gli azzurri, i verdoro, i lilla-giallo della *Morte*.

Anche qualche altra cosa vi è: non realtà isolabili con certezza critica, ma barlumi e sentori, qua e là vaguli e dispersi, che meglio prenderanno corpo nell'avvenire.

III.

Si tratta insomma di vantaggi e di svantaggi che vengono all'arte del pittore, o per temperamento, o per educazione; ma sciolti e discosti, mancanti per ora di un legame energico tra loro, cioè senza una costruzione. Il pittore si affatica probabilmente a lungo intorno a cose che poi nella valutazione del quadro noi non contiamo; e quel che conta gli fluisce dalla fantasia così come viene viene, fuor di controllo. Quel che vi è di raggiunto in lui è raggiunto di là dalla sua coscienza e di sorpresa. Ma oramai egli ha più di trent'anni. Le sue qualità stilistiche si vanno affermando e acquistano lineamento. I problemi del rafforzarsi e della coesistenza o esclusione dei vari elementi pittorici in un risultato espressivo, gli si debbono pur presentare; se non nella lucidità della impostazione teorica, con che si dipingono generalmente brutti quadri, nella necessità pratica della realizzazione. Per seguire il gioco di queste forze in via di assestamento è utile determinare un secondo periodo della operosità del pittore comprendente un nucleo di lavori approssimativamente omogeneo; e che costruiremmo così: La *Penelope* del Seminario di Venezia (Tav. IV, fig. 1) (1); l'*altare Marsili* a S. Martino (Tav. IV, fig. 2) (2); un gruppo ragguardevole di tondi con *sacre famiglie* (Tav. V, fig. 1 e 2, Tav. VII, fig. 1 e 2) (3);

(1) Collochiamo la pittura in questo gruppo, per la qualità del panneggio, il tipo del volto, l'affinità delle figurette del bassorilievo con quelle dello *Sposalizio*.

(2) Fu dipinto circa il 1523 (VASARI-MILANESI, V, 637), fu eseguito per Anastasia di Nanni Marsili morta nel 1524 (ROMAGNOLI VI, 534).

(3) Le principali sono: alla galleria Pitti; agli Ufizi; nella Collezione Marri-Mignanelli; alla pinacoteca di Monaco, già in casa Marsili venduta nel 1816 per sc. 975 (ROMAGNOLI, VI, 535); nella coll. Weber a Amburgo; in casa Torrigiani, già proprietà Santini, acquistata in Firenze da Paolino Santini nel 1793 (*Idem, idem*); nella galleria Doria a Roma; in casa Bargagli; e in casa Saraceni a Siena; a Palazzo Bianco a Genova. Le prime tre potrebbero essere, anno più anno meno, del tempo dell'altare Marsili per l'evidente affinità del tipo della Vergine con quello della Natività. Quella di Monaco è verosimile che sia stata eseguita negli anni in cui il B. lavorava per casa Marsili. Le altre ci sembrano formare un gruppo di un tempo nel quale il B., come acutamente ha già notato il De Nicola, componeva questi tondi combinando elementi di derivazione non dissimili da quelli indicati dal Berenson per la formazione del Brescianino. Proporranno di considerarle del tempo in cui l'arte del B. ci dava la parte centrale del soffitto Bindi Sergardi, cioè un po' avanti il 1530.

il *Cristo al Limbo* dell'Accademia (Tav. VI) (1); l'*altare Saracini* già a S. Spirito (2); in parte il *soffitto* di casa Bindi Sergardi (Tav. VIII, fig. 1 2) (3). Come cronologia si tratta all'incirca dell'opera di un dieci dodici anni, dal 1518 al 1528-30.

Sono i più, quadri chiesastici comandati dagli abitudinari gusti dei clienti: una *Natività*, una *Madonna in trono*, un *Cristo al Limbo*, *tondi di sacre famiglie*. Più abitudinario de' clienti il Beccafumi si mette all'opera pieno il cervello di vecchi ritornelli. Per i tondi, quanto a idea, siamo ancora a Sano, a Matteo, a Neroccio. Nella *Natività* l'ossatura del quadro è d'un secolo prima; con un arco di trionfo quale avrebbero potuto dipingere ad esempio i decoratori della Sistina nell'82, con una pergola in iscorcio che risale a Paolo Uccello e al Mantegna. Nella *Madonna in trono* si attiene a qualche cosa di più recente, ma i suoi esemplari non sorpassano Fra Bartolomeo o il Pontorno.

La causa di ciò è forse in una lacuna nel temperamento del pittore: la sua indifferenza per la terza dimensione. La costruzione cubica non lo interessa: questo è il punto. Abbiamo veduto nei freschi di San Bernardino, con che facilità egli passa, facilità fatta di noncuranza, da un tipo a un altro di costruzione spaziale in profondità; l'effetto è sempre lo stesso: un affastellamento dei piani verso la superficie. E nelle *Stigmatate* la volontà di arrivare a qualche cosa di voluminoso non riesciva ad attuarsi che con una meccanicità schematica. Il valore prospettico non è che un mezzo per lui: il mezzo di costruire un ambiente (di maniera la più vieta) dove porre e fare agire i suoi personaggi. L'ansia di includere tra quattro segni divaricati un pezzo di questo mondo

(1) Proporremmo la data intorno al 1525 per queste ragioni: un'ombra della maniera del Sodoma si mostra ancora nelle figure dei liberati; il trattamento e l'impiego della luce e delle ombre che è di questo stadio; la figura di donna seminuda a destra che è quella a destra dell'altare Marsili; il tipo di bellezza ricercato qui, simile a quello dell'angelo nello stesso altare; la costruzione dei nudi che esente da ogni michelangiolismo è ben differente da quella che emise il pittore in seguito. Era già in S. Francesco nell'altare Marsili; soffrì per un incendio nel 1555 (ROMAGNOLI, *op. cit.*, 611).

(2) « La tavola di S. Spirito fu fatta nel 1528 e costò 100 scudi compreso il suo ornamento messo a oro » (MILANESI, *Sched. mss.*) È riprodotto in DE NICOLA, art. citato. — Si trovava nel secondo altare a destra (PECCI, *Ritratto delle cose più notevoli ecc.*, Siena 1761, 43) fu portata nella galleria Saraceni nel 1822, aveva una predella, perduta, con il battesimo di Gesù; un re getta la moglie in un pozzo; S. Domenico brucia i libri degli eretici; Cristo dà una corona di spine e rose a S. Caterina; S. Bernardino predica, ROMAGNOLI (VI, 622 e 630).

(3) La volta del palazzo Bindi-Sergardi già Agostini, fu dipinta dal B. per Marcello Agostini. Per le ragioni stilistiche esposte proporremmo di collocare la fattura di questo soffitto, tra il 1528 e i primi anni dopo il 30, cioè tra la tavola Saraceni e il soffitto di Palazzo. La volta ha subito due restauri: nel 1759 e nel 1812 per mano di Golgano Perpignani, a causa dei danni del terremoto del 1768, ROMAGNOLI (VI, 536). Nel complesso però non ha molto sofferto, e anche a causa della scarsa luce della sala si mantiene freschissima di colore. Poichè il Vasari è errato e incompleto nell'indicare i soggetti delle pitture, ne diamo qui l'elenco.

RIQUADRI CENTRALI: Continenza di Scipione — Zeusi dipinge il ritratto di Elena. VELE E PENNACCHI: Nettuno e Pallade — *Caesari parere volens dum perit romana libertas M. Porcio Cato fortiter gladio incubuit.* — Ercole e Iole — Vecchio che sveglia un nudo — *Summam* (sic) *M. Attilii in patriam Charilas spectata omnibus fides eum ad hostes et supplicium revocavit.* — Le tre Grazie. — *Zeueus praesto fuit in suos etiam saevire dum iustitiam servaret.* — Il giudizio di Paride. — Giove e Minerva. — *Iustitia et morum severitate Roma orbis imperium sibi vindicavit.* — Incendio di Troia. — Caduta dei Giganti. — *Corn. Publius Scipio omni spe destitutos milites suos tribuimus ad decus erexit.* — Il diluvio di Deucalione. — *Si puer patientiam constantiam observantiam ac pietatem contempleris dignum Alex^o iudicabis* — Pirra e Deucalione.



arioso con i suoi cavi e le sue gobbe, le sue piane ed i suoi intoppi; e, poichè la materia meschina gli prescrive in largo e in alto un limite ridicolo e la cornice gli è insuperabile come il muro di un pozzo, lo struggimento di precipitarsi a capofitto in avanti e di planare su distesure di spazi che lo spirito inventa senza inciampi, e su cui è come un dio sopra un creato; lo spasimo del volo, il desiderio atroce del signoreggiamento sul vacuo, non morde il suo cuore di buon vignaiuolo senese. Egli non è della razza degli Uccello, dei Vinci, dei Blériot. E non bisogna chiedere a ciascuno che quello che ciascuno può dare. Una stanza dove c'è tanto posto perchè una seggiola stia accanto ad una tavola, e un boccale vicino a un bicchiere; una grotta che può contenere venti teste disegnate una accanto all'altra; una strada dove camminano un numero ragionevole di persone senza pestarsi troppo i piedi, gli basta e lo sodisfa. Ed è inutile cercar di più da lui: se egli è un pittore, cioè un artista, ci darà altro: ma certo non questo.

Perciò egli accetta la creazione ambientiva che gli offre la iconografia tradizionale, la riproduce a ricetta come può meglio e vi mette dentro i suoi personaggi che sono i soliti concepiti nel solito modo. Anche qui noi riscontriamo, in altro aspetto, quello che abbiamo or ora notato. La plasticità, che, in astrazione povera, è costruzione di cose e persone nelle tre dimensioni, non lo interessa; sempre, si intende, come problema cui dare una soluzione personale. Nel primo quadro, le *Stigmati*, arranca, per questo verso, dietro a Fra Bartolommeo; poi fa tutti i suoi sforzi per gonfiarsi a uso Michelangelo; presso a poco come il rospo che voleva diventar bue. Ma egli non è nato per impostare su questa terra grandi volumi plastici. Non bisogna della plasticità corporosa fare, come egli fa, una questione di quantità bruta, di massa inerte. Il volume plastico michelangiolesco è sorretto da una vitale architettura interna che giustifica ogni superficie espansa; che è la sorgente di ogni valore locale, la ragione prima di ogni disposizione di piani, di ogni modellatura parziale; anche di ogni gioco di luce e di ogni trattamento della materia, per quel che è tessuto e grana. Vedete invece il Beccafumi dell'*Incontro*, dove i due conglomerati di materia che sono Giovacchino ed Anna piegano sotto il loro peso floscio; il Beccafumi del S. Paolo caduto, dove l'enormità del ginocchio rialzato, non è che un panno buttato a prendere aria sopra un ceppo. E si potrebbe continuare con gli esempi. Ma dietro ad Anna sono le due figurette ultime delle ancelle; e sopra Paolo il gruppo dei soldati, tutto tormentato di contorni a frastaglia, dentellato e ruvido di cesellature.

Potrebbe essere questa la strada da prendere. E noi vediamo che in questo secondo periodo il momento michelangiolesco tramontà, e lo sostituisce un momento che chiamerei « raffaellesco » per quello che pertiene alla modellatura umana. Avverto subito che questi « momenti » che si seguono e si nominano così in modo grosso per intendersi alla svelta, sono non cronologici ma spirituali. Riappariranno qua e là ogni tanto; e sono le bassure, le passività dello spirito del Beccafumi; il momento michelangiolesco per esempio domina con la sua vacuità quasi tutto il lavoro del nostro per il pavimento del Duomo.

E intendevo dire per « momento raffaellesco » una rilassatezza, un abbiosciamento nella modellatura. La massa rimane abbondante ma s'ammoscia: mettete un braccio che da contratto passa allo stato di riposo; da muscolo diventa carne. Così è per il Beccafumi in un certo periodo: e tipico, nella sua forma peggiore, è il riquadro centrale del soffitto di casa Bindi-Sergardi



Beccafumi dip.

Tav. III Fig. 1

Fot. Alinari

MORTE E TRANSITO DELLA VERGINE

Siena - Oratorio di S. Bernardino



Beccafumi dip.

Tav. III Fig. 2

Inc. E. Calzone

S. PAOLO

Siena - Museo del Duomo



Beccafumi dip. Tav. IV Fig. 1 Fot. Anderson

PENELOPE

Venezia - Seminario



Beccafumi dip. Tav. IV Fig. 2 Inc. E. Calzone

NATIVITÀ

Siena - S. Martino

con Zeusi che dipinge il ritratto di Elena; nella sua forma migliore l'altro riquadro centrale dello stesso soffitto, la *sacra famiglia* di palazzo Doria, quella di palazzo Bianco. Ma non è che una fase di passaggio. La risoluzione del problema per il Beccafumi è data dalla necessità di riconoscere, d'istinto o di ragionamento, non so, cioè non so se cosciente o inconsapevole, la propria indifferenza plastica. E una dopo l'altra abbandona totalmente la grossa struttura e la rotondità morbida, procedendo, per ridurre le masse, che non lo interessano, che non gli servono, che lo danneggiano, a una scarnificazione delle sue persone. Va più oltre; arriva addirittura a una disossatura della massa corporea, si riduce a far persone di poca materia, pastosa senza durezza, che perdono quasi consistenza e quasi si difformano al minimo influsso di una pressione. Guardate per un esempio solo, il bambino del tondo degli Uffizi: le sue carni si sfasciano; nelle mani gli si rammorbidiscono perfino le ossa. Guardate a che si riduce un braccio: un troncone tutto di un pezzo, leggermente curvo, attaccato come che sia alle spalle, non più perchè ivi è il punto delicato del congegno di mobilità, ma quasi per una abitudine disegnativa. È un gesto che si ritrova spesso: nella *Madonna Marri-Mignanelli*, in due figure della *Continanza di Scipione* a Lucca, nella figura in basso del *S. Michele* al Carmine. E il contagio si estende anche ai panneggi che perdono saldezza, non hanno spessore, tendono al fogliaceo. Pure in questo punto viene prodotta qualche opera di una piacevolezza e di una morbidezza rara: i due tondi su citati; e forse più di tutto il rondò degli angeli nel cielo della *Natività*. In cui il passaggio da una figura poligonale di molti lati a una figura di circolo è reso, per la flessuosità delle ascelle dei gomiti dei polsi, dolce come la gola di una colomba, come la narice di un cavallo. Dalla amorosa corona di braccia, che è il nucleo della immaginazione, svolano quattro corpi leggeri, che son cosa secondaria: e vien fatto di pensare a tutte le libertà del Correggio.

Ma per questa fase si transita, si diceva; non ci si ferma. Abbiamo notato questa sua posizione rispetto al problema plastico, perchè il discorso ci portava qui. Ma quello non è che un sintomo, e non il solo e non il più importante. È forse il primo che apparisce in ordine di tempo, ma altri ce ne sono che ci fan risalire a quello che è la « forma » vera del suo spirito; che dà origine a tutte le sue caratteristiche di espressione; cioè una profonda e ineliminabile irrequietezza e mobilità pittorica. Non c'entra per nulla, intendiamoci a scanso di equivoco, il carattere dell'uomo, che è banale e borghese quanto mai, nè le forme più vistose e grossolane della sua fantasia di cui non c'è niente di più consuetudinario e *routinier*. Si tratta di qualità più intime e segrete, che bisogna cercar di cogliere con mano leggera.

Se si arriva a guardare di là dalla prima apparenza avventante, il Beccafumi è la negazione di quella che potrebbe chiamarsi la tendenza « architettonica » della pittura: è agli antipodi di quello che è stata e continua ad essere anche ai suoi anni, la più gran parte della pittura italiana. Niente di architettonico: cioè di costruito sopra una base certa ed immutabile che impedisce deviazioni, niente di dedotto con una sostanziale rigidità, secondò uno sviluppo concatenato e a passaggi annodati. Il modo di essere della sua visione non si manifesta sotto l'influsso di una direttiva principale, che potrebbe essere, come in altri è, la linea decorativa, il dramma disegnativo di narrazione, o la plasticità, o la costruzione spaziale, o che altro.

Egli è come un disoccupato, camminatore svagato e casuale, per una via ricca. Egli ha l'anima di un *flaneur*. Ha la mobilità di una mosca e l'illogicità di direzione di una farfalla. È vivido di movimenti bruschi in estensione ed in profondità. La sua fantasia quando è in atto e opera, manca di un principio e di una fine. Il diagramma della sua pittura non è una linea ma una serie di punti. E fatalmente egli è l'uomo del particolare. Compose un quadro secondo le modalità correnti, ma si svia dietro una spezzatura che gli piace, si delizia ad attenuare, fino a sperderla, una demarcazione: spiaccia con un colpo di luce una forma perchè il colpo di luce è ciò che gli conta, taglia il cocuzzolo di una gibbosità anatomica per distendervi un'oasi cromatica. Così, con un piacere ingenuo, disinteressato e puro. Come al solito, magnifici di sincerità sono anche in questo alcuni suoi disegni: citiamo per un esempio i due agli Uffizi per l'Incontro di Giovacchino e Anna; che pure in pittura è tanto faticato e stento. Vi si riscontrano a volte esigue esilità di segno, che potrebbero essere amate in un modernissimo bianco e nero; e certe filature di linee a una sola emissione, non più calcate e indugiate del solco che uno scatto di quegli insetti a lunghe gambe può fare sopra lo specchio di un'acqua. E accanto improvvise rotture come di capriccio, e involgimenti e svolgimenti rabbiosi; talvolta un arruffio come di penna di sismografo. E se avendo presente questo, ripensiamo, per esempio, al suo michelangiolismo, ci accorgiamo che tutta la flaccidità, la debolezza di quel periodo è proprio derivata da questa contraddizione insanabile. Di aver voluto lui così disperso, vario, sconnesso accogliere i modi di arte di uno degli spiriti più unitari e di blocco che sieno mai esistiti. Di aver voluto lui così ondeggiante, che ama le sfumature e il guizzo farsi seguace di chi era solo continuità e decisione. E vedremo, ora che cominciano a prevalere le sue qualità istintive sui mascheramenti degli imparatici, come si inizi un altro periodo della sua arte, e stia per prodursi il meglio della sua opera. Cosa ovvia del resto.

IV.

E di questo periodo si indicano: nella sua parte più vasta e migliore il soffitto Bindi-Sergardi; la *sibilla* di Palazzo Doria; la *Nascita della Vergine* all'Accademia (Tav. X) (1); la *Continenza di Scipione* a Lucca (Tav. IX, fig. 1) (2);

(1) Fu dipinta per le monache di S. Paolo, presso S. Marco. Il ROMANOLI (VI, 591) la dice dipinta dopo il ritorno da Pisa. Ma non dice la fonte della notizia. Se si deve intendere subito dopo il 1536, possiamo accettare. La dicono di quegli anni, tutte le qualità di stile, e una particolarità formale: il colpo di luce che spiana fronte e canna nasale alla assistente che tiene la neonata, e che si ritrova in opere degli stessi anni (una donna nel quadro di Zeusi, l'arcangelo Michele al Carmine). Se mai una coincidenza col disegno del pavimento in Duomo, di Mosè sul Sinai, che è del 1531, ce la potrebbe far credere un poco anteriore: e cioè la figura di donna su ricordata è con poche varianti ripetuta in quel disegno. Aveva una predella con la Presentazione e lo sposalizio di M. V., l'Adorazione dei Magi che non si sa che fine abbia fatta.

(2) Per le qualità intime di pittura questa significantissima operetta è evidentemente del tempo del soffitto Bindi-S. Si può trovarvi anche qualche riscontro disegnativo. La figura del soldato colla lancia nella sinistra è la gemella di Scipione arringante; e lo Scipione di Lucca è costruito come il carnefice di Zeleuco; e il vecchio che si mette la mano alla testa è concepito come la figura principale della *Iustitia romanorum*.

gli affreschi della *Sala del Concistoro* nel Palazzo di Siena (Tav. IX, fig. 2 e 3 (1); il *S. Michele* del Carmine (Tav. XII) (2). Sette o otto anni di lavoro serrato.

Non che in questi anni il Beccafumi abbandoni le macchine grosse della composizione abituale. Tutt'altro. Non tira fuori niente di impreveduto per questo lato, neanche quando nei soffitti o nelle tavolette dalle scene sacre passa alle profane, per le quali, schemi pronti nella memoria non ne aveva. Le storie di Valerio Massimo con la loro materia nuova non lo eccitano, come è giusto, a nessuna novità. Il suo modello è nelle stanze e nelle logge di Raffaello. Accetta quel dato gusto di ordinare una scena, magari si appropria di qualche particolare, e poi se la cava come può, ricombinando in giustaposizione, secondo l'occasione porta, i vecchi frammenti. Si potrebbero accumulare gli esempi. E quando si mette d'impegno a costruire qualche bella figura, con tutto l'impegno della sua volontà e non solo a foga d'istinto, quelle dei primi piani per esempio, ricasca nel romanismo che è una disperazione. Ma il punto di slancio della originalità, piccola o grande che sia, del Beccafumi, è proprio da questa indifferenza per l'apparato, che egli accetta dall'uso senza impazienza e senza dubbi. Lo accetta, ma vi lavora dentro come se avesse la precisa sottile intenzione di disfarlo con malignità. Comincia nelle cose minori, le parti secondarie del soffitto Bindi e le tavolette, tipica quella di Lucca; e continua nelle opere di più lena, il Concistoro, la Natività.

Quando si tratta di animare a forza di fantasia quegli schemi grossi, il suo modo di immaginazione è fatalmente, dato il suo temperamento, per frattura. Egli procede tutto a svolte a trapassi bruschi. Non una modulazione di sviluppo, non una pausa di quieto respiro, non un disegno concepito in momenti successivi, e periodato. Ma un andare e venire, un lasciare e prendere, un toccare e via, un trascorrere senza appoggiare. C'è in lui un'ansia e un brivido senza tregua. Le linee sono sfrangiate e segmentate; le curve di riposo spariscono, perchè si taglia sempre per la corda o si sfugge per la tangente; l'intersecazione dei piani è ad angolo. Ne nascono i guizzi più impreveduti che hanno un'azione profonda anche sulle anatomie e sulla origine dei gesti. Ne viene un abbozzare di cose e persone a squadrature taglienti, che farebbe voglia di dire legnose, se una mobilità sotterranea non desse alla materia una leggerezza duttile e quasi l'aspirazione a una continua rinnovata plasticazione. Sembra a

(1) Il primo deposito di denaro per le pitture è del 24 febbraio 1528-29; l'allogazione fu fatta il 5 aprile 1529 con obbligo di finire l'opera entro un anno, o diciotto mesi; altro deposito di denaro è del 23 aprile 1534, ed altro ancora è forse del 1535; un'altra deliberazione di pagamento è del 30 luglio 1535; ed altre *ul pictura ante palatii prosecutur* si ebbero dal 21 aprile al 2 agosto 1535. Il saldo fu del 2 agosto. ROMAGNOLI, VI, 565. VASARI-MILANESI, V, 640. MILANESI, *Doc.* III, 108, 167. BORGHESI e BANCHI N. *Doc.* 463. PALMIERI-NUTI, *op. cit.* 23 I documenti del 23 febbraio 1528 e 23 aprile 1534 sono malamente riportati dal Romagnoli che sbaglia anche gli anni. Si trovano in A. S. S. *Concistoro* 974 e 461; e 2515, c. 252. Non si riportano per mancanza di spazio. L'altro documento forse del 1535 riportato dal Romagnoli non l'abbiamo potuto rintracciare, dato che dai suoi tempi a oggi le segnature dell'A. S. S. sono tutte cambiate.

I soggetti delle pitture sono dalle storie di Valerio Massimo.

(2) Si colloca in questo periodo di attività del Pittore per evidenti ragioni stilistiche. Si mette per ultimo nella serie perchè, specie nel gruppo degli angeli attorno all'Eterno, comincia ad apparire la fattura « presso-a-poco » che sarà usuale negli anni a venire del pittore; e per lo sviluppo che ha il giuoco di luce. Il CHITTI (c. 35^a) lo ricorda come su l'altare dei Micheli. Aveva una predella che fu tolta nel 1688 quando Adriano Sani, padrone dell'altare, fece l'ornato di marmo: non si sa che cosa rappresentasse (ROMAGNOLI, VI, 513).

volte che nelle vene di certi corpi corra come un vento caldo e pieno, che senza tregua agitandosi, difforni e riformi.

Sopra sbattono con impeto raffiche di luce. Anche qui il gioco è per frattura. Se prendete la *Natività* o il *S. Michele* subito dà all'occhio l'importanza dell'elemento chiaroscurale, come elemento di composizione generale della pittura. E lo percepite, o vi sembra, netto definito quasi brutale nel suo meccanismo. Una sorgente luminosa, energica: il fiotto di sole che entra da una porta, lo splendore dello Spirito Santo dietro la testa del Padre. E il fiotto si precipita voluminoso e indifferente, investe uomini e cose, dove capita capita, con il rigore della necessità. Sulla sua linea di transito austera, senza compiacenze di illuminazione o di modellature, esso sfiora, taglia, accende le forme, e rigetta nell'ombra quel che non tocca, violentemente. Questa è l'impressione prima: si aggiunge forse l'altra che quel suo essere concepito come dal di fuori e indipendente, non sia che un frigidò giochetto. Ma se voi ficcate gli occhi meglio, e insistete pacati nello sforzo di capacitarvi, quella impressione prima vi risulta falsa. In realtà se doveste congiungere per linee prospettiche tutte le stazioni luminose del quadro, non trovereste modo di venirne a capo. Vedreste che ove il raggio dovrebbe toccare e passare, fissando un punto o intagliando una linea, ivi si indugia e livella una forma, magari violentando il proprio angolo di incidenza; salta una massa e va a percuoterne il rovescio. Vedreste insomma che l'austerità di transito è un'illusione e la rigida necessità un trucco. Che dal puro punto di vista luministico, tutto è capriccio. Che il pittore si giova del volume luminoso, introdotto in maniera banale, con irregolarità, con brevità di scatto, con furore di lancio, per creare degli sprofondamenti di ombre, ove le forme annegano accanto a delle accensioni crepitanti; per far coincidere il taglio radente della luce con la secchezza de' suoi piani squadrati, e soprattutto per mettere in valore i suoi culmini coloristici.

Non è difficile che il Beccafumi, specie negli ultimi tempi (*S. Michele* ecc.) si proponesse con questo gioco chiaroscurale di suscitare la meraviglia dello spettatore; con il « mirabile artificio » (direbbe il Vasari) dei lumi e delle ombre, inteso come bravata eccentrica. In ogni caso non fa per noi questa sua intenzione di mestierante abile, e più del *S. Michele* amiamo la *Nascita della Vergine*; e noi cerchiamo il nostro piacere altrove, e la giustificazione della meccanicità illuminante fuori di lei stessa,

Intanto è certo che luce e colore non possono coesistere coi modi di questi suoi ultimi tempi, se non in perpetua vibrazione: una stasi cromatica non si vede come potrebbe collocarsi. Egli è di buona razza senese: viene da Duccio e da Simone. Quel fondamentale interesse cromatico in sensazioni isolate, che buca fuori limpido già tra la prunaia di falsità del suo primo quadro, era questione di discendenza: dono nativo: cioè ineliminabile. Ma non gli sarebbe possibile ora creare equilibri e compensazioni architettoniche di toni; nè di organizzare, attuando un contrappunto coloristico; nè di comporre armonie, per cui ci vuole spazii e tempi di sviluppo. Egli non ha nè spazio nè tempo larghi distesi. Bisogna che adatti alla frattura di linea e superficie. Non intendo con ciò il colore come sovrapposto in un secondo momento al testo già esistente, che sarebbe rozzezza credere: ogni cosa nasce, perfetta no, ma con tutti i suoi elementi in potenza, come nel seme c'è l'albero. La necessità dell'adattamento è in realtà per il Beccafumi una elementare condizione di essere del suo colorismo. Se avesse voluto procedere in altro modo, una nota non era finita



Beccafumi dip.

Tav. V Fig. I

Fot. Anderson

SANTA FAMIGLIA

Firenze - Galleria Pitti



Beccafumi

Tav. V Fig. 2

Fot. Alinar

SANTA FAMIGLIA

Firenze - R. Galleria degli Uffizi



Beccafumi dip.

Tav. VI

Fot. Alinari

GESÙ CRISTO DISCESO NEL LIMBO

Siena - Accademia di Belle Arti



Beccafumi dip.

Tav. VII Fig. I

Fot. Anderson

SANTA FAMIGLIA

Roma - Galleria Doria



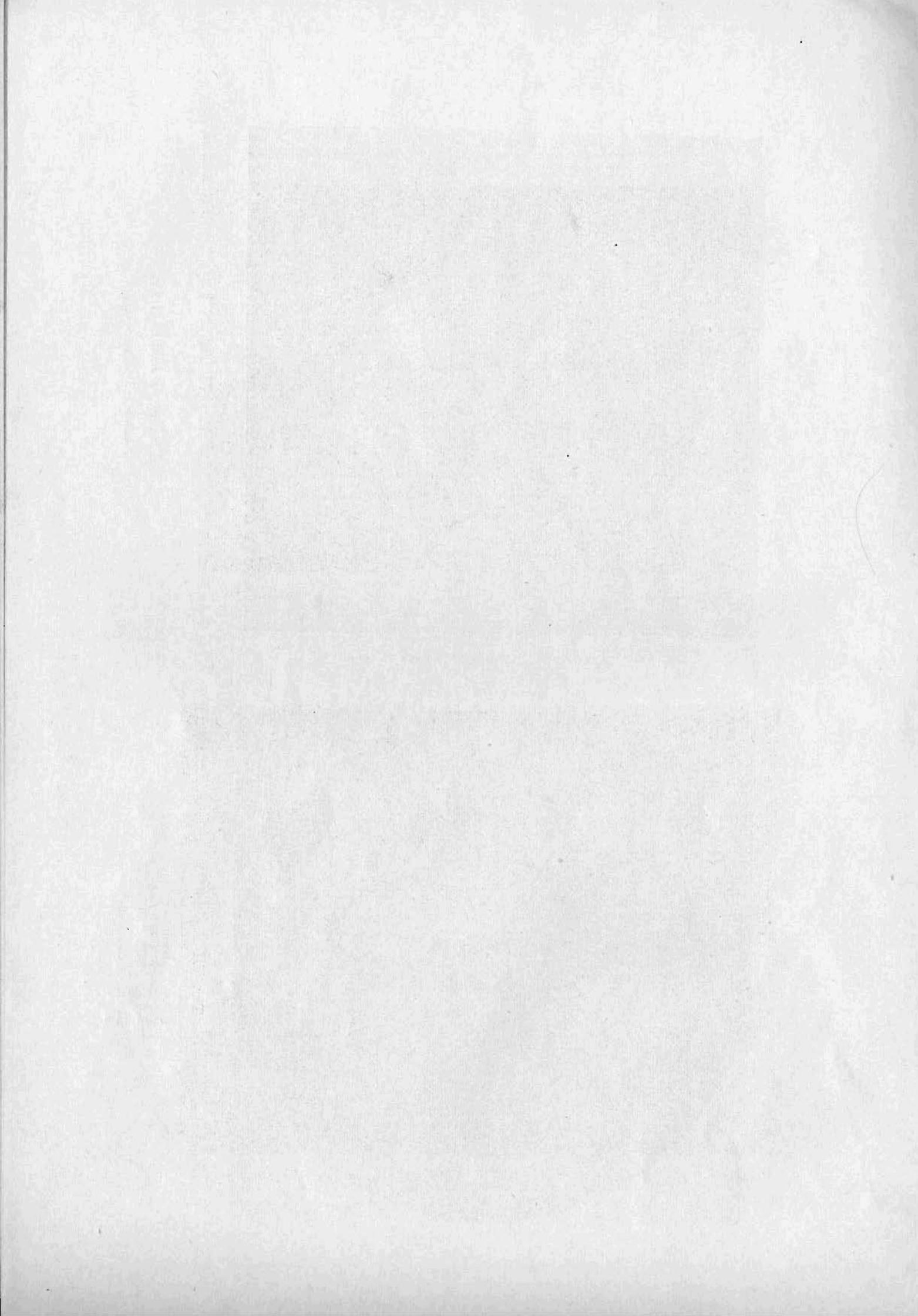
Beccafumi dip.

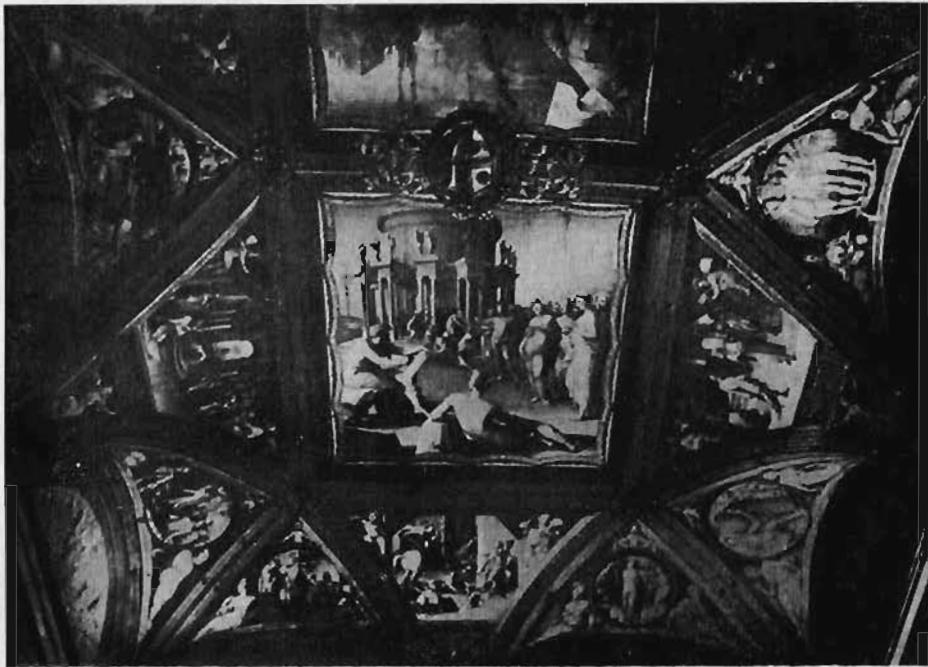
Tav. VII Fig. 2

Fot. Alinari

SANTA FAMIGLIA

Genova - Palazzo Bianco





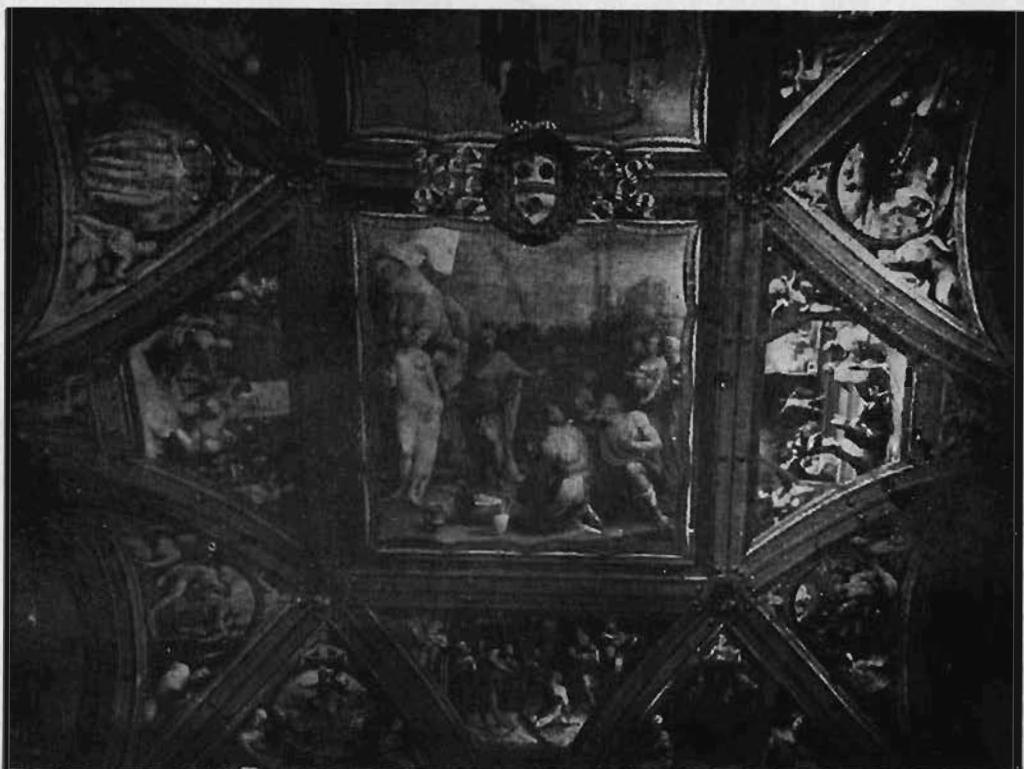
Beccafumi dip.

Tav. VIII Fig. 1

Gab. fot. Uffizi

SOFFITTO

Siena - Palazzo Bindi-Sergardi



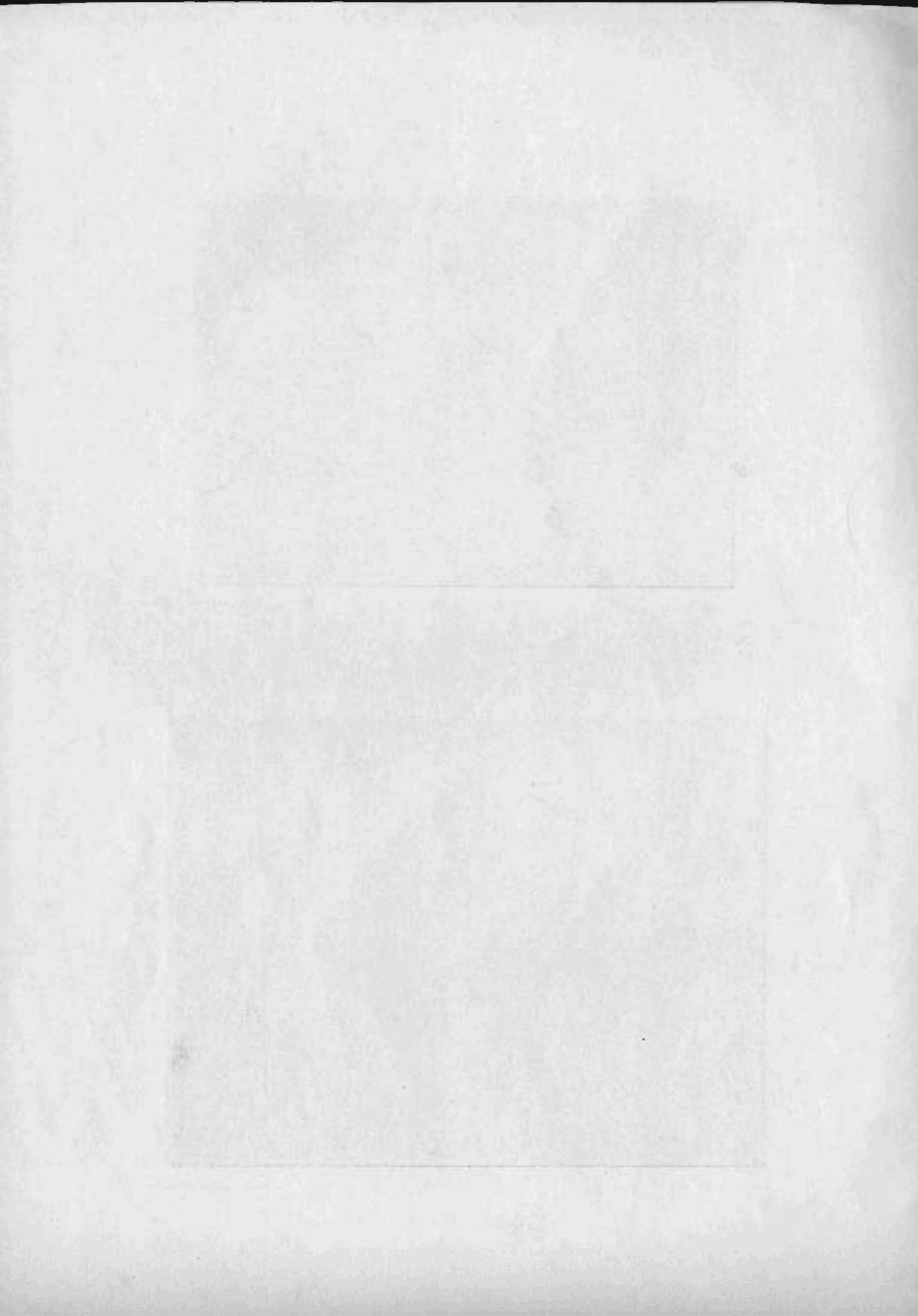
Beccafumi dip.

Tav. VIII Fig. 2

Gab. fot. Uffizi

SOFFITTO

Siena - Palazzo Bindi-Sergardi



di emettere che gli sarebbe stato impossibile tenerla, gli si sarebbe stroncata tra tutti quei movimenti opposti rientranti sfuggenti. E sarebbe caduto in una dura contraddizione. La soluzione appunto gli è venuta traverso quel suo meccanismo illuminante. Egli non concepiva la luce che, concretamente, come luce solare. Cioè come luce indipendente dal colore; con una sorgente definita; come un'energia quasi senza corpo; che non esiste se non in moto; che trascorre secondo una data traiettoria; perchè giurerei che per lui luce voleva dire raggio. È qualche cosa che sfotta, batte, trascina. Casualmente egli vi lascia cadere le sue invenzioni coloristiche, come uno lasciasse andare su una placida correntia, foglie di rosa, fili d'erba e margheritone gialle. La correntia prende e porta via. E nel suo sfottare la luce mobilissima investe le forme, colloca in un vertice un grido cromatico; spiana una gobba e vi rallenta indugiando; precipita in un vallone senza fondo; si spenge, risorge di là; si rialza con un altro grand'urlo nell'urto nuovo. Penetra due colori, li salda, come la fiamma ossidrica fa di due metalli, che non sai più dove l'uno cominci e l'altro finisca. Il che è larghissimamente operato in queste opere beccafumesche. È in parte una tendenza del tempo; e viene fatto di pensare al Rosso, che il nostro potrebbe aver guardato con occhi attenti; ma forse nel Beccafumi è più un destino: svolgere una inclinazione che è già in Simone e che da lui passò per esempio a Lorenzo Monaco e al Beato. Ma allora si trattava piuttosto di un imparentamento di colori, con più di definito e di fermo; che riusciva su tutto a creazioni di nuove tonalità, delicatissime e leggere come le più delicate cose di questo mondo, a certi grigi e rosati e morbidity violacee indicibili. Con sempre però una fondamentale precisione e unitezza.

Ora invece la trasfusione del colore si opera, è in atto sotto i nostri occhi; assistiamo a tutte le sue fasi prima di arrivare al suo risultato. Ed ogni risultato non è propriamente un arrivo; non è che un punto di passaggio della trasfusione che seguita. Il moto non fa sosta. Ogni colore propaga le sue vibrazioni per entro quelle degli altri; filtra, permea, è bevuto; si permuta e si trasmuta in mille guise; dà un tremolio e mescolamento anche ai margini delle forme; si giunge in fine a sensazioni visuali che non hanno più segno verbale equivalente; a vaporazioni coloristiche di cui sembra quasi non si possa tinger una materia troppo solida, ma solo imbevverssi qualche sostanza rarefatta e non tessuta, come il velo di una caligine autunnale. Qualche fuoco d'artificio che spolveri nell'aria della notte solo ce ne potrebbe rinnovare il miracolo, o qualche prima alba di sole che si sfumi entro un cielo pacato.

Gli esempi son tanto numerosi che diventa quasi inutile citarli. La penna di Scipione nel quadretto di Lucca; la corazza di Fabio nel soffitto del Concistoro; la veste e i veli del *S. Michele* al Carmine; una moltitudine di figure nel soffitto Bindi. Il David del *Cristo al Limbo* è vestito di rosso lacca, verdone, gialletto, lilla vinato. Ma diventa ridicolo rapprendere in queste espressioni zotiche e pietrose quello che solo è sottigliezza e fluidità. Come dire del flusso di luce e arancione che fascia la donna in piedi nella *Natività*? Ed essa porta anche, risoluto e acutissimo, uno strillo di verde: un nastro tra i capelli; e l'altra in piedi presso S. Anna ha uno scoppio di giallo sulla testa, e un barbaglio accecante, piovuto chi sa da dove, di verdazzurro nel petto. E poi ci sono, ora come già anche nelle più vecchie opere, gli indaco, i cenere, i bianchi. Poichè il Beccafumi, come il Pontormo, è stato uno dei non molti

nostri che abbia amato questo che, secondo le volte, è il più meraviglioso o il più banale di tutti i colori.

V.

Dopo quasi non c'è che decadenza.

Una fattura sommaria e sciatta, che a voler esser giusti, comincia già dal S. Michele, nel coro angelico; una difformità anatomica che non è più segno dell'insorgere di una energia stilistica a disfare l'architettura usuale dei corpi per ricrearli nuovamente secondo le sue necessità, ma è stanchezza, vuoto, banalità di presso a poco. È il tempo della *Madonna di S. Bernardino* (Tav. XIII) (1); della *Coronazione a S. Spirito* (2); del *S. Michele all'Accademia* (Tav. XI) (3) (che per vero è poco più di un abbozzo); dei lavori nel *Duomo di Pisa* (4); del cataletto della *Misericordia* (5); degli affreschi nell'*abside del Duomo di Siena* (6); della *Madonna di Campansi* (Tav. XIV, fig. 3); dell'*Annunciazione*

(1) Il 12 settembre 1537 veniva completato a Giulio Brizzi il rimborso de' denari anticipati al pittore per quest'opera, a conto della Compagnia. Affine a questa Vergine per tipo, fattura, senso di colore è la Madonna di S. Maria Maggiore a Roma. La collocheremmo in questo tempo. Il PAPINI, pubblicando il tondo (*Bollett. d'Arte*, 1913), lo dice giovanile, fra il 1510-15. Lo escludiamo assolutamente. Il Papini ha visto bensì la somiglianza con la Vergine di S. Bernardino, ma crede questa (e qui forse è l'origine dell'errore) fatta tra il 1518 e il 1537. Ora la data 1518 si riferisce agli affreschi: la Madonna è di verso il 1537. E la distanza dalle altre due pitture dell'Oratorio è visibilissima. Cogliamo l'occasione per concordare col Papini nel non credere del B. la Madonna Tortolini; attribuzione accettata invece alla mostra senese del 1904 e dal Berenson.

(2) Questa tavola con la Coronazione della Vergine e i SS. Gregorio, Antonio, Maria M., Caterina V. e M., fu fatta per le monache di Ognissanti. Le monache passarono poi a Santa Maria M. e anche il quadro. Qui lo vide il CUGI (*op. cit.*, 40) « la tavola dell'altar maggiore *Mecarino* »; e il PRECCI (p. 95) ci dice che sull'altar maggiore ricopriva una Madonna miracolosa. Passò poi alle B. A. indi fu data alla chiesa di S. Spirito in cambio della Annunciazione del Pacchiarotto. Aveva una predella perduta (ROMAGNOLI, VI, 615 e 630).

(3) Fu per molto tempo in un corridoio dello Spedale (PRECCI, 33; ROMAGNOLI, VI, 618).

(4) I lavori di Pisa comprendono: 1° *Il Vitello d'oro*, per il quale ebbe pagamenti il 14 novembre 1536 e il 22 giugno 1538. La pittura era finita e collocata in sacrestia nel giugno 1537. 2° *Le figlie di Cora*. Furon pagate il 27 febbraio 1538; nel qual mese il quadro era accanto al precedente. 3° *S. Giovanni E. e S. Luca*. Gli furono pagati il 15 luglio 1539. 4° *S. Marco e S. Matteo*. Gli furono pagati il 24 dicembre 1539. Oltre a queste il B. ebbe nel 1539 incarico di altra opera, la quale probabilmente è da identificare con quella per la quale si facevan patti il 9 ottobre 1540 e doveva raffigurare i SS. Lorenzo, Caterina, Margherita. Fu saldato di essa il maggio 1547; dichiarando egli stesso verso i committenti « che il lavoro non fu del paragone chome ci convenimmo ». Nel 1541 gliene fu allogato un altro con la Vergine, SS. Matteo, Silvestro, Turpè, Iacopo; ma gli fu poi disdetto e dato ad altri, ed è quello che ci rimane eseguito da Perin del Vaga e dal Sogliani. VASARI-MILANESI, V, 650; SUPINO I. B., *Artisti che lavorarono nella Primaziale*, ecc. *Archiv. Stor. dell'Arte*, 1893; TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di artisti*, ecc., Pisa 1897, 140 e 143.

(5) Il pittore fu saldato il 10 agosto 1540 per il cataletto « *reso già pria di fa* », MILANESI, *Doc.* III, 167. La testa di S. Antonio leggente si ritrova in una delle figure della Storia di Mosè che fa scaturire le acque, nel pavimento del Duomo.

(6) È del 1544. Rappresenta, o meglio rappresentava, perchè il suo stato è disperato, l'Assunzione, in alto; sotto, la Vergine e gli Apostoli. Soffrì nel terremoto del 1798. Nel 1812 fu restaurato da Francesco Mazzuoli, che all'Assunzione sostituì la Trinità. VASARI-MILANESI, V, 651; ROMAGNOLI, VI, 595.

di Sarteano (1). Che si salva di tutto ciò? Un'eco della potenza coloristica d'un tempo nella Madonna di S. Bernardino, ma ritornata quasi ad uno stato caotico primordiale, di sensazione bruta, anteriore al dominio stilistico; la poderosa figura di S. Antonio nel cataletto della Misericordia; qualche bel frammento nel S. Michele: che non si può dire cosa ne sarebbe venuto fuori. Il resto è afa opprimente, volgarità detestabile.

C'è per vero anche il *pavimento del Duomo*, a cui il Beccafumi ha lavorato per quasi trent'anni, dal 1518 al 1546 (Tav. XV e Tav. XVI, fig. 1 e 2) (2). Del quale non si sa che dire. Certo un moto di gran simpatia e di assentimento ci avvicina a quell'opera. Ma bisogna stare in guardia, e vedere cosa c'è nella nostra impressione che è dovuta alla ricchezza della materia, alla bravura del lavoro, alla bellezza degli sviluppi puramente ornamentali, alla numerosa e sonante ripetizione e successione di forme; le quali poi, singolarmente, riesce difficile valutare alla nostra attenzione, distratta da ciò che è contiguo e influenzata dalla prossimità. E non è, anche, facile svilupparsi dal fascino, della magica architettura attorniante cui il pavimento si connette come una parte nel tutto. È probabile che là, sotto quegli archi, qualunque variazione di marmi colorati, gettata come un tappeto, qualunque ambage di linee sviluppata in cantilene anche semplicemente geometriche, farebbero lo stesso effetto. Con che non si vuol dire che tali elementi non sieno da considerare puri elementi d'arte a egual diritto di ogni altro; ma solo che non si può stabilire se il merito ne risale al Beccafumi o a chi ha lavorato accosto e insieme con lui. Che se per giudicare più propriamente dell'opera sua andiamo all'Accademia a vedere i cartoni, ahimè, non c'è più da dirne bene. E in fondo neanche male. Si tratta principalmente di roba incolore e insapore. Seria, accurata, laboriosa; ma lisa e consunta di vecchiaia e di tate accademica. Ridotto a un'opera di disegno, nel senso cinquecentistico della parola, il povero Beccafumi non è più lui neanche ai suoi begli anni, e si dà mani e piedi legati alla tradizione scolastica, va avanti per forza d'abitudine. O si vuol forse rinnovargli la lode di avere iniziata la « terza maniera » nella tecnica del pavimento col far l'ombra a tasselli di marmo colorato invece che a tratteggio?

Ci sono, infine, gli otto angeli di bronzo nel Duomo (3). Da vecchio ebbe la velleità di modellare. Non sono peggio di tante altre cose del tempo. Anzi, in fondo in fondo, c'è una piacevolezza di tradizione senese che risale fino al Martini e a Giovanni di Stefano bronzisti, che fa gusto ritrovare dopo tanti anni.

(1) Nel 1548 il B. presentava un'istanza per esser pagato da Antonio di Gabriello di Sarteano della pittura fatta, ordinata tre anni avanti, e finita due. BORGHESI e BANCHI N., *Doc.* 518. È in S. Martino a Sarteano.

(2) I disegni forniti dal Beccafumi per il pavimento del Duomo comprendevano: 1° *Storie di Elia ed Acab*. Ebbe pagamenti dal 1518 al 1524. 2° *Il fregio con la storia di Mosè che fa scaturire le acque*. Pagato nel 1525. 3° *La storia di Mosè che riceve le tavole*. Ebbe pagamenti nel 1531. 4° *Il di Abele Melchisedec ed altre figure*. Pagato nel 1544. 5° *Il Sacrificio di Abramo*. Pagato nel 1546. Per campione del-lavoro, avanti d'aver la commissione, il B. fece la *Conversione di Paolo* in tarsia; che nel 1640 era in casa d'Elci. I cartoni di Mosè sul Sinai furono stimati da B. Peruzzi. Cinque di questi e uno del fregio sono alla Galleria di B. A. (Vedi *Appendice C*, 5-10). Le due storie delle figlie della vedova risuscitate da Elia, e di Elia che chiede il pane alla donna, furono rifatte nel 1780, su disegni di Carlo Amedei, da Matteo Pecci, fiorentino. VASARI-MILANESI, V, 642, 645; ROMAGNOLI, VI, 522, 551, 555, 593; MILANESI, *Doc.* III, 165; *Sched. ms.*; HOBART-CUST, *The pavement master of Siena*, London, 1901, p. 197.

(3) Furono lavorati dal 1543 al 1551 (MILANESI, *Doc.* III, 167).

Ma insomma tutta roba che conta non molto. A noi piace cercare altrove il Beccafumi vero: colui che ha dato insieme col Pontorno e col Rosso alcuni esempi di una freschissima innovazione nell'asfissiante atmosfera del '500 toscano. Senza seguito è vero: ma forse ciò era anche fatale, perchè sviluppando, secondo l'interna logica, certi spunti loro, non c'era che da arrivare ad una specie di impressionismo troppo prematuro e fuori di stagione. E neanche pretendiamo che l'interpretazione che abbiamo data della sua opera sia totale, e da tutti accettata. Ma per il romano che saluta Regolo, o Scipione arringante, e altrettali del soffitto Bindi e delle tavolette; o la felicità coloristica della *Natività*, noi diamo di gran cuore tutti i suoi apostoli e i suoi dannati, e Mosè con le tavole. Personaggi rispettabili certo per onestà e gravità di pensieri e di costumi, ma disperatamente noiosi come una predica del padre Segneri.

Carnia-Isonzo-Champagne, 1917-1918.

LUIGI DAMI.

APPENDICE.

Dalle vecchie guide senesi e da scrittori di cose patrie, si ricavano lunghe liste d'opere attribuite al B., che poi non si trovano. Specie secondo il Romagnoli le case patrizie senesi ai primi dell'800 dovevano esserne ripiene. Ma chi si fida? Tra queste opere perdute diamo l'indicazione di quelle sole di cui faccian fede documenti o testimonianze attendibili.

1. *Una facciata in Borgo a Roma.* — Fatta tra il 1510 e il 1512. V'era colorita un'arme di Giulio II. VASARI-MILANESI, V, 634; ROMAGNOLI, VI, 513.

2. *Casa dei Borghesi in Siena.* — Dipinta la facciata di Piazza Postierla nel 1512. Sotto il tetto vi erano figurine a chiaroscuro; fra i tre ordini delle finestre figure di Dei a chiaro-scuro, a finto bronzo, colorite. Nel 1625 erano ancora in buon essere. Nel 1831 tutto era quasi distrutto; e in occasione di una rimbiancatura del palazzo fu tentato di salvarne il poco che rimaneva, ma invano. Furon trovate allora nell'interno due figure forse del Beccafumi anche quelle: e anche quelle imbiancate. VASARI-MILANESI, V, 636; CHIGI, *op. cit.*, 182; ROMAGNOLI, VI, 515, 618.

3. *Lavori a Francesco Petrucci.* — Si trattava di una « letthiera con figure e colonne tonde con cornicioni intorno tutta la camara »; di una « cassabanca con quadri di pittura »; di « una agionta alla letthiera con figure ». Questo lavoro risale a verso il 1519, come si desume da un ricorso del B. nel 1527 per esser pagato. Parte della lettiera e dei cornicioni e cassapanca era solo dal B. messa a azzurro e oro; ma non è difficile che a quella cassapanca con quadri di pittura, risalcano alcuni dei quadretti di soggetto profano che si trovano del nostro in alcune collezioni. In tal caso, si tratterebbe più di un'opera dispersa che di un'opera perduta. E di cose simili il Beccafumi dovette farne parecchie.

4. *Cataletto per S. Lucia.* — Fu eseguito tra il 1521-22. Nel 1624 fu voluto dal G. D. Ferdinando II, che lo fece sostituire con altro ordinato al Manetti. CHIGI, *op. cit.*, c. 35; MILANESI, *Doc.* III, 165 e *Sched. ms.*

5. *Cappella dello Spedale a Pian delle Fornaci.* (Fuori P.^a S. Marco). — Dipinse per questa cappella una tavola nel 1524. La Cappella fu imbiancata nel 1820 dal fornaciario Giolfi. Oggi più non esiste o è totalmente trasformata. CHIGI, *op. cit.*, c. 22; ROMAGNOLI, VI, 633; MILANESI, *Sched. Ms.*

6. *Palazzo Doria a Genova.* — Vi dipinse la storia di Giasone che incontra Medea — forse nel 1541 — VASARI-MILANESI, V, 645, 649.

7. *Chiesa delle Convertite.* (Madonna delle Grazie). — Il CHIGI, (c. 47) ricorda quivi « sopra la cassetta delle lemosine Mecarino » e poi « presso l'altare grande il Med^o Mecarino ». Il PECCI (p. 124) cita il solo quadro dell'altare maggiore.

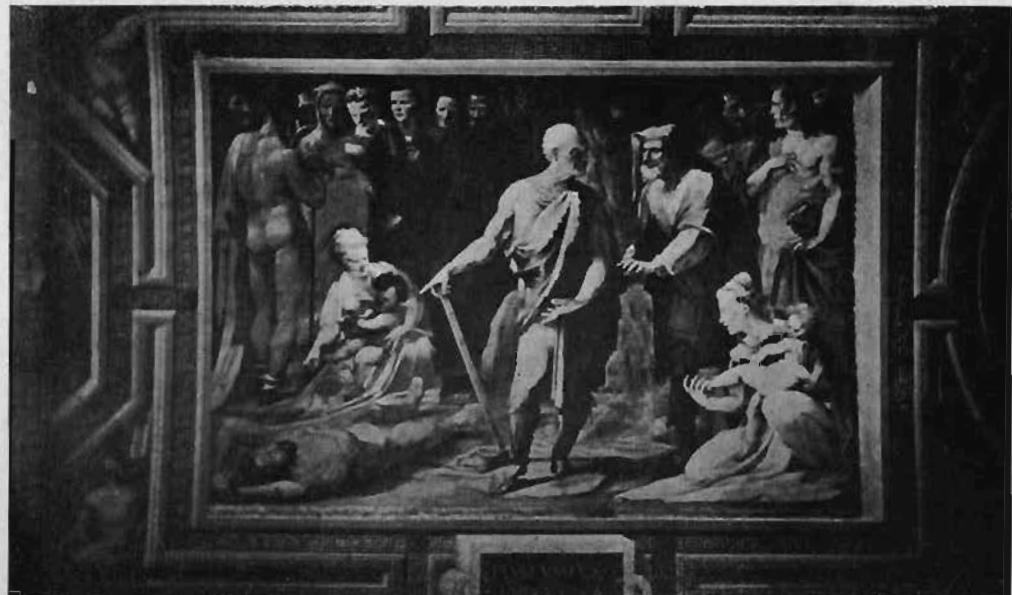


Beccafumi dip.

Tav. IX Fig. 1

Fot. Alinari

CONTINENZA DI SCIPIONE



Beccafumi dip.

Fig. 2 Fig. 3

Fot. Lombardi

SOFFITTO DELLA SALA DEL CONCISTORO

Siena - Palazzo Municipale.



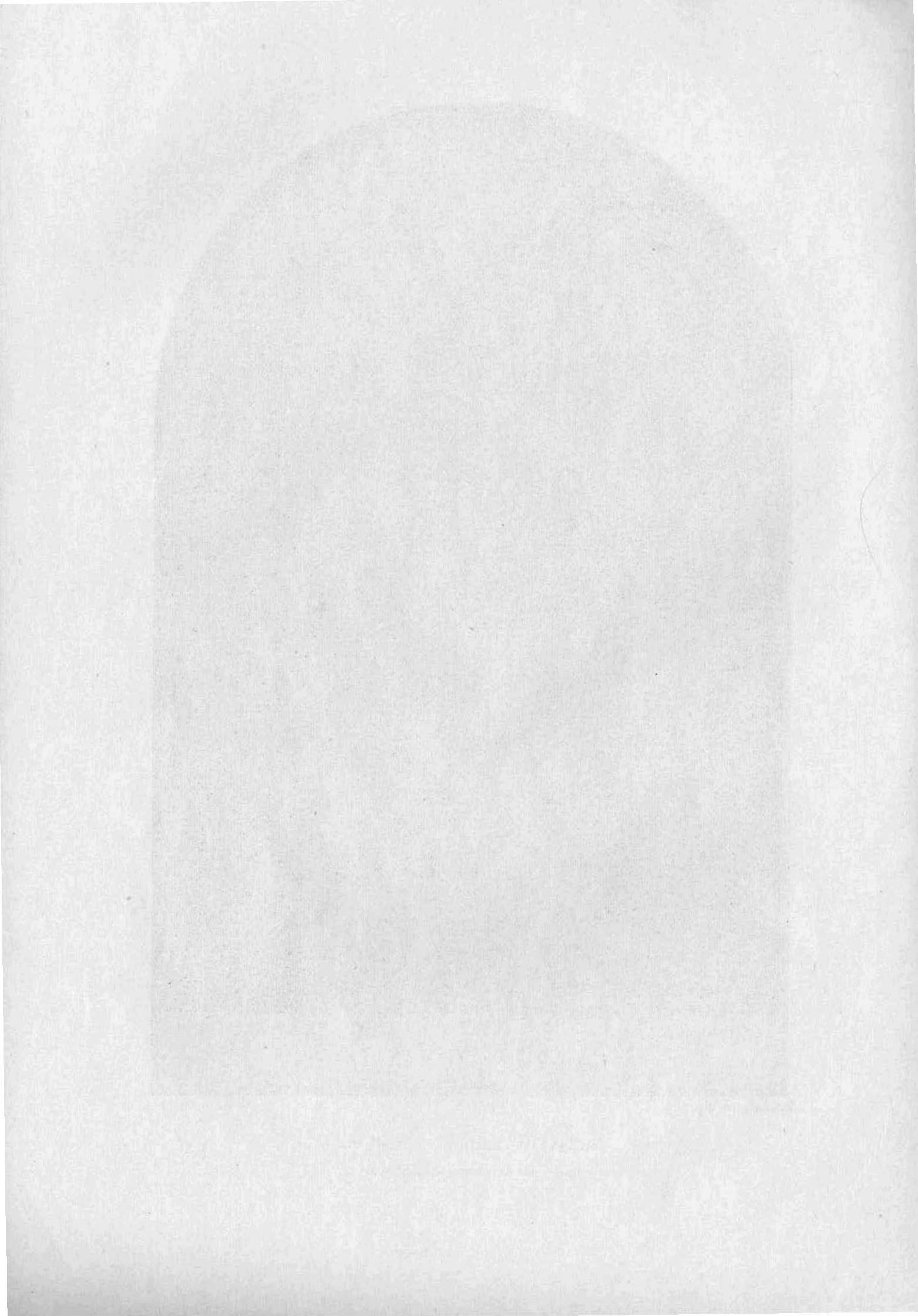
Beccafumi dip.

Tav. X

Fot. Alinari

NATIVITÀ DELLA VERGINE

Siena - R. Accademia di Belle Arti





Beccafumi dip.

Tav. XI

Fot. Alinari

IL GIUDIZIO FINALE

Siena - Accademia di Belle Arti



Beccafumi dip.

Tav. XII

Gab. fot. Uffizi

MADONNA DI CAMPANSI

Campansi



Beccafumi dip.

Tav. XIII

MADONNA COL FIGLIO E SANTI

Sienna - Oratorio di S. Bernardino

Fot. Brogi



Fi 1

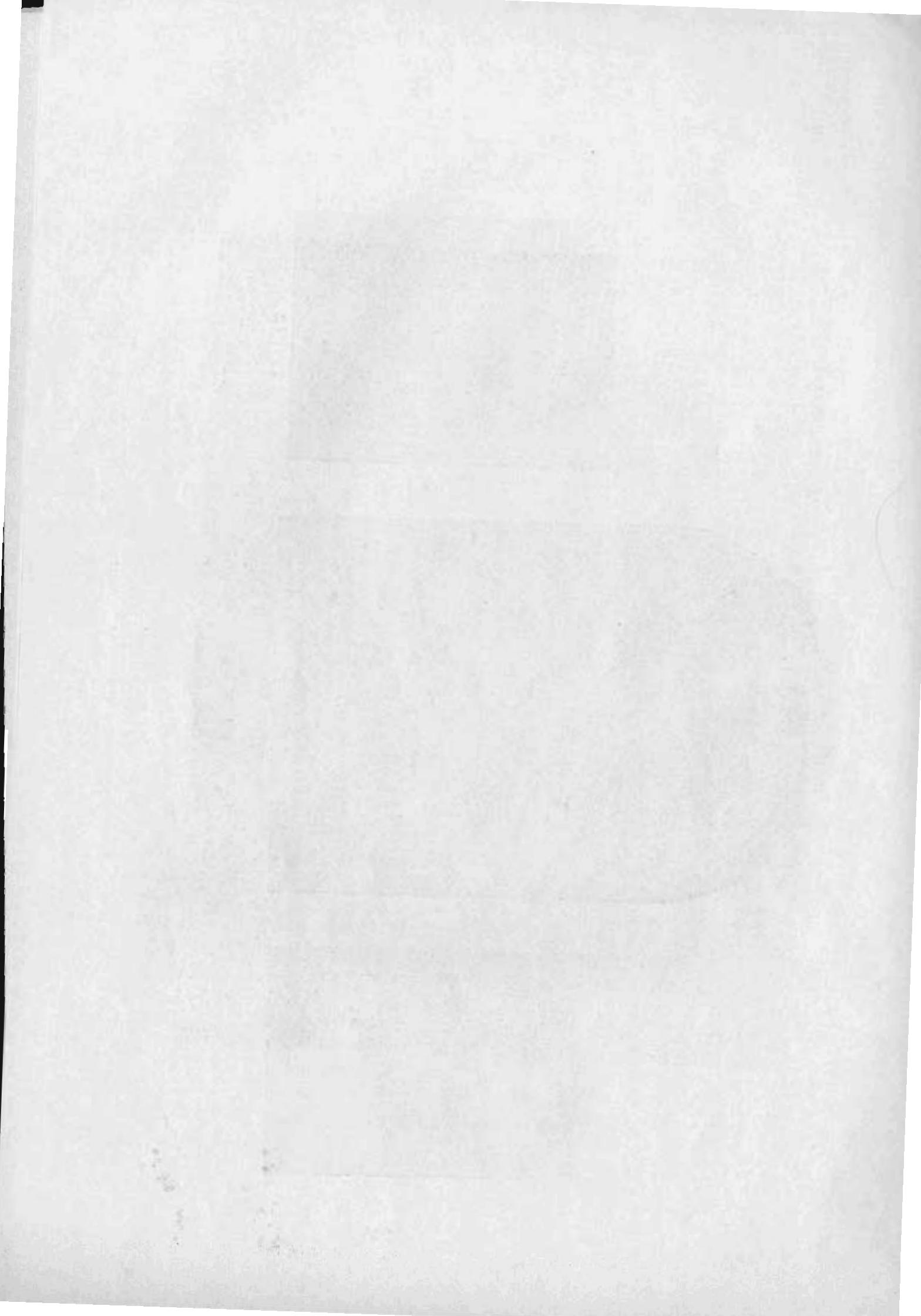


Beccafumi dip. Tav. XIV Fot. Lombardi



Fig. 2

S. MICHELE
Siena - Chiesa del Carmine





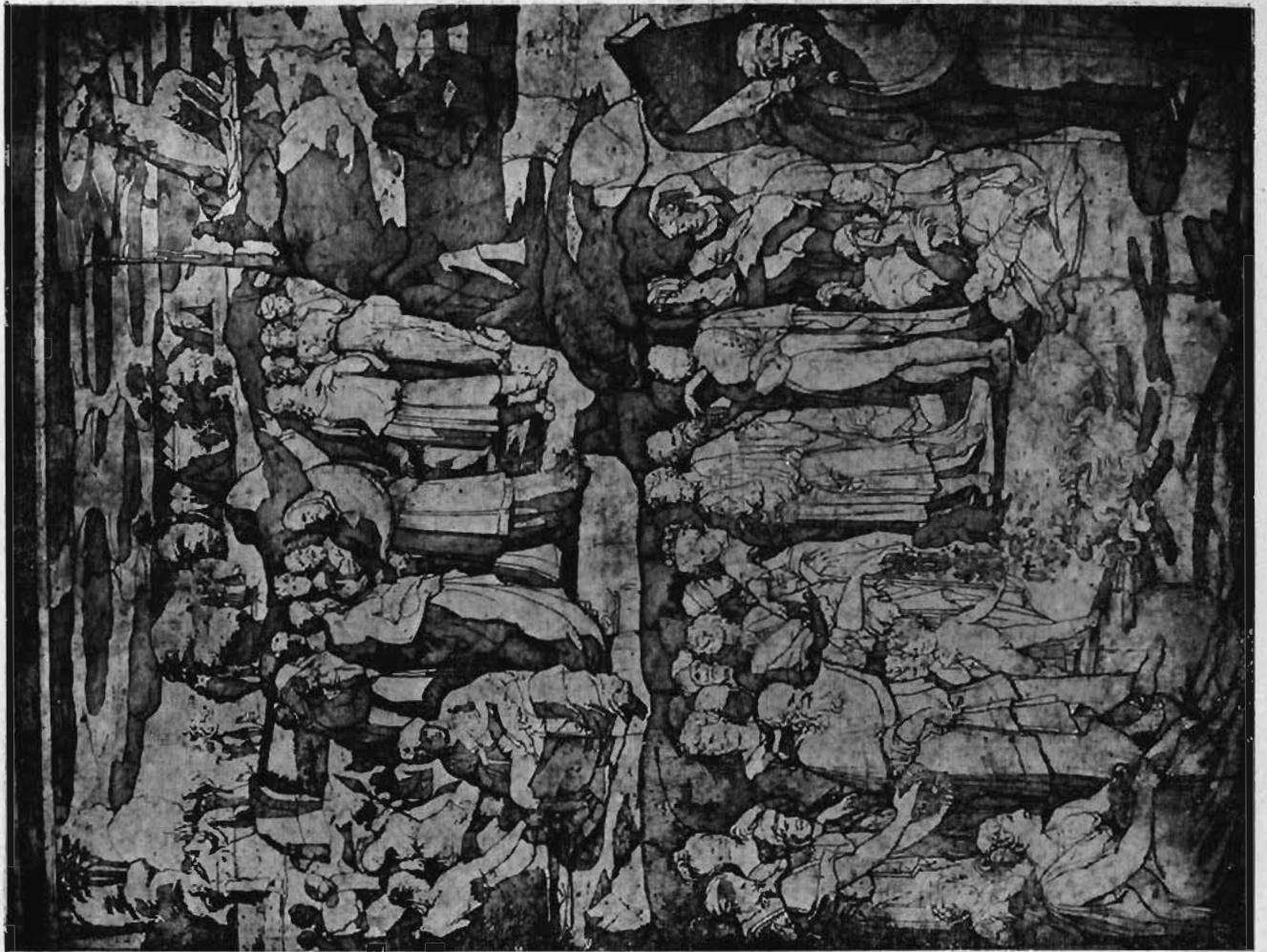
Beccafumi dip.

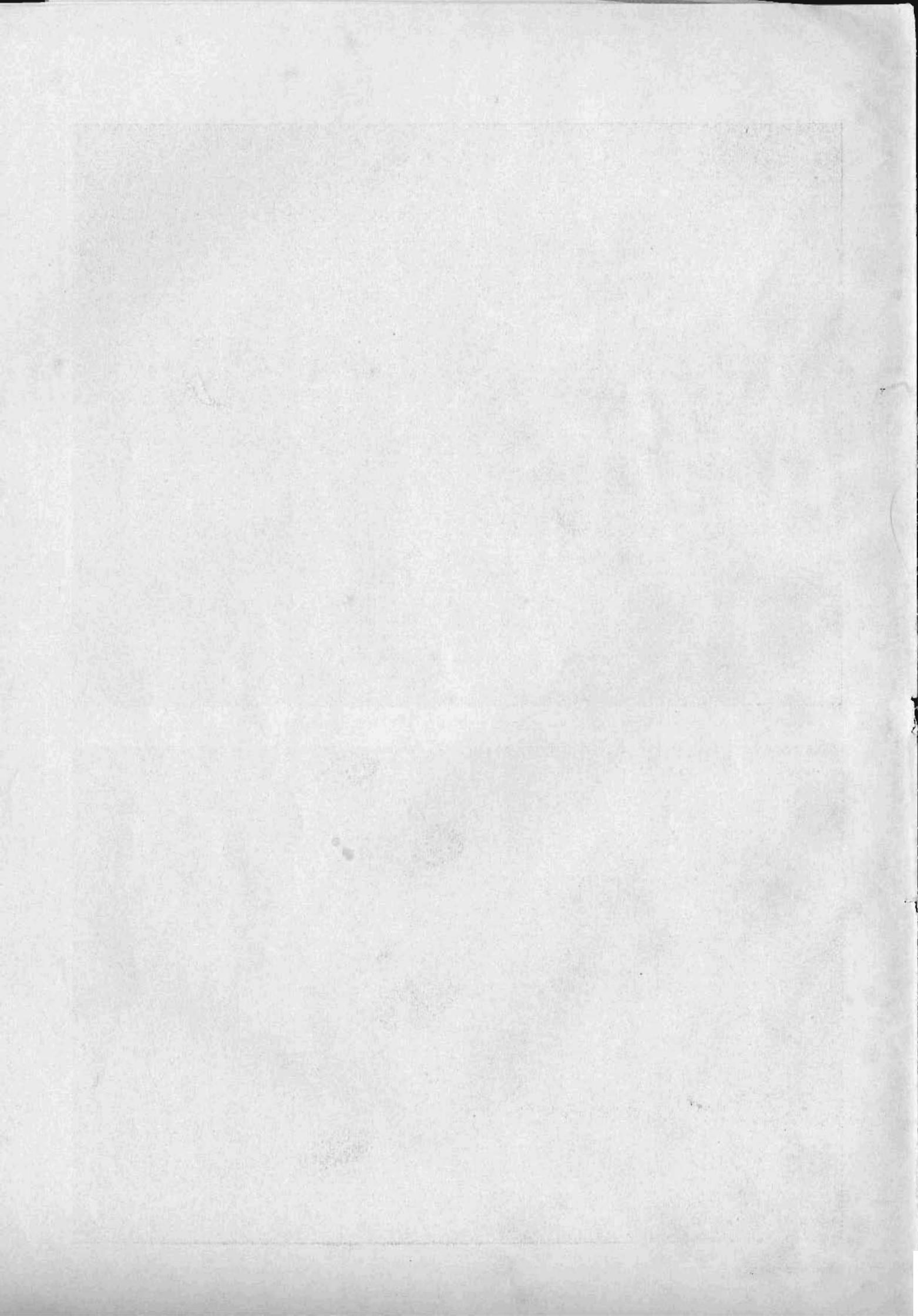
Tav. XV

Fot. Alinari

IL SACRIFICIO DI ACABBO

Siena - Pavimento della Cattedrale





8. *S. Lorenzo*. — Il CHIGI cita: « Mecarino la tavola dei santi in piedi ». Il ROMAGNOLI specifica che erano quattro santi (VI, 634).

9. *Chiesa di Belcaro*. — Il CHIGI (c. 20-t) ricorda: « in chiesa Mecarino ».

10. *Casa del Beccafumi*. — Il CHIGI (c. 25-t) ricorda: « Casa di Mecarino alla via de' Maestri coi bozzi di mattone lavorati ha dentro più cosarelle di Mecarino e fregi ».

11. *Apparato per la venuta di Carlo V*. — La venuta di Carlo V in Siena fissata per il 1530, non si effettuò che nel 1536. Il Beccafumi ebbe parte preponderante nella decorazione per la festività. Innalzò, secondo l'uso, archi con statue. E soprattutto fu lodatissima la statua a cavallo dell'Imperatore di cui nella « *Descrizione dell'entrata* » (nel tomo 249 dei Gran consigli della Repubblica) rimane questo cenno: « La statua di un cavallo dava di se' superba vista. Essa era di smisurata grandezza con tutte le sue parti ben proporzionate, tutto bianco e con fornimenti dorati, fermo ai piedi dietro, e dinanzi in aria passeggiante con l'imperatore armato in sella, di grandezza alla proporzione del cavallo corrispondente, con ghirlanda di lauro in testa, e sotto al corpo del cavallo tre principi conculcati, e tre vasi piegati a terra che versavano acqua ». Fu eseguito nel 1530. VASARI-MILANESI, V, 644; ROMAGNOLI, VI, 584; MILANESI, *Doc.* III, 163, 167; BORGHESI e BANCHI, *Nuov. Doc.*, 465.

Diamo qui un elenco sommario dei principali disegni del Beccafumi esistenti alla Galleria di B. A. in Siena; alla Biblioteca Comunale, ivi; al Gabinetto stampe e disegni della Galleria degli Uffizi. Molti dei disegni assegnati al B. in quelle raccolte non sono suoi; molti di dubbia attribuzione; e altri sicuri, ma di scarso valore.

1. *Incontro di Gioacchino e Anna*. (Uffizi 1201). — Per l'affresco all'ospedale della Scala. Penna e bistro, 0,405 X 0,330.

2. *Idem* (Uffizi 1513) Incontro di G. e A. — Per lo stesso — Penna - 0,231 X 0,390.

3. *Natività*. (Siena, Bibl. Com., S. III 2 c'). Primo pensiero per la natività di S. Martino; a lato uno studio sommario per la figura del S. Giuseppe; ed altro schizzo summarissimo. Penna - 0,147 X 0,123.

4. *Idem ed altri studi* (idem, idem, c. 16-t). — Lo studio della natività è per il quadro di S. Martino. Penna - 0,210 X 0,158.

5. *Mosè sul Sinai* (Siena, Gall. B. A., 411). — Per il pavimento del Duomo.

6. *L'adorazione del vitello* (idem, 412) idem.

7. *Il popolo attende il legislatore* (idem, 416) idem.

8. *Mosè spezza le tavole* (idem, 430) idem.

9. *Uccisione degli ebrei* (idem, 415) idem.

10. *Gli ebrei disseltati* (idem, 439) idem.

I disegni 5-10 furono venduti da G. B. Lazzari, scolaro del Beccafumi, a Tiburtio Spannocchi; per il che l'Opera il 16 ottobre 1565 deliberava di chiamare ambedue « e si dimandino di tali disegni » — Insieme con questi altri molti ne esistevano fino al 1826 — Nel 1828 erano appesi alle pareti di S. Domenico. Il Romagnoli li dà ancora come appartenenti a casa Spannocchi; e cita anche nella stessa raccolta un nudo giacente e uno in piedi, particolare dell'uccisione degli ebrei; e il bozzetto per la natività di S. Paolo. ROMAGNOLI, *op. cit.*, VI, 620². *Hobart-Cust*, *op. cit.* 97.

11. *Nudo* (Uffizi, 1510). Studio per il Sacrificio di Abramo, nel pavimento. — Penna - 0,070 X 0,112.

12. *Nudi* (idem, 1259). Studi per il Sacrificio di Abramo, nel pavimento. — Penna - 0,114 X 0,124.

13. *Mosè riceve le tavole* (Uffizi, 1236). Per il pavimento del Duomo. — Penna e bistro - 0,214 X 0,185.

14. *Cristo al Limbo* (Uffizi, 15074). Per il quadro dell'Accademia. — Penna e acquarello - 0,345 X 0,256.

15. *La Giustizia* (Siena Bibl. Com.: S. III. 2. c. 3t). — Bozzetto per la figura centrale della Sala del Concistoro. — Bistro e acquerello - 0,316 X 0,250.

16. *Figure Varie* (idem, idem., c. 27t e 28t). Le figure acefale, sono per uno degli ottagoni del Concistoro. — Disegno ripassato a penna su carta azzurra - 0,430 X 0,291.

17. *Figura femminile nuda* (idem., idem., c. 1t) forse per il quadro di Spurio Servilio del Concistoro. — Penna e chiaroscuro - 0,092 X 0,066.

18. *L'Arcangelo S. Michele* (Uffizi, 1169). Per il quadro del Carmine. — Penna e acquerello - 0,240 X 0,140.

19. *Idem* (Siena Accademia B. A.). Per lo stesso - 0,320 × 0,200.
 20. *Coro Angelico* (Ufizi, 1511). Per il quadro del Carmine. — Sanguigna - 0,085 × 0,080.
 21. *Arcangelo* (idem, 10758). Per il quadro del Carmine (?). — Sanguigna - 0,090 × 0,100.
 22. *Gruppo d'Apostoli* (Ufizi 10770). Per l'abside del Duomo (?). — Matita - 0,230 × 0,300.
 23. *Due putti reggenti un'arme* (Siena Gall. B. A., 429).
 24. *Due putti reggenti l'arme Spannocchi* (idem., 569). [Facevan parte della raccolta Spannochi; v. nota al N. 10].
 25. *Le Marie al Sepolcro* (Siena, Bibl. Com., S. III, 8, c. 20. — Penna e bistro - 0,362 × 0,242.
 26. *Un profeta* (idem., S. III, 2, c. 1). — Penna e chiaroscuro - 0,208 × 0,088.
 27. *Una Maria al Sepolcro* (idem, idem, c. 11). — Penna - 0,216 × 0,288.
 28. *Tre putti volanti* (idem, idem, c. 2). — Penna - 0,159 × 0,109.
 29. *Un fauno insegue una ninfa* (idem, idem, c. 21). — Penna e bistro - 0,270 × 0,230.
 30. *Un profeta* (idem idem) — Carboncino - 0,200 × 0,157.
 31. *Scena Sacra* (idem, idem, t. c. 2 e 3). — Penna, bistro e biacca su carta azzurra - 0,229 × 0,266.
 32. *Vergine e Figlio — Tabernacolo di Fonteginsta — Figura maschile* (idem, idem, c. 3). — Penna - 0,140 × 0,198.
 33. *Un profeta* (idem, idem, c. 41). — Sanguigna - 0,323 × 0,242.
 34. *Figura maschile; e altri studi* (idem, idem, c. 16). — Penna e bistro - 0,210 × 0,158.
 35. *S. Giovanni; e altri studi* (idem, idem, c. 20) attribuito al Riccio. — Le figure del verso non sono del B. — Penna - 0,228 × 0,156.
 36. *Annunzio ai Pastori* (idem, idem, c. 25). — Penna e bistro - 0,184 × 0,100.
 37. *La Vergine in gloria e quattro Santi* (Ufizi, 1170). — Penna e bistro - 0,195 × 0,145.
 38. *Testa di pullo* (Ufizi, 1182). — Acquerello e biacca - 0,225 × 0,165.
 39. *Un Apostolo* (idem, 1191). — Matita rossa, bistro e biacca - 0,115 × 0,240.
 40. *Una Processione* (idem, 1214). — Penna, bistro e biacca - 0,265 × 0,155.
 41. *Sacrificio in un Tempio* (idem, 1229). — Penna e acquerello - 0,301 × 0,227.
 42. *Una Processione attorno a un fonte* (idem, 1240). — Penna e bistro - 0,245 × 0,145.
 43. *Madonna in gloria e quattro santi* (Ufizi, 1246). — Penna - 0,420 × 0,255.
 44. *Vergine e figlio* (idem, 1247). — Penna e acquarello - 0,385 × 0,260.
 45. *Figura virile* (idem, 1248). — Penna e acquarello - 0,287 × 0,220.
 46. *Figura virile* (idem, 1249). — Sanguigna - 0,310 × 0,197.
 47. *Mosè che riceve le tavole* (idem, 1250). — Penna e acquarello - 0,262 × 0,197.
 48. *Scena della Vita di Mosè (?)* (idem, 1261). — Penna e acquarello - 0,140 × 0,217.
 49. *Presentazione al tempio* (idem, 1265). — Penna e acquarello - 0,174 × 0,207.
 50. *Figura nuda* (idem, 1269). — Bistro e biacca - 0,267 × 0,221.
 51. *Pullo* (idem, 1270). — Sanguigna - 0,192 × 0,126.
 52. *Vergine e figlio*. Studio per un tondo. — Penna - 0,108 × 0,102.
 53. *Visitazione e Santi* (idem, 701). — Penna e bistro - 0,168 × 0,226.
 54. *Carcerazione di un vecchio* (idem, 703). — Penna e bistro - 0,208 × 0,320.
 55. *Figura di santo* (idem, 10137). — Penna - 0,270 × 0,107.
 56. *Idem* (idem, 10138). — Penna - 0,270 × 0,096.
- Sono ritagliati a contorno:
57. *Apostolo (?)* (idem, 10752). — Matita - 0,220 × 0,180.
 58. *Quattro santi* (idem, 10747). — Penna e acquarello - 0,220 × 0,180.
 59. *Studio per un presepio* (idem, 10748). — Penna - 0,186 × 0,165.
 60. *Nudi* (idem, 10749). — Penna e acquarello - 0,182 × 0,265.
 61. *Un apostolo* (idem, 10773). — Sanguigna - 0,347 × 0,223.
 62. *La Crociata* (Accademia B. A. Siena) - 0,200 × 0,100.

Nella Galleria degli Ufizi sono del Beccafumi, benchè di scarsa importanza, anche i numeri 1251-58, 1260, 1262, 10751, 10753-55, 10762-69. — Riteniamo invece non suoi ma copie dal pavimento i numeri 1208-10.