

LA PACIFICAZIONE, NON LA VENDETTA

Sergio MARINELLI

Università di Ca' Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Palazzo Malcanton-Marcorà,
Dorsoduro 3484D, 30123 Venezia
e-mail: smarin@unive.it

SINTESI

La vendetta, di per sé, non è mai stata un valore presso le società civili e anche la faida, benché acconsentita in alcuni casi, non ha mai avuto una documentazione figurativa, dichiarata e riconoscibile, in quelle società. I valori civili celebrati, soprattutto nel mondo cristiano, sono la pacificazione e la concordia. Di questo presentiamo tre esempi fondamentali: una tavoletta di Antonio Orsini, della metà del Quattrocento, che illustra la pacificazione tra due cavalieri prima di un torneo a Ferrara; quindi la pala commissionata a Perugia nel 1507 da Atalanta Baglioni a Raffaello; alla fine due pale, una del Cinquecento e una del Settecento, che ricordano la pacificazione dei partiti politici opposti a Benevento.

Parole chiave: Pittura, Discordia, Pacificazione

PEACE, NOT REVENGE

ABSTRACT

The revenge, in itself, has never been a value in civil societies; also the feud, although consented in some cases, has never had a figurative documentation, clear and recognizable, in those societies. Especially in the Christian world, the celebrated civic values are peace and harmony. On this topic, I present three basic examples: first, a painting on wood by Antonio Orsini, dating back to the mid-fifteenth century, which illustrates the reconciliation between two knights before a tournament in Ferrara; then, the altarpiece commissioned in Perugia by Atalanta Baglioni to Raphael in 1507; in the end, two altarpieces, respectively dating back to the sixteenth and the eighteenth centuries, reminiscent of the pacification of opposing political parties in Benevento.

Keywords: Painting, Bone of Contention, Pacification

L'arte figurativa, come espressione sociale e pubblica, non può esaltare la faida e la vendetta, ma solo la pacificazione e il suo ordine sociale conseguente.¹

La rappresentazione della violenza, quando non rientri nella giustificazione mitologica o sacra, si ritrova in qualche caso, soprattutto nel Seicento, nell'aspetto della scena di genere, come si vede in pochi esempi famosi quali *La rissa dei musicanti* di Georges de La Tour, del Getty Museum di Los Angeles (1625?), o *La Rissa* di Velázquez alla Galleria Pallavicini a Roma. Anche le scene di vendetta politica appartengono all'Ottocento romantico e per trovarle bisogna attendere Hayez (*La congiura dei Lampugnani*, Milano, Accademia di Brera, 1826; *I vespri siciliani*, Roma, Galleria d'arte Moderna, 1846) o il suo contemporaneo Demin nel trucidissimo *Eccidio di Alberico da Romano e della sua famiglia* (Padova 1825, Feltre 1850). Ma niente che precisi un tema con un rituale storico, per quanto vario, definito e riconoscibile come la faida.

Più interessanti, anche per l'aspetto iconografico, i pochi casi raffiguranti pacificazioni celebrate, come la rara tavoletta del Musée des Arts Décoratifs di Parigi, ex-voto della pacificazione tra Joan de Tolsà e Joan de Marrodes, cavalieri duellanti nella Ferrara di Nicolo III d'Este.

L'immagine presenta qui nella prima parte una monaca orante davanti a un San Francesco stigmatizzato, di scala maggiore, che evoca vagamente l'arte di Gentile da Fabriano. Dall'altro lato, inquadrati da due grandi aste di torneo, che recano avvolti due cartigli con i loro nomi, due cavalieri corazzati, con i loro stemmi a fianco, si abbracciano e si baciano, nel modo che il pittore, ancora maldestro nell'uso della prospettiva di scorcio, riesce a rappresentare un bacio.

Una tabella centrale narra la storia:

In 1432 adi 14 de ottubro fo duy chavalieri, per
 combattere, e per darse la morte. E la venereb
 ele dona madona suor sara, fece oratione a dio
 e a santo francescho, se i diti chavalieri, fesse
 paxe. O che elli non se mazase. De fare di
 pinçere el dicto lavoriero con mo apar
 qui de presente di pinto. Et chusi p(er) la gr(ati)a
 de dio / e dele bone oratione; che i diti chava
 lieri fe paxe, senza alghun i(m)pedimento de
 le lor persone; (et) c.

(titulus di sinistra:)

Questo emisier çoane
 davalenz(a) de spagna

(titulus di destra:)

Questo emisier çoane d(e)
 chastello dosse de spagna

1 Si ringraziano per la collaborazione Riccardo Drusi, Giuseppe Porzio.



Fig. 1: Diego Velázquez, *Rissa davanti all'ambasciata di Spagna*. Roma, collezione Doria Pamphili

Dunque, i due nobilissimi cavalieri, ospiti della corte estense, che si erano sfidati a morte per vendicarsi dei presunti torti (ma non sappiamo la loro storia), recedettero dai loro propositi e finirono per abbracciarsi quasi teneramente per le preghiere di Suor Sara, rivolte a San Francesco.

La tavoletta, che presenta i deliziosi caratteri dell'*ex-voto*, spetta al veneziano Antonio Orsini, pittore di sicuro merito, anche se non aggiornatissimo sulle novità dell'arte, attivo nelle città della pianura, tra Ferrara e Cremona. Forse si tratta del primo numero del suo catalogo superstiti identificato (Coletti, 1951, 94–97).

La vendetta più famosa del Rinascimento, soprattutto in letteratura, poi revocata da Romain Rolland, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio, fu quella che coinvolse, a Perugia, la famiglia, al potere, almeno effettivo, dei Baglioni. Questi, di fatto, tennero la città dal 1424 al 1540, sotto la copertura formale del dominio pontificio. E di fatto, dopo Braccio da Montone, celebre capitano di ventura, il potere passò a non a Grifone, suo secondogenito, ma, nel 1479, quando era ancora tenera età il nipote Grifonetto, a Guido e Rodolfo, di un altro ramo della famiglia, e quindi al loro erede Astorre I, figlio di Guido, assassinato il 14 luglio 1500, in occasione del suo matrimonio con Lavinia Colonna,



Fig. 2: Antonio Orsini, *Scena di pacificazione*. Paris, Musée des Arts Decoratifs (Venezia, Fondazione Cini, Fototeca)



Fig. 3: Antonio Orsini, *Scena di pacificazione, particolare*. Paris, Musée des Arts Decoratifs (Venezia, Fondazione Cini, Fototeca)

in una congiura capeggiata dallo stesso Federico, detto Grifonetto, Baglioni, figlio di Atalanta e di Grifone. Filippo, dei congiurati (era un bastardo, zio di Grifonetto), arrivò, dopo la morte di Astorre, ad estrarre e morsicare il suo cuore e a rotolare il suo cadavere giù da le scale del palazzo, fino alla strada. Tutta la parte maschile legata ad Astorre fu sterminata. Soltanto Giampaolo Baglioni, cugino di Astorre, riuscì a fuggire per i tetti di Perugia e a farsi nascondere dagli studenti dello *Studium* della città. Quindi raggiunte fuori dalle mura la scorta armata dell'alleato Vitellozzo Vitelli, venuto anche lui per il matrimonio, e con essa riprese la città senza resistenza.

Grifonetto fu ucciso a sua volta il giorno dopo di Astorre dal fratello di Giampaolo, Gentile Baglioni, nome improprio per un assassino ma non per la carica di vescovo di Perugia, che guadagnò forse in quell'occasione e tenne nel periodo 1500–1506, per poi diventare, dal 1520 al 1527, anche signore della città.

In realtà la figura che sembra dominante in questa vicenda, anche per la sua forte personalità emotiva, sembra Atalanta, nipote di Malatesta I Baglioni, che aveva per consigliere spirituale la Beata Colomba da Rieti (1467–1501), beatificata nel 1627. La Beata avrebbe annunciato oscure previsioni sugli eventi, ma senza la fortuna di Suor Sara. Atalanta dapprima avrebbe condannato l'assassinio del suo nemico, quindi corse in piazza a raccogliere il giorno dopo Grifonetto spirante esortandolo a chieder perdono per sé e per i suoi assassini.

Atalanta Baglioni commissionò un grande e importante dipinto commemorativo dell'evento per la tomba sua, e del figlio Grifonetto, in San Francesco al Prato a Perugia. Un *unicum* tra i dipinti celebrativi di pacificazioni è dato infatti dalla *Pietà* di Raffaello, ora conservata nella Galleria Borghese a Roma, del 1507, legata da una parte a una delle faide più clamorose dell'Italia del Rinascimento, dall'altra all'analisi psicologica di uno dei pittori più sottili d'ogni tempo.

Nella grande tela, quasi quadrata (cm 186 x 176) Raffaello, partito inizialmente dall'idea di un Compianto di Cristo, come si vede dai primi disegni, passa a quella di un trasporto del corpo morto di Cristo, suggerita dalla prima incisione di Mantegna, che egli sicuramente possedeva, ereditata dal padre Giovanni Santi. Il corpo morto di Cristo, oggetto della *pietas* di tutti i personaggi rappresentati nell'immagine, è sostenuto lateralmente, in maniera quasi bilanciata, da due figure, che si lo sostengono ma parrebbero quasi contenderselo, un giovane robusto, ideale Grifonetto, dalla parte dei piedi e un uomo più anziano dalla parte della testa, che imita l'espressione del Cristo ma assomiglia anche a immagini postume di Giampaolo Baglioni, il vincitore della congiura. Al centro, protagonista indubbia dell'immagine, è una donna che corre a sorreggere la mano del Cristo morto, indubbiamente Atalanta che uscì di corsa nel mattino fatale a sorreggere Grifonetto morente. Dietro a questo gruppo è lo svenimento della Vergine, con figure tanto partecipi di bellezza ideale, quanto tra loro indistinguibili. Atalanta è, emblematicamente, sdoppiata nella Vergine svenuta e nella patetica dolente centrale. Grifonetto lo è altrettanto nei ruoli del vigoroso portatore e del Cristo morto. Sopra la testa del Cristo è un'altra giovane donna, in atteggiamento orante, tradizionalmente identificata con la vedova di Grifonetto, Zenobia Sforza.

Ma nei chiasmi altalenanti delle teste, che ripetono il ritmo altalenante di questo trasporto, che non va da nessuna parte, subito accanto alla testa della patetica soccorritrice



Fig. 4: Raffaello, Trasporto del corpo morto di Cristo (Roma, Galleria Borghese)

compare a sorpresa quella di San Pietro, un santo che non partecipa mai normalmente a queste scene di deposizione. La sua presenza sta qui certo per il potere della chiesa, che nominalmente sempre dominava Perugia, poi di fatto amministrata dagli indegni Baglioni. Non è chiaro se la sua figura sia stata voluta dai Baglioni o dal pittore, che comunque l'ha messa bene in rilievo. Forse non è un caso se nello stesso anno Raffaello arriva a Roma, direttamente accolto nella corte papale.

Ma nel drammatico compianto la vera pacificazione, alla fine, è data dal paesaggio all'orizzonte, al tempo stesso familiare ed edenico, di alberi, di acque, di montagne.

Giampaolo Baglioni, fu signore di Perugia fino al 1520, quando fu attirato a Roma e decapitato da papa Leone X, quindi il potere passò ancora al fratello Gentile fino al 1527. Nel 1540 i Baglioni, con Rodolfo II, persero definitivamente Perugia (cfr. Gurrieri, 1938).

Anche la vicenda dei Baglioni, come si vede, rientra però in una serrata vicenda di rancori famigliari e non corrisponde ad altra logica che la passionalità della vendetta.

Il dipinto, tanto tristemente emblematico della storia di Perugia, non poté tuttavia esser conservato per sempre in città. Nella notte tra il 18 e il 19 marzo 1608 fu prelevato dal convento dei minori conventuali dalle guardie del capitano pontificio di Perugia, pur con l'opposizione dei monaci anziani, per portarlo a Roma, nella Galleria di Scipione Borghese, segretario di stato ma soprattutto nipote del papa regnante, Paolo V, Camillo Borghese. Gli anziani frati si preoccupavano giustamente "...del sinistro concetto che si prenderebbe la città, vedendo che egli si privino della miglior cosa che abbino" (de Vecchi, 2006, 4).

Scipione Borghese mancava di Raffaello nella sua Galleria e, nel formarsela, non aveva esitato a ricorrere ai mezzi più disinvolti, come quando confiscò la collezione di Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino, il pittore allora più famoso a Roma, mettendolo anche in carcere. Scipione era affettivamente legato a Perugia, dove aveva trascorso il periodo giovanile nello *studium* cittadino e aveva visto là, forse tante volte, il dipinto di Raffaello. Aveva incontrato allora, sempre nell'occasione dei suoi studi, Stefano Pignatelli, che non apparteneva alla omonima illustre nobilissima famiglia napoletana, ma a una famiglia borghesissima di bocculari perugini. Scipione, salito alla porpora, si portò il compagno a Roma, suscitando naturalmente l'avversione e lo scandalo del partito avverso ai Borghese, soprattutto degli stranieri. Lo zio papa, Paolo V, ordinò diplomaticamente allora di allontanare Stefano Pignatelli. Ma Scipione, come l'Antioco della storia, si ammalò sempre più gravemente e si decise a guarire soltanto quando il papa, che teneva evidentemente molto a quel nipote, riportò l'amico nella sua casa. Più tardi Scipione ottenne anche la porpora cardinalizia per Stefano Pignatelli. Questo è riportato solo per mostrare che il cardinal-nipote sapeva ottenere sempre tutto quello che voleva dallo zio dispotico e autoritario.

Una delegazione di perugini si precipitò subito a Roma per chiedere la restituzione del dipinto.

Scipione protestò: "...disgusto e sdegno...parendogli che tutto si facci per il disprezzo della persona sua" (de Vecchi, 2006, 4). Ma lo zio papa, ancora una volta, con un *motu proprio* dell'undici aprile 1608, dichiarò che il dipinto era "...donatione pura, mera, perpetua et irrevocabile" alla sua persona e alla sua famiglia (de Vecchi, 2006, 4).

Fu così un'altra violenza e ai perugini sudditi non restò alcuna possibilità di vendetta. Il papa fece inviare a Perugia una copia di Lanfranco. Il quadro originale fu invece al Louvre, tra il 1797 e il 1815, con Napoleone.

Tra i dipinti che celebrano invece pacificazioni civili sembrano esemplari quelli che ricordano la "Pace di Benevento" siglata il 28 febbraio 1530 alla conclusione di un lungo conflitto cittadino tra la fazione favorevole al pontefice e quella favorevole all'imperatore. A ricordo dell'evento il Comune eresse a sue spese nella cattedrale un altare intitolato alla



Fig. 5: Gian Lorenzo Bernini, Papa Paolo V (Camillo Borghese) (Roma, Galleria Borghese)



Fig. 6: Gian Lorenzo Bernini, Scipione Borghese (Roma, Galleria Borghese)

Vergine, mediatrice della pace e poi nota appunto come “Madonna della pace” (Borgia, 1769, 480–481). L’altare andò poi distrutto nel terremoto del 1688.

L’iconografia del fatto storico si era intanto consolidata, come mostra la pala di Donato Piperno, del 1593, conservata oggi nel Seminario Vescovile di Benevento. Si tratta di una tela con la Vergine il Bambino in alto tra gli Angeli e sotto, ai lati, i santi Giovanni Battista e Pietro. Anche qui San Pietro rappresentava evidentemente la parte papale.

Al centro, in un’apertura di paesaggio, stanno due gruppi di soldati, dai caratteri e dalle foggie degli abiti molto arcaicizzanti, manieristici, con, al loro centro ancora, i loro capi che si abbracciano. Tutta l’immagine è ancora molto arcaica e ingenua e rientra perfettamente nel gusto della devozione popolare. Nel 1725, in occasione del Giubileo, papa Benedetto XIII Orsini fece erigere un nuovo altare nella cattedrale, dotandolo della pala del celebre pittore Paolo de Matteis, che ancora si conserva nel Museo del Sannio (Napoletano, 2011, 93). De Matteis, noto ora solo a specialisti e collezionisti, fu pittore assai considerato nell’età tardobarocca, e dipinse anche per Vienna, Verona e Bergamo. Ma fu per breve tempo anche alla corte del Re Sole. In questo dipinto egli mette da parte le raffinatezze delle sue opere mitologiche per abbandonarsi a un clima più popolare, più comprensibile e condivisibile per gli abitanti di Benevento. Sotto la scena sacra che sta in alto, tra le nuvole, s’incontrano e si danno la mano due emblematici rappresentanti dei



Fig. 7: Donato Piperno, *Madonna della Pace* (Benevento, Seminario Arcivescovile)



Fig. 8: Paolo De Matteis, Madonna della Pace (Benevento, Museo del Sannio)

partiti storici in conflitto. Risultano abbigliati in uno strano modo, che forse voleva essere un costume storico cinquecentesco agli occhi degli uomini del Settecento, ma che a noi fa l'effetto di un costume di carnevale. Anche i volti dei due personaggi, molto caratterizzati e per niente idealizzati, sembrano venire dal mondo popolare delle maschere. La rievocazione di De Matteis, altre volte pittore aulico senza confronti, è qui quella di una sagra popolare, che festeggia un evento che è ormai solo occasione di festa ma di cui forse non si ricorda o si comprende bene il significato originario antico.

Tutti gli esempi riportati confermano che è la pacificazione ad essere consegnata alla celebrazione della storia, e non la vendetta, pur se in una sua forma di regolamentazione in qualche modo definita, come la faida, in tutte le sue sopravvivenze sociali scoperte o più o meno mascherate. Va da sé che le vicende riconsiderate qui, delle opere pittoriche, vedono protagonista dall'inizio, o alla fine, la Chiesa Romana, la cui forza, ufficialmente, si basa sul perdono e sulla concordia. Così è nel caso della sconosciuta monaca ferrarese, che tanto sconosciuta ai suoi tempi non doveva essere, così è per la Perugia del tempo dei papi Della Rovere, Medici e Borghese, per la Benevento del tempo del papato degli Orsini.

POMIRITEV, NE MAŠČEVANJE

Sergio MARINELLI

Univerza Ca' Foscari v Benetkah, Oddelek za filozofijo in kulturno dediščino, Palazzo Malcanton-Marcorà,
Dorsoduro 3484D, 30123 Benetke, Italija
e-mail: smarin@unive.it

POVZETEK

Maščevanje samo po sebi v odnosu do civilizirane družbe ni bilo nikdar razumljeno kot vrednota in fajda, kljub temu, da je bila v nekaterih primerih dovoljena, v teh družbah ni bila nikdar jasno deklarirana in priznana. Priznane vrednote civilizirane družbe, predvsem v krščanskem svetu, so pomiritev in harmonija.

V članku so bili predstavljeni trije temeljni primeri: slika Antonija Orsinija iz prve polovice 13. stoletja, ki ponazarja pomiritev med dvema vitezoma pred turnirjem v Ferrari; oltarna slika v Perugi iz leta 1507, ki sta jo pripravila Atalanta Baglioni in Rafael; ter dve oltarni sliki, ena iz 14. in ena iz 16. stoletja, ki prikazujeta pomiritev političnih nasprotnikov v Benventu.

Ključne besede: slikarstvo, nesložnost, pomiritev

FONTI E BIBLIOGRAFIA

Borgia, S. (1769): Memorie istoriche della pontifizia città di Benevento. Roma, dalle Stampe del Salomoni, III, 1.

Coletti, L. (1951): Su Antonio Orsini. *Arte Veneta*, 5, 94–97.

de Vecchi, P (2006): Dietro la Depositione, una faida di famiglia. *Corriere della Sera*, 9. 5. 2006, 4.

Gurrieri, O. (1938): I Baglioni. Firenze, Barbera, Alfani e Venturi.

Napoletano, G. (2011): I percorsi artistici di Paolo de Matteis nelle opere del territorio sannita e della diocesi del cardinale Vincenzo Maria Orsini. In: De Martini, V. (ed.): *Sannio e Barocco*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 87–95.