

GLI AFFRESCHI DEL PALAZZO PETRUCCI A SIENA

UNA PRECISAZIONE ICONOGRAFICA E UN IPOTESI SUL PROGRAMMA

da

V. TÁTRAI

Una delle sale del Palazzo di Pandolfo Petrucci — detto il Magnifico — signore di Siena, oltre alla decorazione del soffitto, fu originariamente ornata con otto affreschi. Ne sono sopravvissuti cinque; di uno di essi si può fare idea in base a un disegno del British Museum, due ne conosciamo solo di descrizione.¹ In due affreschi² distaccati dal muro, conservati nel National Gallery a Londra si legge la firma del Signorelli. Il primo dipinto rappresenta Amore legato e il trionfo della Castità, il secondo raffigura Coriolano persuaso dalla madre Volumnia e dalla moglie Virgilia di risparmiare Roma. Nel medesimo museo è reperibile l'affresco con le scene dell'Odissea, dipinto dal Pinturicchio. Due altri affreschi del Palazzo Petrucci sono pervenuti alla Pinacoteca di Siena.³ Gli studiosi — sulle tracce del Vasari li attribuiscono a Girolamo Genga — allievo del Perugino e del Signorelli, artista che ha subito nella sua arte anche influssi raffaelleschi, e fissano l'esecuzione degli affreschi come quella degli altri pezzi del ciclo alla fine del primo decennio del secolo XVI.⁴ Non era mai contestato il soggetto di uno dei dipinti: la fuga di Enea da Troia incendiata. Il tema dell'altro affresco non si è riuscito a identificare finora. Nella letteratura specializzata figura sotto il titolo: « Riscatto di prigionieri » senza una determinazione concreta dell'avvenimento storico rappresentato.

Che infatti si tratti di un riscatto di prigionieri, risulta evidente a prima vista (fig. 1). Il comandante barbuto con turbante in testa, sta seduto sul trono chinandosi in avanti per sentire meglio le parole del giovane che gli sta davanti in una posizione dignitosa, alzando il braccio sinistro con un gesto retorico. Un poco più indietro sta un servo con una scodellina in mano che contiene le monete per il riscatto. Al lato destro si vedono i prigionieri legati attendendo la liberazione. Allo spazio centrale fanno spalliera i soldati a cavallo del comandante. Eccettuati tre, tutti i soldati hanno il turbante in

testa: il viso e i baffi che portano hanno un carattere spiccatamente orientale, turco. Sullo sfondo a sinistra, un campo militare, sistemato su un'altura, indica il luogo dell'accordo. Fin da principio non è dubbio che Genga abbia trattato un episodio della storia romana. La raffigurazione del Comandante e dei soldati dall'aspetto orientale riduce ancor più il circolo delle possibilità. Prendendo in considerazione il disegno di Jacopo Ripanda, eseguito con poche varianti dopo la composizione del Genga,⁵ la soluzione diventa più facile. Del maestro bolognese di terzo ordine questo è l'unico disegno che nel libro di abbozzi di Lilla riempisce un'intera pagina. Del Ripanda sappiamo che tra il 1507 e il 1513 dipinse degli affreschi nel Palazzo dei Conservatori a Roma, il soggetto di una parte dei quali fu da lui attinto alla storia delle guerre puniche.⁶ Sembra evidente l'ipotesi che anche l'affresco del Genga abbia destato l'interesse del Ripanda, perchè illustra un episodio dei gravi sconfitti tra Romani e Cartaginesi. Vero è che, nel libro di abbozzi si legge l'anno 1516, ma ciò nonostante da una parte non si può escludere che il Ripanda già prima o nel corso dei lavori nel Palazzo dei Conservatori abbia conosciuto gli affreschi del Palazzo Petrucci, dall'altra parte si potrebbe capire che non avesse fatto attenzione a un'opera con un soggetto affine ai suoi lavori che solo dopo che egli aveva terminato la sua propria grande impresa a Roma. Ora il problema s'impone in questi termini: quale episodio delle Guerre Puniche veniva raffigurato nell'affresco del Genga. La risposta viene data dal capitolo sulla vita di Fabio Massimo nelle Vite Parallele di Plutarco. Qui si legge quanto segue: « Fabio si è tirato addosso l'ira del Senato pure, particolarmente per il patto con Annibale in riferimento ai prigionieri di guerra. Essi (Fabio e Annibale) fecero l'accordo di cambiare i prigionieri concludendo che quella parte che aveva perduto più prigionieri, avrebbe da pagare a testa 250



Fig. 1. Girolamo Genga: Figlio di Fabio Massimo che riscatta i prigionieri da Annibale. Affresco, Pinacoteca di Siena

draemi di riscatto. Dopo aver scambiato i prigionieri, risultò che Annibale ebbe preso di 240 prigionieri romani di più. Disapprovando il modo di agire di Fabio, il senato decise di non spedirgli il riscatto, perchè senza alcun ragione utile e onesto, aveva voluto liberare dalla prigione guerrieri che furono caduti nelle mani ai nemici per la loro vigliaccheria. Quando Fabio venne a saperlo, sopportava senza rimproveri le ire dei suoi concittadini. Ma non avendo del denaro e, non volendo violare il patto, nemmeno lasciare in asse i suoi compatrioti, mandò suo figlio incaricato di vendere i loro beni. Gli ordinò che col denaro avutone

ritornasse senza ritardo al campo. Il giovane vendette i loro beni e tornò senza indugio dal padre, e questi mandò subito il riscatto ad Annibale, riavendo in questo modo i prigionieri romani. In seguito parecchi di essi offerse a Fabio che gli avrebbero restituito il riscatto, ma Fabio non lo accettò da nessuno, anzi, lo rilasciò a tutti.»

Il comandante della seconda guerra punica soprannominato «Cunctator» per la sua arte cauta, nel rinascimento simboleggiava la virtù della prudenza.⁷ Ma anche la politica di Pandolfo Petrucci era stata caratterizzata dal voler evitare gli scontri aperti e dalla tattica meditata, ciò che

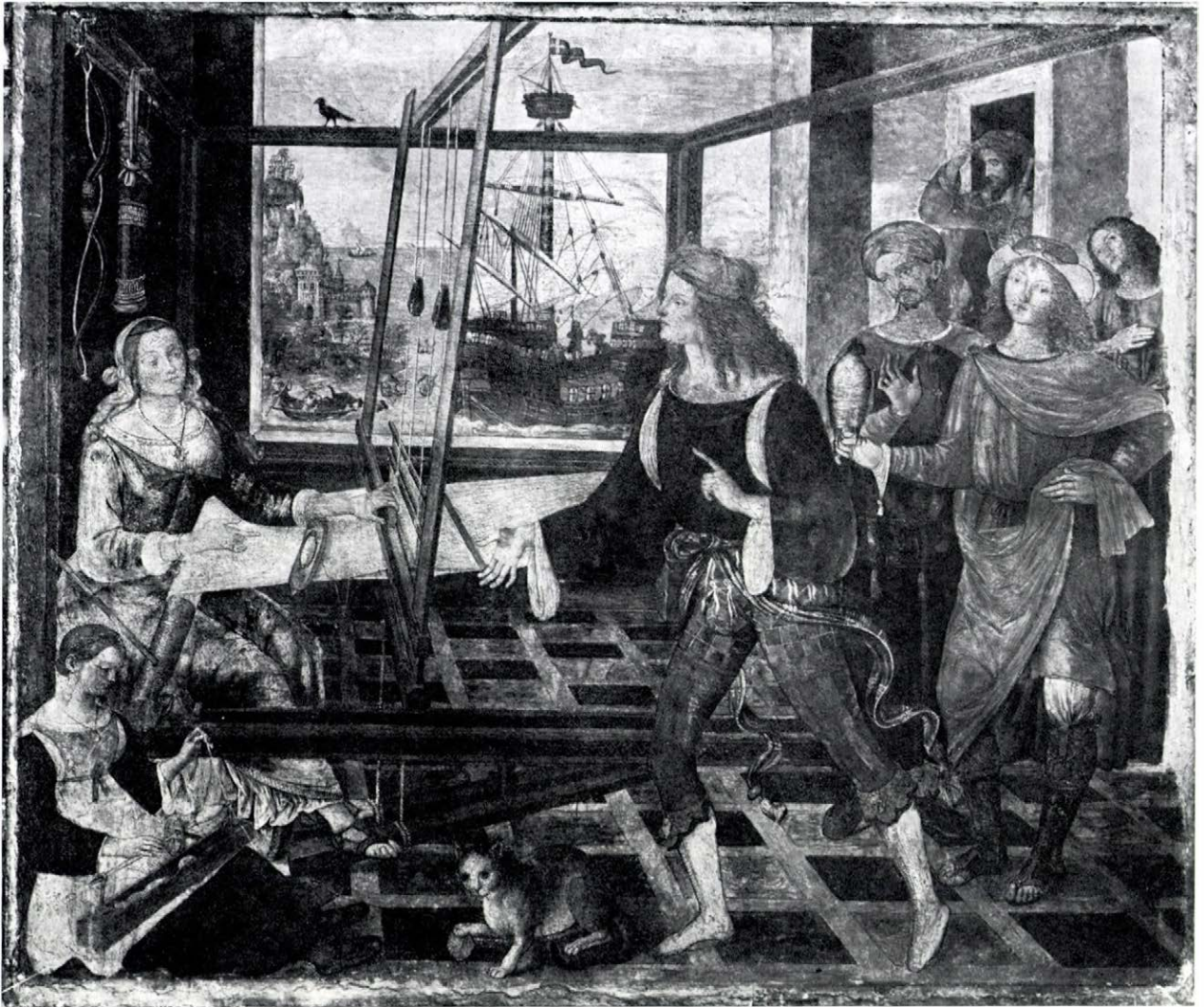


Fig. 2. Pinturicchio: Scene dell'Odissea. Affresco trasportato su tela, National Gallery, Londra

si manifestava con più chiarezza nei suoi rapporti con Firenze. Egli sapeva perseguire le sue manovre contro la Signoria di Firenze, sfidando l'atmosfera ostile della sua città contro Firenze, in modo che riusciva, contemporaneamente, a conservare la pace. Contro Cesare Borgia — ne parleremo ancora — scelse pure la strategia dell'attendismo.⁸ Ma l'affresco, più che altro, richiama l'attenzione a un'altra virtù di Fabio Massimo, vale a dire del Petrucci e precisamente alla generosità: il buon capo militare (il principe) salva i suoi sudditi nell'impiccio.

Secondo il racconto di Plutarco, Fabio Massimo non consegnò il riscatto personalmente ad Annibale, ma mediante i messaggeri di pace. Ciò nonostante, a mio parere, nel giovane dai gesti retorici non va considerato un semplice messaggero ma il figlio

del capo supremo, il quale era stato utile al padre nel riscattare i prigionieri. Perché il figlio invece del padre sia messo nel centro del dipinto quale protagonista della composizione, si troverà la spiegazione forse nel corso dell'interpretazione di un'altra opera della serie, dell'affresco del Pinturicchio⁹ (fig. 2).

I due personaggi principali dell'opera del Pinturicchio sono Penelope seduta al telaio e Telemaco che ritorna dalla ricerca del padre. A destra sta per entrare Odisseo travestito. Sul fondo sono rappresentati due episodi favolosi dell'Odissea: l'incanto malvagio di Circe e l'allettamento pericoloso delle Sirene.¹⁰ Quale significato di attualità avrebbero potuto avere per il Petrucci i racconti omerici? Perché il programmatore sconosciuto aveva scelto proprio questi momenti



Fig. 3. Girolamo Genga: Fuga di Enea da Troia ardente. Affresco, Pinacoteca di Siena

dalla ricca tessitura dell'Odissea? Ritengo molto verosimile che l'affresco accenni alle difficoltà causategli da Cesare Borgia, in uno dei periodi più drammatici della vita del Petrucci.¹¹ E' noto che Cesare Borgia aveva fatto grandi sforzi prima per far cadere Pandolfo Petrucci, e in seguito per impadronirsi di Siena. Sperava che dopo l'espulsione del signore della mano forte, sarebbero rinnovate le lotte di partito assassine dei decenni precedenti e infine sarebbe stato lui a signoreggiare la città. Più volte tentò di invitare Petrucci a casa sua, evidentemente con lo scopo di tendergli la trappola e ucciderlo come aveva fatto a tanti suoi

nemici. Dopo che i suoi tentativi, gli uni dopo gli altri, erano riusciti inutili invase con le sue truppe quel di Siena, costringendo la Balìa a mandar in esilio il più potente cittadino della città. Ma l'esilio non durò a lungo; pressochè due mesi dopo, con l'aiuto dei Francesi, i quali si erano stancati dell'espansione di Cesare Borgia, Petrucci potè tornare a Siena il 29 marzo 1503. Fu esaltato dai suoi come se avesse accettato la dura sorte dell'esilio per la salute della Patria.

Non si potrebbero esprimere meglio nella lingua dei miti gli intrighi perfidi di Cesare Borgia, che con le storie di Circe e delle Sirene. Il Guic-



Fig. 4. Luca Signorelli: La Riconciliazione di Coriolano. Affresco trasportato su tela. National Gallery, Londra

ciardini scrive delle mene di Cesare Borgia in questi termini: «... da altra parte il pontefice ed egli, ardenti di desiderio che Pandolfo, così come era stato compagno di quegli altri nella vita, fosse eziandio compagno nella morte, s'ingegnavano di far pruova di addormentarlo con le medesime arti, con le quali avevano addormentati tutti gli altri, scrivendogli brevi e lettere molto umane, e mandandogli per messi propri ambasciate piene d'affezione e di dolcezza.»¹²

Secondo la nostra interpretazione i compagni trasformati in porci di Odisseo-ossia-Petrucci, sono i signori locali, tutti in trappola e uccisi a Senigaglia mentre le Sirene rappresenterebbero le «ambasciate piene di affezioni e di dolcezza.»

Quanto alla scena principale: Odisseo ritornante da mendico, viene identificato con Petrucci, il quale superava gli umiliazioni a capo alto, i pretendenti invece sarebbero i suoi nemici interni, che non videro l'ora di strappargli il potere. Ma allora perchè Telemaco è posto al centro del dipinto e non il ritorno di Odisseo? In conoscenza dei fatti, ne abbiamo pure una spiegazione. Luigi XII, re di Francia, per assicurarsi la fedeltà di Petrucci, gli fissò come condizione del ritorno in patria mandare suo figlio maggiore: Borghese in Francia. Pandolfo però con abile diplomazia riuscì a sistemare l'affare in modo che suo figlio potesse ritornare a Siena, nell'autunno dello stesso anno 1503.¹³ Col passar dei tempi pericolosi, l'affresco

del Pinturicchio ricorda la liberazione fortunata di ambidue: padre e figlio.

Una siffatta interpretazione delle scene dell'Odissea, permette di chiarire il più profondo significato dell'affresco intitolato: La fuga di Enea da Troia¹⁴ (fig. 3). Anche della composizione dipinta dal Genga può risultare un'allusione ai comuni pericoli, i quali avevano colpito ugualmente tutti i membri della famiglia. Se Enea equivale a Pandolfo e la figura mitica di Ascanio invece al giovane Borghese, allora Anchise potrà essere identificato col padre di Pandolfo, il quale settantenne, al tempo del primo esilio del figlio cadde vittima di un sicario.¹⁵ Al pensiero dinastico viene dato un forte rilievo: il signore di Siena, che si paragona con Odisseo, portatore di pace a Itaca, e con Enea, antenato dei Romani, ricorda con pietà il padre morto prima che il figlio fosse pervenuto al potere, e spera che suo figlio avrebbe continuato la sua opera. Pensiamo di poter sostenere con questo l'ipotesi relativa all'affresco: Riscatto dei Prigionieri, che cioè nel giovane che sta davanti ad Annibale, va visto il figlio di Fabio Massimo e in base a quanto abbiamo detto anche l'«avo» di Borghese Petrucci. Il ciclo di affreschi serve quindi non soltanto a glorificare Pandolfo Petrucci: almeno i tre affreschi finora trattati potrebbero avere in comune l'espressione della speranza del padre che suo figlio sarebbe stato erede degno del potere difficilmente acquistato. E gli altri cinque affreschi in che modo che si ricollegano a tale idea madre? L'elemento dinastico e di famiglia ricorre anche nella scena di Coriolano e per di più in forma di esortazione morale: non assalire la propria Patria, i propri genitori, non preporre alla Salute della Patria le proprie offese personali¹⁶ (fig. 4). Il dipinto La Calunnia di Apelle, l'allegoria tanto apprezzata da Alberti, ammonisce pure il futuro detentore del potere alla retta amministrazione della giustizia.¹⁷ Non siamo per ora in grado di stabilire il significato dell'affresco, intitolato: La festa di Pan, con il quale esso si inserisce nel programma

del ciclo. Oltre la descrizione del Della Valle esiste anche un disegno al British Museum che conserva il ricordo della composizione del Signorelli.¹⁸ Entro l'idillio pastorale, la presenza della Parche deve indicare che l'artista poteva avere l'intenzione di paragonare l'idea dell'eternità e della mortalità, vale a dire la sfera divina e quella umana. E' un fatto significativo per sè stesso, dovuto evidentemente non alla mancanza dell'invenzione, ma al desiderio formulato espressamente dal committente che il Signorelli attinse molto al suo dipinto precedente di soggetto analogo, eseguito all'ordine di Lorenzo il Magnifico. Ad ogni modo La festa di Pan, inserita nel ciclo di Petrucci, sembra confermare la tesi del Welliver, il quale ritiene un'allegoria politica il dipinto, andato distrutto a Berlino, ma interpretato precedentemente spesso e sotto i più diversi aspetti.¹⁹

Fra gli ornamenti scolpiti della medesima sala, figura più volte il doppio stemma delle famiglie Petrucci e Piccolomini, fatto questo motivato dal matrimonio di Borghese Petrucci con Vittoria Piccolomini avvenuto il 22 settembre 1509.²⁰ Questo doppio stemma oltre a essere una prova ulteriore dei riferimenti alla vita di Borghese Petrucci negli affreschi, rende più comprensibile la scelta di tema dei due affreschi successivi. Se la descrizione del Della Valle può esser ritenuta autentica, su uno dei dipinti si vedeva la continenza di Scipione: tipico tema di «cassone», conveniente alle nozze. Lo stesso si può dire dell'affresco intitolato: Il disarmo di Amore, conservato a Londra, le cui scene sono fondate, in gran parte, sui Trionfi del Petrarca. Proprio di questo affresco della serie una studiosa italiana riteneva che esso era stato dipinto prima del 1500.²¹ Ma il rapporto tra il soggetto e le nozze della coppia Petrucci-Piccolomini non consente un'ipotesi di questo genere. E' meglio persistere nella datazione sostenibile con più validi argomenti, per cui continuiamo a credere che i lavori di decorazione della sala duravano, all'incirca dal 1508 al 1512.

NOTE

¹ *Guglielmo della Valle*: Lettere Senesi, III., 1786 p. 319 sgg. Il miglior riassunto dei problemi relativi al ciclo di affreschi, con numerosi risultati nuovi è nel volume di *Davies, M.*: *The Earlier Italian Schools*. Londra 1961, pp. 436-438, 472-478, 485-486, 571-572. Nell'appendice del Catalogo Davies pubblica anche la descrizione dell'abate Girolamo Carli, di gran lunga più limitata di quella del Della Valle. Dal punto di vista di questo nostro studio è degno di rilievo quanto il Davies afferma in quello che segue: « While it need not be doubted that the subjects illustrated in this room were chosen by some humanist for Pandolfo Petrucci, the general scheme does not appear to be comprehensible. » Op. cit., p. 474.

² L'autenticità della siglatura dei due affreschi di L. Signorelli a Londra è stata contestata da L. Dussler, e dopo da A. P. Tofani, ma l'autore del Catalogo della National Gallery fornisce un'interpretazione calzante riguardo all'uso della forma: CORITIUS (invece di CORTONENSIS). A suo parere la forma Coritius sarebbe derivato dal nome di quel Corythus, che fu fondatore favoloso di Cortona nell'Eneide di Virgilio. Siccome si tratta di opere di soggetto storico-mitologico non è per nulla sorprendente che il committente (il programmatore) abbia voluto nascondere qualche dotta allusione persino nella siglatura. *Dussler, L.*: *Signorelli. Sein Leben und seine Kunst. Klassiker der Kunst*. Stoccarda 1927, p. 213.; *Tofani, A. P.*: *Per Girolamo Genga*, Paragone, 1969, N° 229., p. 26.; *Davies M.*: op. cit., p. 475.

³ *Brandi, C.*: *La Regia Pinacoteca di Siena*. Roma 1933, pp. 333-334.

⁴ *Venturi, A.*: *Storia dell'Arte Italiana*, vol. IX., Parte V., Milano 1932, pp. 597-606.; gli argomenti che confermano la datazione: *Davies, M.*: op. cit., pp. 474-475.; *Salmi, M.*: *Luca Signorelli*. Novara 1953, pp. 64-65.

⁵ *Fiocco, G.*: *Jacopo Ripanda*. *L'Arte* 1920, pp. 46-47. Di una variante in maiolica della composizione di Genga, mediata tramite il disegno del Ripanda, vedi: *Byam Shaw, J.*: *Jacopo Ripanda and Early Italian Maiolica*, *The Burlington Magazine* 1932, vol. LXI., pp. 18-25.

⁶ *Fiocco, G.*: op. cit., pp. 31-38.

⁷ E' un esempio cronologicamente vicino (1497) il ciclo di affreschi del Perugino al Collegio del Cambio a Perugia. Fabio Massimo appare subordinato all'allegoria di Prudenza anche nella decorazione affrescata da Taddeo di Bartolo negli anni 1413-14, sul muro dell'Anticappella del Palazzo Pubblico a Siena. Vedi ancora: *Rubinstein, N.*: *Political*

Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1958, Vol. XXI., pp. 528-541.

⁸ *Kirschstein, M.*: *Siena*. Monaco di Baviera 1923, pp. 528-541.

⁹ Eccettuato questo affresco del Genga non conosco che un unico esempio relativo alla raffigurazione nelle arti figurative del riscatto dei prigionieri raccontata da Plutarco. Si tratta dell'affresco di Daniele da Volterra in una sala del Palazzo Massimo alle Colonne a Roma. Il riscatto dei prigionieri qui è una di quelle undici scene, che raccontano la storia della Gente Fabia.

Sprigath, G.: *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts*. Inaugural Dissertation. Band I., Monaco di Baviera, 1968, p. 11.; *Santoro, F. S.*: *Daniele da Volterra*. Paragone 1967, N° 213, pp. 9-12.

¹⁰ *Davies, M.*: op. cit., pp. 436-438.; *Carli, E.*: *Il Pinturicchio*, Milano 1960, pp. 81-82.

¹¹ *Guicciardini, E.*: *Storia d'Italia*. Edizione utilizzata: Firenze 1836, pp. 189-191.

Kirschstein, M. op. cit., pp. 533-536.

¹² *Guicciardini, F.*: op. cit., pp. 189-190.

¹³ *Guicciardini, F.*: op. cit., p. 191.

¹⁴ *Brandi, C.*: op. cit., pp. 333-334.

¹⁵ *Kirschstein, M.*: op. cit., p. 524.

¹⁶ Sulla variante in maiolica dell'affresco di Coriolano, vedi: *Verlet, P.*: *A Faenza Panel at the Victoria and Albert Museum*. *The Burlington Magazine*, 1937, Vol. LXXI., pp. 183-184.

¹⁷ Una siffatta interpretazione della composizione della « Calunnie di Apelle » viene convalidata dalle iscrizioni nella parte inferiore dell'affresco; esse sono conosciute grazie alla trascrizione dell'abate Girolamo Carli. *Davies, M.*: op. cit., pp. 571-572.

¹⁸ *Popham, H. E.*: *Pouncey, Ph.*: *Italian Drawings in the British Museum*, Londra 1950, N° 237.

¹⁹ *Welliver, W.*: *Signorelli's «Court of Pan»*. *The Art Quarterly*, 1961, Vol. XXIV., pp. 334-345.

²⁰ *Davies, M.*: op. cit., p. 475.

²¹ *Tofani, A. P.*: op. cit., p. 29.; sul precedente dipinto antico di « Amore legato » vedi *Hübner, P. G.*: *Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance*. *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1909, pp. 270-272.

