

Plutarco e la cultura figurativa nell'età di Paolo III : Castel Sant'Angelo, Sala Paolina

Roberto Guerrini

Volume 12, Number 2, 1985

Proceedings of the Symposium on The Roman Tradition in Wall Decoration, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 June 1984
Comptes Rendus du Symposium sur La tradition romaine dans la décoration murale, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 juin 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073668ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073668ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guerrini, R. (1985). Plutarco e la cultura figurativa nell'età di Paolo III : Castel Sant'Angelo, Sala Paolina. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 12(2), 179–187. <https://doi.org/10.7202/1073668ar>

Article abstract

The significance of Plutarch as the major historical source for the iconographical scheme of the decoration in the Sala Paolina, Castel Sant'Angelo (1540s) is discussed. Consideration of the fresco cycle in the room is comprehensively focused on the allusions in the iconographic programme to Paul III and the ideology of his pontificate. The full range of literary sources is investigated and the primacy of Plutarch shown through detailed reading of each scene on the ceiling and walls. The clear associations between Alexander and Paul III are also noted. From this, observations are made regarding the programmatic intentions of the cycle as a visualization of the political and cultural aims of Paul III.

Plutarco e la cultura figurativa nell'età di Paolo III: Castel Sant'Angelo, Sala Paolina

ROBERTO GUERRINI

Università di Siena

ABSTRACT The significance of Plutarch as the major historical source for the iconographical scheme of the decoration in the Sala Paolina, Castel Sant'Angelo (1540s) is discussed. Consideration of the fresco cycle in the room is comprehensively focused on the allusions in the iconographic programme to Paul III and the ideology of his pontificate. The full range of literary sources is investigated and the primacy of Plutarch shown through detailed reading of each scene on the ceiling and walls. The clear associations between Alexander and Paul III are also noted. From this, observations are made regarding the programmatic intentions of the cycle as a visualization of the political and cultural aims of Paul III.

RÉSUMÉ L'auteur révèle l'importance de l'œuvre de Plutarque comme source historique de l'iconographie du décor des années 1540 de la Sala Paolina du Castel Sant'Angelo. Il décrit les allusions faites dans toutes les fresques de ce cycle au pape Paul III et à l'idéologie de son pontificat, explorant le rôle primordial de Plutarque parmi les différentes sources littéraires de ces images, et il fait voir l'association créée entre Alexandre le Grand et le pape. L'auteur conclut que ce cycle est une visualisation des ambitions politiques et culturelles de Paul III.

Ho già avuto occasione di mostrare in altra sede e a più riprese l'incidenza di Plutarco sul manierismo romano, in particolare modo su alcuni cicli pittorici del quinto decennio. Questa è un influsso che si manifesta sotto un duplice aspetto: come fonte per singoli episodi e come modello biografico che presiede allo sviluppo narrativo¹. Il pieno adeguamento viene raggiunto a Grottaferrata negli affreschi eseguiti da Francesco da Siena nel 1547 per l'abate commendatario Fabio Colonna². Gli otto episodi del fregio, due per parete, derivano tutti esclusivamente dalla *Vita di Fabio Massimo* utilizzata secondo la tradizione latina attribuita al Guarino³. Nella fedeltà alla successione tematica e cronologica del testo plutarco si delinea così un ritratto ideale del Temporeggiatore dalla nomina a dittatore alla vecchiaia⁴, che si adatta facilmente al committente sulla scorta della corrispondenza del nome (un procedimento già messo in opera nella Sala Paolina).

Altrove la fonte letteraria non è Plutarco (almeno per noi moderni), ma il disegno resta plutarco, come nel *Fregio di Scipione*, Sala del Trono o degli Arazzi, Palazzo dei Conservatori, che risale al 1544. Anche qui gli otto episodi, due per parete, descrivono la vita dell'Africano in un continuum narrativo dall'origine mitica fino al trionfo dopo le guerre annibaliche⁵.

Nel fregio decorato da Daniele da Volterra a Palazzo Massimo, Plutarco resta una fonte importante, ma non l'unica⁶. Qui si descrive del resto la storia di una famiglia, non la vita di un eroe. Le istanze della committenza spingono a ricercare il modello compositivo in un tipo di biografia dinastica, quale veniva realizzato allora dal Panvinio, che poteva avere in Plutarco una componente significativa, ma non l'esclusiva ascendenza letteraria⁷.

L'attenzione è ora fissata sulla Sala Paolina di Castel Sant'Angelo. Anche qui Plutarco era inadeguato da solo a realizzare le istanze della committenza, non per ragioni dinastiche come a Palazzo Massimo, ma per la complessità dell'immagine che il papa voleva proiettare di sé: Paolo e Alessandro insieme. La coesistenza di temi cristiani e classici, assente in altri cicli, esclude a priori l'impiego di un'unica fonte letteraria. Lo rivela se non altro, immediatamente, la presenza dei medaglioni con le storie di San Paolo nelle sovrapposte. Anche sul piano compositivo, come rivela Boschloo, nel suo studio recente sulla tipologia del fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento, le gesta di Alessandro Magno non sono più incluse nell'inquadratura di un fregio, che corre in alto sulle pareti. Queste oltre ad invadere la decorazione della volta si espandono in grandi «rettangolari rappresentazioni

che con altri elementi decorativi invadono l'intera superficie» della pareti lunghe (i monocromi)⁸. Né sono da dimenticare le scenette affrescate sulla piattabanda delle finestre, i cui soggetti risultano fino ad oggi non identificati⁹. In tutti questi casi la vita plutarca di Alessandro Magno costituisce un punto di riferimento importante per comprendere alcuni dei complessi meccanismi che presidono al programma dell'intera sala.

Molto in questo campo è già stato fatto, soprattutto grazie al libro di Harprath e al lavoro di scavo di Gaudioso culminato nella grande mostra di alcuni anni fa e nel catalogo relativo¹⁰. Ma molti aspetti restano oscuri. Nell'ottica specificatamente filologica in cui si muove questa ed altre ricerche ad essa collegate, il contributo non potrà che essere settoriale, focalizzato, com'è sull'uso delle fonti letterarie classiche.

I primi due episodi della volta descrivono i rapporti con il mondo ebraico. Nel primo Marco Pino ha rappresentato *Il grande sacerdote Iaddo riceve Alessandro alle porte di Gerusalemme*. Nel secondo *Alessandro prega nel tempio di Gerusalemme*. La fonte letteraria è

data da Giuseppe Flavio, come pensa Harprath¹¹, a cui bisognerà aggiungere qualche altro autore legato alla tradizione medioevale, come Petrus Comestor¹². Plutarco ad ogni caso non è in gioco. Questa sezione «ebraica» costituisce un'evidente lacuna della sua biografia, come delle consuete fonti latine e greche su Alessandro Magno¹³.

Le tre scene che seguono, invece, rinviano nella loro stessa successione a Plutarco (capp. 57, 60, 63). Nel terzo episodio Alessandro prima di entrare in India, dà fuoco alla ricca preda di guerra che appesantiva l'esercito nella sua marcia. Quello seguente descrive la fase conclusiva della battaglia contro Poro (Fig. 1). Nel quinto Alessandro fa costruire la flotta che lo condurrà all'Oceano (Fig. 2). Liberato dal peso superfluo, Alessandro procede spedito contro il re indiano in un'impresa che lo fa arrivare ai limiti del mondo. Questa successione emerge chiaramente dalle note marginali della *Vita* plutarca latina dal Guarino e confluita nell'edizione veneziana già ricordata: «*Alexander ad projectionem in Indiam accingitur... Porus rex capitur... Alexander Oceanum videre cupiens rates parat*» (f. 230v, 231v).

- 1 Cfr. Roberto Guerrini, «Plutarco e il ciclo pittorico di Francesco da Siena nel Palazzo Abbatiale di Grottaferrata», in *Athenaeum*, 62 (1984), 1-16; idem, «Plutarco e l'iconografia umanistica a Roma nella prima metà del Cinquecento. Francesco da Siena, Daniele da Volterra e il Fregio di Scipione nella Sala degli Arazzi in Campidoglio», in corso di stampa negli *Atti* del Convegno «Roma e l'antico», Accademia dei Lincei, Roma, 1982.
- 2 Sulla figura del pittore senese e le altre notizie riguardanti gli affreschi, tanto a lungo ignorati dalla critica, vedi anche: Roberto Guerrini, «Il 'creato' di Baldassarre Peruzzi. Testimonianze su Francesco da Siena (ed altri artisti senesi del Cinquecento)», in *Bullettino Senese di Storia Patria*, 89 (1983), 155-95.
- 3 Il testo è da leggere nell'edizione veneziana (1516) modellata su quella di Badio Ascensio (opera, allora, di larga diffusione; presente anche nella biblioteca di Grottaferrata). Guarino in realtà non è in gioco. Si tratta di una contaminazione tra la traduzione di Antonio da Todi e quella di Lapo da Castiglione il Giovane confluita a partire da Boccardo nel corpus latino delle *Vitae* di Plutarco. Cfr. V. R. Giustini, «Sulle traduzioni latine delle *Vitae* di Plutarco nel Quattrocento», in *Rinascimento*, 1 (1961), 3 sgg.; il mio articolo «Plutarco e ... Francesco da Siena».
- 4 Nella prima parete si descrive Fabio a Roma (*Nomina a dittatore; Sacrificio agli dei*). Nella seconda la lotta contro Annibale (*Lealtà e astuzia di Fabio nei confronti di Annibale*). Nella terza i rapporti con Minucio (*La riconciliazione e il soccorso prestato a Minucio*). Nella quarta *La presa di Taranto e l'omaggio reso al figlio console*.
- 5 Più esattamente i soggetti rappresentati sono i seguenti: *Origine mitica di Scipione, Scipione nel tempio capitolino a colloquio con Giove* (prima parete). *Evoismo di Scipione dopo la battaglia di Canne, Presa di Nuova Cartagine* (seconda parete). *Spedizione in Africa, Scipione e Annibale a colloquio prima della battaglia di Zama* (terza parete). *La battaglia di Zama, Ingresso trionfale in Roma* (quarta parete). Sulle fonti letterarie e le eventuali connessioni con la biografia di Scipione scritta da Donato Acciaiuoli e ritenuta opera dello stesso Plutarco (come tale inclusa nel corpus delle *Vitae* in latino): il mio articolo «Plutarco e l'iconografia umanistica». Sugli aspetti stilistici del *Fregio di Scipione* e le varie attribuzioni (Daniele da Volterra, Marco Pino, un allievo della cerchia di Salviati o dello stesso Daniele): Carlo Pietrangeli, «La Sala del

- Trono», in *Capitolium*, 37 (1962), 869-72; Charles Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne* (Genève, 1973); Cat. Mostra, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-48* (Roma, 1981), 1-11.
- 6 Cfr. Heinrich Wurm, *Der Palazzo Massimo alle Colonne* (Berlin 1965); il mio articolo «Plutarco e l'iconografia umanistica» (con bibliografia).
- 7 Vedi ad esempio: Onofrius Panvinius, «*De Fabiorum familia*», dedicato ad un principe della famiglia Massimo, in *Spicilegium Romanum*, 9 (1843), 549 sgg., a cura di Angelo Mai. Il Panvino scrisse molte storie di famiglie nobili che si vantavano di discendere dai Romani antichi. Sulla biografia dinastica nell'antichità: Arnaldo Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca* (trad. ital., Torino, 1974), 88. Per il Rinascimento: Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (ed. 1968, Firenze), 171.
- 8 A. W. A. Boschloo, «Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione», in *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 43 (1981), 129-41.
- 9 Cfr. Eraldo Gaudioso, in *Gli Affreschi di Paolo III*, II, 110.
- 10 Richard Harprath, *Papst Paul III als Alexander der Grosse. Die Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg* (Berlin-New York, 1978); Gaudioso, passim, e referenze bibliografiche (soprattutto ai lavori dello stesso Gaudioso apparsi nel *Bollettino d'arte* del 1976). Sulle discussioni che il libro di Harprath ha suscitato: Gaudioso, 109 sgg. Tra le recensioni soprattutto: Elisabeth Schröder, in *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 75 (1980), 76-99, che apporta una ricca documentazione bibliografica e critica.
- 11 *Antiqu. Iud.* XI, 329 sgg.
- 12 *Historia Scholastica*, Patr. Lat. 198, 1496-98. Cfr. Friedrich Pfister, *Alexander in Jerusalem (Kleine Schriften zum Alexanderroman, Meisenheim am Glan, 1976)*, 95-103. Anhang C, che cita varie fonti, alcune delle quali ben conosciute durante il Rinascimento come lo stesso Comestor stampato a Colonia nel 1475. Altra bibliografia sui rapporti tra Alessandro e il mondo ebraico in Schröder, 83.
- 13 Sulle fonti letterarie relative ad Alessandro: A. B. Bosworth, «*Arrian and the Alexander Vulgate*», in *Entrepreneur's Foundation Hardt*, 22 (1975), 1-46 (con discussione). Su Plutarco: J. R. Hamilton, *Plutarch, Alexander. A commentary* (Oxford, 1969).



FIGURA 1. Marco Pino, *Alessandro dà fuoco alla preda di guerra*. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (Foto: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma).



FIGURA 2. Marco Pino, *Poro assalito dai soldati macedoni*. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (Foto: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma).

Al di là della successione cronologica la costruzione delle singole scene risente anche di altre fonti letterarie. In primo luogo Curzio Rufo. Questo vale soprattutto per la *Cattura di Poro* (Fig. 2), dove alcuni elementi iconografici (il soldato afferrato per la proboscide; le «copidi», sorta di falci a mezzaluna, con cui i

soldati macedoni assaltano gli elefanti) svelano piuttosto l'impronta dello scrittore latino¹¹.

Costante il riferimento alla spedizione in India, il limite estremo delle conquiste di Alessandro. Si tratta di una sezione che ispira anche altri soggetti nella Sala Paolina e che assume un rilievo affatto partico-

lare per l'ideologia di Paolo III. Basta tenere presente la Sala dei Cento Giorni alla Cancelleria, dove il busto di Alessandro, sovrastante alla giustizia, reca la scritta tratta dal sesto libro dell'Eneide: *Super Garamantos et Indos protulit imperium*. Affiora così l'immagine di Augusto a cui il passo virgiliano (vv. 794-95) si riferisce¹⁵. Si è sostituito *protulit* a *proferet*, il passato al futuro, e ad Alessandro si è sovrapposto Augusto. Il recupero dell'ideologia augustea avviene attraverso il medium estremamente pertinente del VI dell'Eneide. Con tutto ciò che esso comporta: l'impero universale e la sua missione civilizzatrice, la giustizia e la concordia¹⁶. D'altra parte l'identificazione tra Alessandro e la giustizia, che tutto il mondo attende da lui, ha il suo ascendente proprio in Plutarco 52.4 immediatamente prima della spedizione in India¹⁷.

Il sesto pannello della volta descrive l'*Ingresso trionfale* in Babilonia. La fonte pare qui piuttosto Curzio Rufo¹⁸. Né esiste successione cronologica rispetto alle rappresentazioni precedenti. Il soggetto, come è già stato notato, sarà da avvicinare ai primi due più che agli altri tre. La vittoria su Babilonia si lega perfettamente con la presenza di Alessandro a Gerusalemme, creando una lignée tematica dalla vasta risonanza spirituale¹⁹.

Più consistente si fa nei monocromi la presenza di Plutarco. Il primo della parete est rappresenta *Alessandro che ripone in uno scrigno la sua copia dell'Iliade* (Fig. 3) (e non genericamente i poemi omerici come si dice di solito). L'ascendente letterario è qui essenzialmente Plutarco che fin dai primi capitoli insiste sul peso che Omero o meglio l'*Iliade* esercita sulla educazione di Alessandro, che aveva, come è noto, in Achille il suo modello costante. Omero s'intreccia strettamente con l'insegnamento di Aristotele. Alessandro, informa il cap. 8, possedeva una copia dell'*Iliade* corretta dal maestro che teneva sempre con sé sotto il cuscino accanto al pugnale. «L'esemplare dello scrigno», appunto. C'è qui un rimando interno al cap. 26. Dopo la conquista di Gaza viene recapitato

ad Alessandro uno scrigno, che era da amoverarsi, dice Plutarco, tra gli oggetti più preziosi posseduti da Dario. Dopo aver chiesto ai compagni quale fosse per loro la cosa più preziosa ed aver ricevuto varie risposte, Alessandro proclama che non vi è niente di più prezioso dell'*Iliade* e pertanto fa collocare nello scrigno la copia in suo possesso²⁰.

«Omero serve come sussidio per il raggiungimento delle virtù militari», ripeteva Alessandro. «E' un sapiente architetto» e così via²¹. Sono emersi elementi più che sufficienti, mi pare, per comprendere il ruolo che Plutarco assegna ad Omero nella vita di Alessandro. Una tematica passata dal testo antico alla cultura del Rinascimento. Basta per questo tener presente il *Cortigiano* del Castiglione, dove la congiunzione Omero-Aristotele-Alessandro torna ripetutamente per delineare l'importanza della cultura letteraria nella formazione civile e politica²².

Più difficile cogliere le connessioni con le allegorie della parete (Fig. 3-4), in primo luogo la temperanza presentata dalla scritta *Sit modus in rebus* che deriva da Orazio con un lieve adattamento²³. Interessante che nella Sala di Cesare, Palazzo del Te, Mantova, lo stesso tema si alterni con la *Continenza di Scipione*. Ma anche in questo caso le ragioni specifiche che determinano la scelta dei soggetti, come nota Hartt, non sono del tutto chiare²⁴.

Con il secondo monocromo si passa al cap. 18: *Alessandro taglia il nodo di Gordio* (Fig. 5). Pertinenti anche altre fonti, in primo luogo Arriano e Curzio Rufo che danno una versione non molto dissimile²⁵. In generale il significato dell'episodio pare evidente: secondo un'antica profezia chi avesse tagliato il nodo di Gordio sarebbe divenuto signore del mondo²⁶. Continua un tema già presente nella volta, specialmente nel secondo pannello: Alessandro nel tempio di Gerusalemme legge la profezia di Daniele. Di nuovo si pone il problema del rapporto – ammesso che esista – con le raffigurazioni allegoriche poste ai lati.

14 Cfr. VIII, 13, 5 sgg. Per le fonti parallele vedi l'edizione di Ziegler *ad cap.* 57, 60, 63. Il quinto episodio, dunque, rappresenta: *Alessandro fa costruire le navi per raggiungere l'Oceano* e non già *per l'attraversamento dell'Idaspe* (Gaudio, I, 165; II, 109). Al libro di Harprath e soprattutto al Catalogo *Gli affreschi di Paolo III* si rimanda per le illustrazioni che non si possono presentare in questa sede.

15 Harprath, 18 sgg.; J. Kliemann, in *Kunstchronik*, 32 (1979), 345; Schröder, 86 sgg.

16 Alla cultura umanistica, dunque, doveva già risultare chiaro ciò che la filologia classica ha acquisito grazie a Eduard Norden. «Ein Panegyrikus auf Augustus in Vergils Aeneis», in *Rheinisches Museum*, 54 (1899), 466-82. Nel celebrare Augusto (Aen. 791-807) Virgilio si è ispirato ad un encomio di Alessandro, conquistatore e pacificatore del mondo. In proposito: lo stesso Norden, *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI* (Leipzig und Berlin, 1934), 322-26; Dietmar Kienast, «Augustus und Alexander», in *Gymnasium*, 76 (1969), 430-56; Erkingen Schwarzenberger, «The Portraiture of Alexander», in *Entretiens Fondation Hardt*, 22 (1975), 223-68; vedi 241 sgg. Negli ultimi due lavori altre testimonianze storiche, letterarie e artistiche che mostrano come

Augusto si ispirasse programmaticamente ad Alessandro. Cfr. anche negli stessi *Entretiens*: Gerhard Wirth, «Alexander und Rom», 181-211 (vedi 190 sgg.). La volontà di Paolo III di ricollegarsi ad Alessandro attraverso Augusto si rivela così procedimento perfettamente congruente e naturale. (Norden e gli altri studiosi della civiltà antica citati sopra non conoscono i programmi iconografici di Paolo III.)

17 Cfr. Schröder, 89 (in questo studio ulteriore bibliografia sull'immagine di Alessandro nella cultura antica, medioevale e umanistica).

18 V, 119.

19 L. Partridge, in *Art Bulletin*, 62 (1980), 661-63.

20 Per le altre fonti parallele: l'edizione di Ziegler *ad loc.*; Hamilton, 20.

21 Plut. 8.2; la fondazione di Alessandria nel cap. 26. Cfr. anche 15.8.

22 Vedi ad es. 143 sgg.

23 *Sat.* 1.106.

24 F. Hartt, *Giulio Romano* (New York, 1981).

25 Arrian. *An.* II, 3; Curt. III, 1.14 sgg. Cfr. Iust. XI, 7.3 sgg.

26 Del mondo per Plutarco, dell'Asia per le altre fonti.



FIGURA 3. Perino del Vaga e aiuti. Prima sezione della parete est; al centro: *Alessandro fa riporre in uno scrigno la sua copia dell'Iliade*. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala Poalina (Foto: Museo Nazionale Castel Sant'Angelo, Roma).

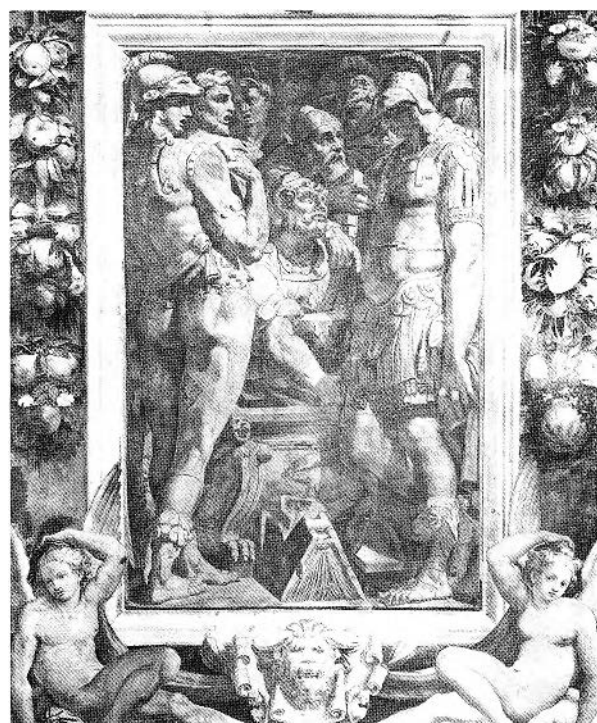


FIGURA 4. Perino del Vaga e Pellegrino Tibaldi. *Alessandro fa riporre in uno scrigno la sua copia dell'Iliade*. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (Foto: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma).

La moderazione, già vista, e sulla sinistra la prudenza. Interessante qui la scritta *Ante consulas post agas*. Non sembra trattarsi di una citazione precisa, che non è quasi mai il caso nella Sala Paolina. Si riecheggiano però vari testi classici. In primo luogo Sallustio. Nel proemio alla *Congiura di Catilina*, 1,6, lo scrittore latino si chiede se per le imprese militari serva di più l'animo o il corpo, la forza o l'intelligenza. La risposta è che servono entrambi²⁷. L'ideale consiste in una loro integrazione. «Prima rifletti bene», scrive Sallustio. *Ubi consulueris*, agisci tempestivamente: *mature factu opus est*. Ora *mature* permette di cogliere un preciso collegamento con una delle due imprese di Paolo III, che si alternano agli angoli della volta. *Festina lente*: un motto di Augusto, come si ricava da

²⁷ Si tratta di *em geläufiger Topos*: Karl Vreitska, *De Catilinae Coniuratione* (Heidelberg, 1976), 39-50, dove si danno alcuni possibili riscontri nella cultura greca e latina (non però Gellio, di cui sotto).

Svetonio, 25,4. E di nuovo affiora l'immagine di Augusto, a cui il papa programmaticamente si ricollega. Di grande interesse un passo di Gellio x, 11, 1-9, che inserisce la massima di Augusto in una disquisizione sull'esatta significazione di *mature*, che originariamente significava appunto *neque citius neque serius*, tempestivamente, al momento opportuno. Augusto, secondo Gellio, intendeva riferirsi alla giusta misura che sottende il concetto (x, 11, 1, *medium quidam et temperatum*; 5, *rei et verbi temperamentum*). Nelle azioni occorre la rapidità e la lentezza insieme (*et industriae celeritas et diligentiae tarditas ex quibus contrarius duobus fit maturitas*)²⁸. In questo senso la decisione con cui Alessandro taglia il nodo di Gordio può essere avvicinata in qualche misura a questa immagine della prudenza e ancor più il contesto in cui l'azione si inserisce. L'esitazione dapprima sulla via da seguire nella lotta contro Dario (capp. 17-18). Poi la fermezza, la decisione che conduce al successo (cap. 18)²⁹.

Con l'ultimo monocromo della parete est si arriva al cap. 21: *Alessandro e la famiglia di Dario* (Fig. 6). Un fatto centrale nella biografia del grande Macedone e come tale ricordata da un gran numero di fonti³⁰. Nella Sala Paolina Alessandro è rappresentato mentre tiene in braccio il piccolo figlio di Dario, che nell'affresco del Sodoma per Agostino Chigi viene condotto per mano dalla madre. Perino si riferisce dunque alla seconda fase dell'episodio dopo che Sisi-gambi ha già confuso Efestione con il re e questi ha pronunciato la frase: « Anche lui è Alessandro ». Nel monocromo Efestione è chiaramente il personaggio all'estrema sinistra che fa da pendant alla figura del re con il bambino. Viene meno così quell'ambiguità che rende assai problematico, come mostra Gould, riconoscere esattamente Alessandro ed Efestione nello splendido quadro del Veronese³¹.

Allo stesso tempo, il modo con cui a Castel Sant'Angelo è costruita la scena, restringe le fonti letterarie a due sole. Diodoro e Curzio Rufo che soli contengono tutti gli elementi iconografici. E Plutarco allora? Se il biografo greco non è servito come fonte per la costruzione della scena, da lui può derivare però il significato morale, il valore esemplare. Alessandro, che secondo Plutarco non vede neppure le prigioniere, ma dà disposizioni attraverso Leonnato, fece in modo che « le sue prigioniere, le quali erano sempre vissute onestamente e castamente non udissero né sospettassero né temessero alcun oltraggio ... Eppure si dice che la moglie di Dario fu la più bella, e di molto, fra tutte le regine ... Alessandro giudicò cosa ancora più degna di un re *dominare se stessi, che vincere i nemici* »³². Allo stesso modo, secondo precisi moduli classici, si presenta la *Temperanza* negli affreschi di Perugino nell'Udienza del Cambio: « Seguimi e ti insegnerò a superare te stesso. Quale vittoria più grande di questa vi potrebbe essere? »³³. Dei tre personaggi esemplari della temperanza è soprattutto Scipione ad essere coinvolto per il suo famoso atto di continenza nei confronti della *bellissima prigioniera* restituita « intatta » al fidanzato. I due generali sono del resto già accomunati nelle fonti antiche sotto il profilo della continenza³⁴.

Il terzo monocromo si presenta dunque come un esempio di temperanza (Fig. 4-5). Plutarco del resto inserisce l'episodio in un lungo excursus che illustra come Alessandro sia *temperantissimus* (prendo il termine dalle note marginali dell'edizione veneziana) nei confronti della ricchezza, del cibo, del sesso³⁵. Continui segnali in questa direzione si susseguono tutti rivolti a celebrare la *continentia* e la *modestia* del re, e anche in seguito il tema verrà ripreso, sempre per affermare la moderazione³⁶. Motivazioni ana-

28 In Svetonio lo stesso concetto è impiegato sotto il profilo eminentemente militare: 25,4, *nihil autem minus perfecto duci quam festinationem temeritatemque convenire arbitrabatur*. Cfr. Macrob. *Sat.* vi,8,7 sgg.; altre fonti ancora in Gellio, ed. Marshall *ad loc.*

29 17,3, *Subactis finitimis omnibus, dubius animi, ad ea quae reverenda supererant, fuit. Interdum enim contra Darium summo studio ferebatur, ut de rei summa periculum faceret, interdum maritimus intentus erat, ut in eis primum exercitatus ac stabilitus ipsum postmodum invaderet* (f. 224). « Sorgeva però il dilemma di decidere cosa fare adesso. A volte si sentiva spinto ad affrettare lo scontro con Dario e a rischiare il tutto per tutto; altre volte pensava di addestrarsi e irrobustirsi prima, conquistando la fascia costiera, per poi risalire verso l'interno ed affrontare il re. » Qui e altrove si usa la traduzione di Carlo Carena, *Plutarco. Vita Parallele* (Milano, 1981), II, 700, che naturalmente è fatta sul testo greco.

30 Vedi l'edizione di Ziegler, *ad loc.*: Hamilton, 54.

31 Cecil Gould, *The Family of Darius before Alexander by Paolo Veronese* (London, Publications Department, The National Gallery), s.d.

32 21,5-7, *Quod vero pulcherrimum et gratia regali dignissimum extitit: mulieres ingenuas modestissimasque et captivas quidem nullum ex eo turpe vel audisse vel intellexisse vel expectasse contigit ... Et profecto Darii coniugem universas decore ac forma reginas antesse ... Alexander seipsum magis quam hostes domare regnum opus existimans* (f. 225).

33 *Me sequere, et qua te superes ratione docebo: I quid tu quod valeas vincere maris erit?* Sui titoli dell'Udienza del Cambio (da attribuirsi con ogni probabilità a Francesco Maturanzio) e sui rapporti tra le virtù cardinali e gli eroi antichi sottostanti: Roberto Guerrini, *Studi su Valerio Massimo* (con un capitolo sulla fortuna nell'iconografia umanistica: Perugino, Befafumi, Pordenone) (Pisa, 1981); vedi p. 73 dove si indicano alcuni ascendenti classici per il concetto della temperanza come autopossesso.

34 Cfr. Gell. vii,8,2; Frontin. *Sbat.* II,11,5-6 (sulla provenienza del sesto esempio: edizione Gundermann, 1888, *ad loc.*, *praef.* xiii); Ammian. Marcel. xxiv,4,27. Sulla continenza di Scipione: Liv. xxvi,50; Val. Max. iv,3,1 ecc. (cfr. Frontino, ed. Gundermann, p. 151). Altri elementi del resto, come la leggenda secondo la quale entrambi sarebbero nati dal *concupitus* tra la madre e una divinità sotto forma di serpente, accomuna Scipione e Alessandro: cfr. Kienast, 434 sgg.

35 Cfr. capp. 22-23. Sui problemi che pongono le varie fonti: Hamilton, 56 sgg.

36 21,11, *continentiae et modestiae specimen ostendebat* (f. 225); 30,10, *maiores erga Persarum mulieres continentiam quam in viros fortitudinem* (f. 226v); cfr. nota marginale nella *Vita Alexandri* ex libris historiarum J. Monachi versa in latinam linguam ab Angelo Cospo, Venetiis 1518. f. 54v: *Alexandri maior continentia quam fortitudo*; 47,8: *tantus usus est castimonia* (f. 229).

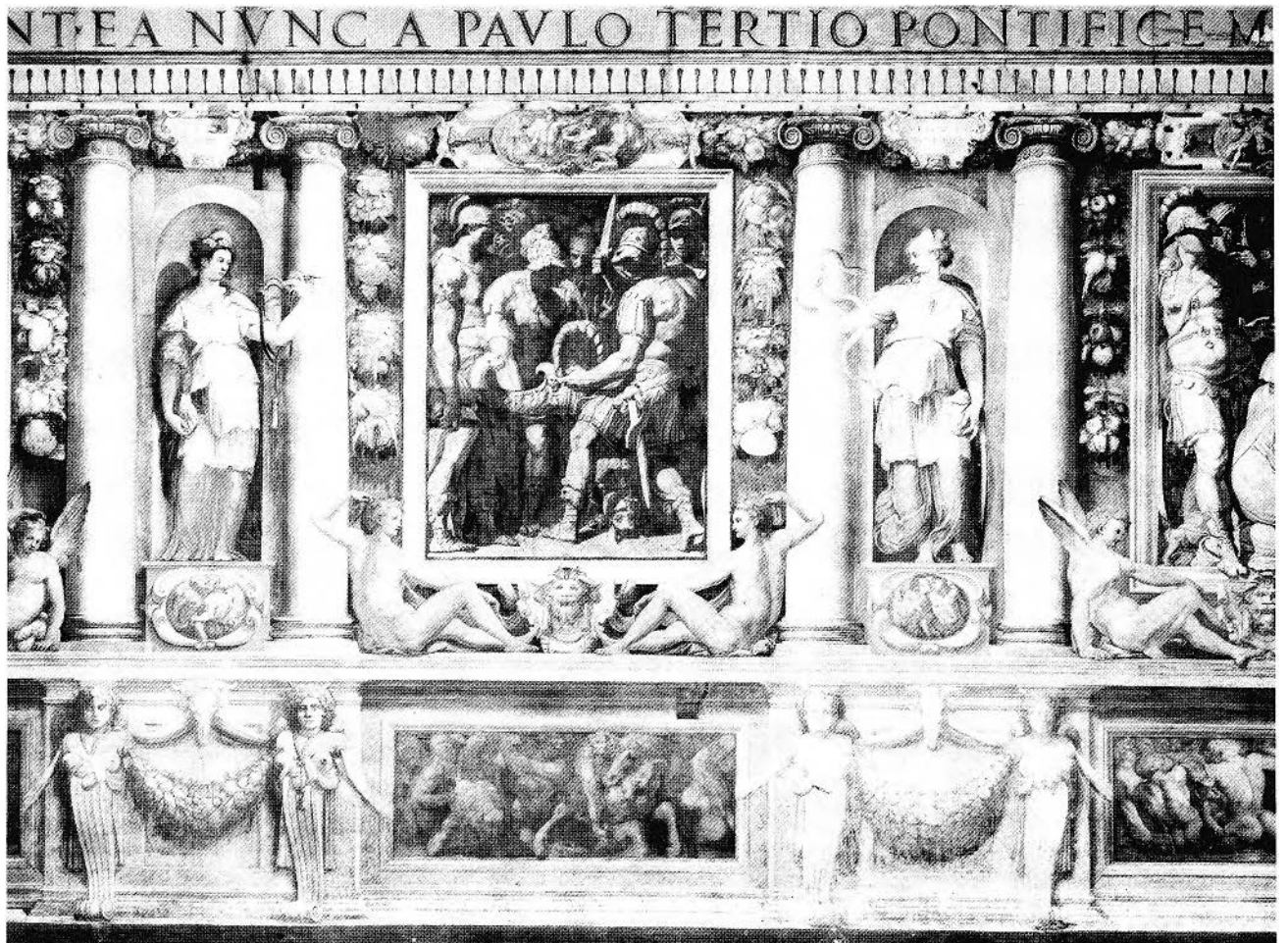


FIGURA 5. Perino del Vaga e aiuti, *La Temperanza; Alessandro taglia il nodo di Gordio; La Prudenza*. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (Foto: Museo Nazionale Castel Sant'Angelo, Roma).

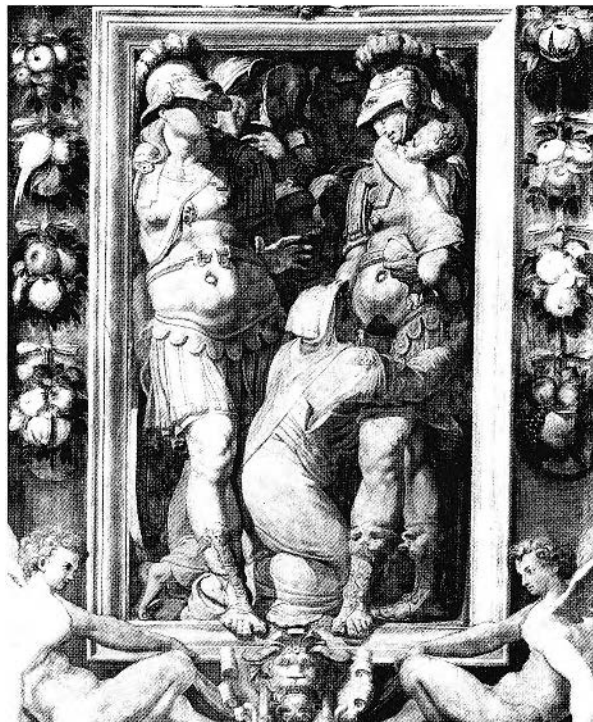


FIGURA 6. Perino del Vaga e Pellegrino Tibaldi, *Alessandro e la famiglia di Dario*. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (Foto: Museo Nazionale Castel Sant'Angelo, Roma).

loghe anche in altri testi. Particolarmente significativo quanto afferma Diodoro: «La conquista delle città, le vittorie e tutte le altre vicende felici che gli capitano, sono forse da attribuirsi più alla fortuna che alla virtù. Il fatto che in un momento in cui godeva di un potere illimitato, abbia avuto misericordia degli infelici, questo è frutto soltanto della sua prudenza»³⁷. «Oh si fosse sempre comportato *tam moderate et prudenter!*», esclama Curzio Rufo³⁸. Emergono motivi più che sufficienti, mi pare (altri in ogni caso potrebbero essere indicati), per affermare le ragioni che avranno suggerito la scelta dell'episodio e la sua connessione con le due virtù cardinali, la temperanza e la prudenza, poste sulla stessa parete. Non per questo deve sfuggire la polivalenza simbolica dell'esempio. Se al di là dei rapporti che si possono creare tra Alessandro e la bellissima moglie di Dario, si pensa al complesso dei nessi possibili con gli altri personaggi (Sisigambi, Efestione, il figlio di Dario), si comprende come la scena nel suo insieme venga presentata dalle fonti antiche sotto le coordinate della *clementia*, della *humanitas*, dell'*amicitia*³⁹.

Passando all'altra parete continua lo sviluppo cronologico, attestato dalla successione dei capitoli di Plutarco: dal 21 al 47. La continuità tematica oltre che da Alessandro risulta anche dalla figura di Efessione. Il primo monocromo della parete ovest rappresenta infatti: *Alessandro riconcilia Efessione e Cratero* (Fig. 7). La fonte è qui esclusivamente Plutarco che colloca l'episodio in India e spiega il contrasto tra i due in rapporto alla politica con cui Alessandro stava progressivamente assimilando i costumi e gli usi barbarici. L'uno (Efessione) approvava incondizionatamente, l'altro si opponeva. *Amicus Alexandri* il primo, *amicus regis*, il secondo. E d'altra parte Alessandro amava di più l'uno, ma onorava di più l'altro. Plutarco ha già spiegato precedentemente il senso della politica del re: «Era suo convincimento che meglio della violenza la mescolanza e la fusione avrebbero reso stabile e solida la conquista quando egli si sarebbe trovato lontano dal paese»¹⁰.

La mano ferma e giusta di Alessandro che mette pace tra i due commilitoni è richiamata dall'allegoria della forza, sulla destra, che viene introdotta da un passo dei *Proverbi* XII, 24 (questa volta senza cambiamenti): *Manus fortium dominabitur* (Fig. 7). La mano dei forti prevarrà¹¹.

Il secondo e ultimo monocromo della parete ovest ci riporta ancora alla campagna in India, anzi alla sua conclusione. *Alessandro fa costruire altari in onore degli dei* (Fig. 8) da porre come limiti estremi della spedizione. La notizia in Plutarco 62,8 precede immediatamente la costruzione delle navi, 63,1, raffigurata in

alto sulla volta. Anche il significato allegorico sarà da correlare ugualmente alla celebrazione dell'impero universale, di cui appaiono ora più chiare le implicazioni religiose. Plutarco non dice il numero degli altari, che invece risulta da altre fonti come Arriano e Diodoro. Il fatto che nella realizzazione di Perino il numero da dodici sia stato ridotto a dieci e che vi si distinguano effigiati i gemelli e la lupa, è stato visto come il segno di una precisa lignée concettuale: la chiesa crede dei grandi imperi universali del passato (Alessandro, quello romano) che fonda il suo potere sui dieci comandamenti e sulla tradizione spirituale ebraico-cristiana. Una conclusione forse anche valida, per quanto non priva di forzature (del resto non rare nelle interpretazioni allegoriche recenti)¹².

Più importante mi sembra cogliere il nesso con la raffigurazione della giustizia, immediatamente precedente (Fig. 8). Per questo bisogna prestare attenzione alla scritta latina: *Discite moniti iustitia*. Ancora una citazione virgiliana (al solito lievemente modificata), di nuovo il sesto libro dell'*Eneide* (v. 620) che ha un ruolo così importante in questo contesto. È essenziale per altro afferrare il verso virgiliano nel suo complesso: *Discite iustitiam moniti et non temnere deos*. «Istruiti, imparate (a rispettare) la giustizia e a non disprezzare gli dei.» Questa sentenza, che è apparsa ad alcuni commentatori dell'*Eneide* come capitale, in grado di riassumere tutto lo spirito del poema, svolge anche qui una funzione simile. Con l'abbinamento della *iustitia* e della *religio* si conclude così tutta la simbologia della Sala¹³.

37 XVII,38,5. *Expugnatae enim urbes conflictus et alia quae ei prospera evenerunt, fortunae potius quam virtuti eius imputanda videntur. Quod autem in licenti adeo potentia misericordiam calamitosis impertitus sit, solius prudentiae eius id munus fuit* (Diodorus Siculi, Libri duo ... primus de Philippi regis ... alter de Alexandri rebus gestis ... latinitate donavit Angelus Cospus, Venetiis 1518, f. 34).

38 III,12,19 sgg. (Cfr. sotto n. 39). Più defilato Arriano II,12,8 che non accetta né respinge la tradizione. *Haec ego neque ut vera scripsi neque ut facta contempsit* (*De rebus gestis Alexandri Magni* ... latinitate donavit Bartholomaeus Faenus, ed. Pisauri 1508, f. 42). In ogni caso ritiene Alessandro *commendatione dignum*. Ma vide IV,19,6.

39 Plut. 21,3 sgg., *clemens* ... oratio ... *humanitatis opera* (f. 225). Diod. XVII, 37,5 sgg., *humanitatem suam ostensurus* ... *humanissima* appellazione ... *manifestum clementiae suae specimen* ... *ex tanta humanitate*. Curt. III,12,18 sgg., *continentia animi* ... *continentia et clementia* ... *potius clementia quam severitas* (cfr. note marginali all'edizione di Curzio Rufo a cura di Bartholomeus Merula, Venetiis 1494, f. 37; *Alexandri Clementia, Alexandri continentia, Vita Alexandri* (A. Cospo cit. f. 54 ad loc.: *Alexandri clementia*). Efessione era *longe omnium amicorum carissimus* (Curt. III,12,16). In Val. Max. III,7, ext. 2 il comportamento di Alessandro è lodato come un *exemplum di amicitia*.

40 17,6 *temperata communicatione facilius benivolentia quam vi rerum imperium comparare ratus, praesertim cum procul abesset* (f. 229).

41 Da Plutarco risulta chiaramente la forza con cui Alessandro si impone ai due e li riconcilia: 17,6 *intervenit Alexander* ... *Ephestionem* ... *Craterum habuit* ... *his conciliatis* ... *confirmavit*.

42 Le fonti principali oltre a Plutarco: Diod. XVII,95,3; Arrian. V,29,1 sgg.; Curt. IX,3,19. Per l'interpretazione alle-

gorica vedi qui in particolare Kliemann, 359 (l'elogio del Giove con il riferimento all'impero di Alessandro esteso sino all'India e alle *avis victoriae testes*). Più in generale lo stesso Harprath e le recensioni, di Schröder, Partridge già citate.

43 Vedi Conington *ad loc.* dove si riportano varie interpretazioni. In generale il senso di quello che è stato considerato *compendium universae ethices* è comunque chiaro.

44 Gli esempi più che isolatamente in connessione con le singole virtù sembrano da porre in relazione con la parete nel suo insieme. Nella prima parete si hanno esempi di temperanza e prudenza, nella seconda di forza e giustizia. Difficoltà restano, soprattutto per il primo esempio. Rapporti con la prudenza si potrebbero trovare: l'amore per Omero si determina nel processo di educazione alla sapienza operato da Aristotele (capp. 7-8 di Plutarco) che nella *Vita Alexandri* del Cospo reca la nota marginale *prudencia Alexandri*. Né si può trascurare l'evidente aporia, per cui si hanno tre esempi nella prima parete e due nella seconda. Che il monocromo *Alessandro ripone in uno scigno l'Uade* (Fig. 3) sia da collegare alle muse della sovrapporta piuttosto che alle virtù? (sulle Muse della parete est in particolare quelle contigue al primo episodio sulla porta che conduce alla Sala del Perseo: Gaudioso, I, 190-91; II,107).

45 Non è qui possibile prendere in esame gli episodi illustrati sui celetti delle finestre e non ancora identificati, che formeranno l'oggetto di un prossimo articolo su *Athenarium*. Posso anticipare in questa sede che nel celetto della prima finestra è rappresentato *Alessandro cede il suo posto presso il fuoco ad un soldato intirizzito dal freddo* e nel terzo il *Mabimino di Rossane*. In entrambi i casi, esistono precise fonti classiche, da Plutarco a Curzio Rufo, Valerio Massimo e Frontino (contrariamente a quanto pensa Gaudioso, 110).



FIGURA 7. Perino del Vaga e aiuti, *Alessandro riconcilia Efestione e Cratero; La Fortezza*. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (Foto: Museo Nazionale Castel Sant'Angelo, Roma).

Nei monocromi dunque Plutarco, anche se non costituisce l'unica fonte, svolge un ruolo fondamentale. La biografia di Alessandro è stata come divisa in due parti, ciascuna delle quali adattata alle virtù cardinali che scandiscono sulle pareti la successione degli esempi¹⁴. Le coordinate ideologiche, oltre che dal testo di Plutarco e di altre fonti antiche sul re macedone, si orientano con particolare intensità verso il sesto libro dell'*Eneide*, evocando insieme con Alessandro e per suo tramite naturale la figura di Augusto. Altre fonti letterarie antiche, direttamente o in forma allusiva, focalizzano l'attenzione sulla stessa tematica. Ne risulta, io credo, il nucleo centrale del programma politico e culturale di Paolo in quale è stato trasferito in immagini nella Sala Paolina¹⁵.

FIGURA 8. Perino del Vaga e aiuti, *La Giustizia; Alessandro fa costruire altari in onore degli dei*. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (Foto: Museo Nazionale Castel Sant'Angelo, Roma).

