

**MONUMENTI DIPINTI.
GLI AFFRESCHI DEL PALAZZO DELLA CORGNA
IN CASTIGLIONE DEL LAGO (ITALIA)**

Walter Pagnotta

Fondazione S. Moretti Costanzi

Riassunto

Gli affreschi del palazzo della Corgna, in Castiglione del Lago, costituiscono il più importante ciclo manierista dell'Umbria. La rappresentazione di tre monumenti, il Pantheon, l'Arco di Augusto in Perugia e S. Pietro, contribuisce alla definizione di alcuni aspetti delle personalità artistiche di Niccolò Circignani e Salvi Savini, due pittori toscani attivi presso i della Corgna nella seconda metà del sec. XVI.

Resumen

Los frescos del palacio della Corgna, de Castiglione del Lago, representan el más importante ciclo pictórico manierista de la Umbría. La representación de tres monumentos, el Panteón de Roma, el Arco de Augusto de Perugia y San Pedro del Vaticano, contribuye a definir algunos aspectos de la personalidad artística de Niccolò Circignani y Salvi Savini, dos pintores toscanos que trabajaban para la familia della Corgna en la segunda mitad del siglo XVI.

Il 9 marzo 1563, i fratelli Ascanio e Fulvio della Corgna acquistano da Costanza Vitelli, madre e tutrice di G. Paolo e Ridolfo Baglioni, le case che l'antica famiglia perugina possedeva in Castiglione del Lago, presso la Rocca¹.

Nei piani dei due fratelli, prossimi alla nomina a marchesi di Castel della Pieve, Chiugi e Castiglione del Lago, che avverrà il 17 novembre 1563 da parte di Pio IV², sul blocco degli edifici baglioneschi doveva sorgere una villa che affiancasse spettacolarmente il palazzo di città, in costruzione già dal 1552 a Castel della Pieve, la capitale del feudo³.

I lavori di trasformazione dovettero iniziare quasi immediatamente se, come è testimoniato da una denuncia del 13 aprile 1564, gli abitanti di Gioiella, un piccolo borgo del marchesato, pagano delle imposte speciali per la costruzione del palazzo⁴.

La ribellione di Castel della Pieve contro i marchesi della Corgna, tra la fine del 1563 e gli inizi del 1564, porterà al distacco della ricca e popolosa cittadina dal marchesato, la cui capitale sarà trasferita a Castiglione del Lago⁵.

La nuova situazione, però, non dovette influire in alcun modo sulla costruzione della villa che mantenne le sue caratteristiche architettoniche, favorite anche dagli ampi spazi a disposizione nel castello sulle rive del Trasimeno che a partire da quegli anni, e grazie alla saggia politica dei della Corgna, andrà lentamente ripopolandosi⁶.

Le vicende personali di Ascanio della Corgna, uno dei più famosi personaggi militari dell'epoca, condizionarono pesantemente la costruzione che solo dopo dieci anni appare avviata alla conclusione⁷.

L'edificio, portato a termine da Diomede, figlio secondogenito di Laura della Corgna adottato nel 1563 dallo zio Ascanio, risultò, agli occhi dei contemporanei "simile a reggia", circondato come era dai bellissimi giardini e da una serie di edifici di servizio che lo isolavano dal paese e dalla Rocca⁸ (Fig. 1).

La costruzione, articolata su quattro piani con cantine, cucina e magazzini ai piani inferiori, era suddivisa in due appartamenti, rispettivamente per Diomede e per il cardinale Fulvio al primo piano e una serie di camere per familiari e ospiti al piano superiore. Il fasto e la ricchezza della famiglia, in quel momento

1. Cfr. Archivio di Stato Roma (d'ora in poi ASR), Camerale III, b. 598. Castiglione del Lago sorge su una penisola sulla riva occidentale del Trasimeno. Occupata già in antico da etruschi, romani e bizantini, a partire dal sec. XIII la sua importanza strategica di controllo dell'asse stradale che da Roma – Orvieto – Città della Pieve conduceva ad Arezzo e Firenze fu riaffermata dalla costruzione del grande castello che cinge completamente l'abitato.

2. La creazione di questo feudo non dovrà sembrare casuale. Il territorio, di notevoli dimensioni, è situato, infatti, lungo il margine occidentale dello Stato della Chiesa, al confine con la Toscana: un'area strategicamente importantissima per la vicinanza a Cortona, Siena e Arezzo, e proprio per questo inglobata da Perugia sul finire del sec. XII. Città della Pieve, importante centro sulla direttrice stradale che univa l'alto Lazio alla Romagna, e non discosto dalla via Francigena, fiorì agli inizi del sec. XIII. Notevole centro commerciale per la presenza, fin dall'epoca, di una ricca borghesia costituiti, per secoli, il più importante centro urbano di tutta la zona. A sua volta il Chiugi, abbandonato e paludoso, nonostante vari tentativi di ripopolamento

svolti da Perugia tra il sec. XIII e la prima metà del sec. XV, solo nei primi decenni del sec. XVI fu interessato da un'intensa attività di bonifica, soprattutto all'epoca dei papi Leone X e Clemente VII, che comportò un notevolissimo aumento della produttività agraria con la nascita di numerosi borghi sparsi nel territorio.

3. Cfr. ASR, Camerale III, b. 591.

4. Cfr. ASR, Camerale III, b. 599.

5. Cfr. Breve, *Decret romanum pontificem*, 23 aprile 1564.

6. Cfr. ASR, Camerale III, b. 591.

7. Cfr. ASR, Camerale III, b. 591. 20 maggio 1574: contratto con uno scalpellino di Cortona per la realizzazione del camino, delle porte e delle finestre della Sala di ricevimento, che in quel momento si stava affrescando (Cfr. *infra* n. 11).

8. Intorno alla villa, i della Corgna realizzarono una serie di giardini celebrati, sul finire del sec. XVI, dal poeta di corte Cesare Caporali nel poemetto "*Gli orti di Mecenate*". Gli edifici di servizio comprendevano le case per la servitù, la palazzina del ramo cadetto, la rimessa per le carrozze ed il gioco della Pallacorda. Su questi temi è attualmente in corso uno studio da parte di chi scrive.

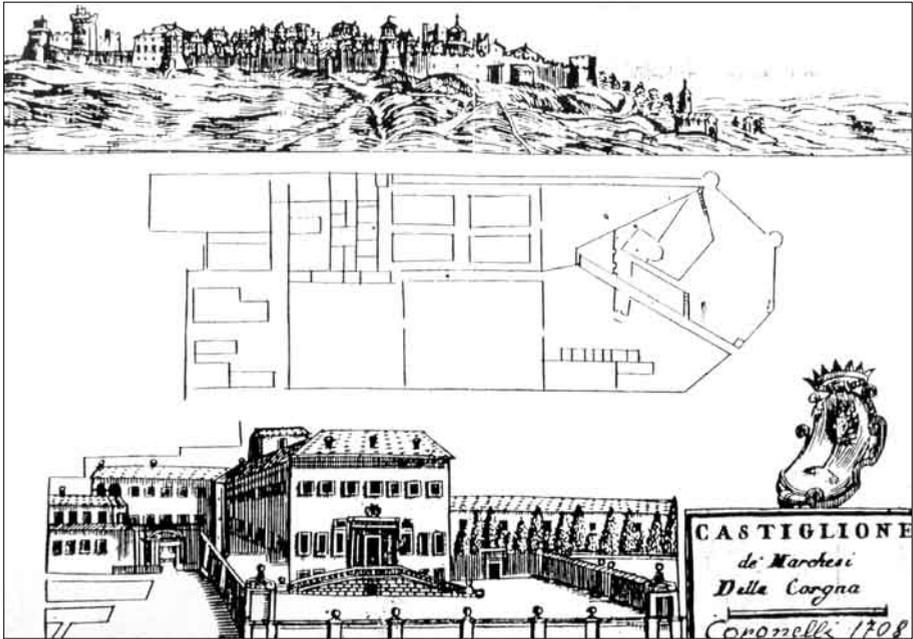


Fig. 1. V. Coronelli, *Castiglione de' marchesi Della Corgna*, 1708. In basso, veduta del palazzo della Corgna.

ai più alti livelli della nobiltà dello Stato della Chiesa, anche a seguito di un'accorta politica matrimoniale⁹, appaiono completamente dispiegati all'interno dell'edificio. La documentazione dell'epoca rivela una sontuosità perfettamente in linea con il grado raggiunto dai della Corgna: nelle varie stanze, tappezzate di cuoi stampati o di raso rosso, mobili in ebano o in noce, lettiere indorate ed una collezione di poco meno di duecento quadri testimoniano un gusto elegante, sicuramente modellato su grandi esempi contemporanei¹⁰.

La ricchezza del palazzo risaltava anche dal ciclo di affreschi che, realizzati principalmente tra l'ottavo e il nono decennio del sec. XVI per volontà di Diomede, narrano su soffitti e pareti temi storici e mitologici. Una fortunata scoperta ha consentito di individuare tra gli artisti attivi nel palazzo la figura di Niccolò Circignani, detto il Pomarancio, al quale, per evidenti motivi stilistici, si dovrà attribuire la maggior parte degli affreschi stessi¹¹.

9. Si ricordi il matrimonio di Diomede della Corgna con Porzia Colonna di Zagarolo.

10. Su questo tema è in corso uno studio da parte di chi scrive. Ad esso si rimanda per i relativi riferimenti archivistici.

11. Cfr. ASR, Camerale III, b. 591, fasc. 18. Il contratto con N. Circignani, siglato il 15 maggio 1574, prevede la realizzazione degli affreschi entro un anno.

Sull'opera del Circignani si veda G. Saporì, Artisti e committenti sul lago Trasimeno, in *Paragone*, 393, 1982, 27-61, fig. 27-57. Per un primo contributo allo studio degli affreschi, da parte di chi scrive, si veda W. Pagnotta, La Sala di Ascanio e la Sala di Cesare, in *Atti del Convegno La ricerca storica nell'area del Trasimeno. Fonti, studi, scavi e restauri (giugno 1997)* (in corso di stampa).

Molto si è discusso circa la presunta incompletezza del ciclo pittorico che interessa solo alcuni ambienti del palazzo. In realtà, sulla base di una documentazione d'archivio che illustra perfettamente l'arredamento, e quindi la destinazione d'uso delle varie sale, possiamo affermare che gli affreschi furono eseguiti esattamente lì dove servivano, nelle sale più importanti, quelle più strettamente legate alle funzioni di rappresentanza e alla vita privata della famiglia: la sala d'ingresso, il salone di ricevimento, le camere da letto di Diomede, di sua madre Laura, del figlio Ascanio e lo studio del marchese, mentre l'appartamento del cardinale Fulvio era tappezzato di raso rosso.

Il ciclo pittorico si dispiega secondo un ordine che appare perfettamente logico se si considera la figura di Diomede il quale, adottato dallo zio Ascanio per dare continuità dinastica alla famiglia, si sentì fortemente investito della responsabilità alla quale era stato chiamato. Nel periodo del suo marchesato, eccettuando l'incarico di generale delle armate pontificie in Avignone, nel 1592¹², il "marchese d'oro", come fu soprannominato¹³, rivolse tutte le sue attenzioni al consolidamento del patrimonio familiare, con grandi acquisti di terreni dentro e fuori il feudo, il completamento e la costruzione di palazzi e il potenziamento delle attività agricole e commerciali in Castiglione del Lago, legate all'aumento della popolazione che favorì a più riprese¹⁴.

Nella sala d'ingresso, gli affreschi celebrano il matrimonio di Diomede con Porzia Colonna, scelta tra le altre come Paride aveva scelto Venere, la più bella tra le dee. Nel salone di ricevimento sono narrate le imprese del fondatore della dinastia Ascanio, secondo uno schema che illustra, sulle varie pareti, l'evolversi della sua carriera militare: nella prima gli inizi, nella seconda la gloria militare e politica, nella terza il momento della disgrazia, nella quarta l'ascesa verso la fama imperitura, culminata nella partecipazione alla battaglia di Lepanto. Sul soffitto di questa sala, la rappresentazione del conferimento, da parte dello zio Giulio III, della carica di Custode della Chiesa, considerato come il vertice per la carriera di un nobile cristiano. Nell'anticamera di Diomede, gli affreschi della volta narrano il viaggio di Enea da Troia al Lazio, preso a paragone riguardo al compito cui era chiamato lo stesso Diomede. Un compito sottolineato dalla presenza di quattro figure che risaltano l'operato del giovane marchese relativamente al feudo: Ercole (Diomede), Cerere (l'agricoltura), Vulcano (l'artigianato) e Venere terrestre (la bellezza in terra). Nella sua camera, il mito di Fetonte lo ammonisce a non lanciarsi in rischiose avventure, più logico attenersi

12. Cfr. M. G. Donati Guerrieri, *Lo stato di Castiglione del Lago e i della Corgna*, Perugia 1972, 233.

13. Cfr. L. Boscherini (a cura di), *Notizie storiche di*

Castiglione del lago e suo territorio, raccolte dall'abate Innocenzo Battaglioni, Montepulciano 2000, 201.

14. Cfr. ASR, Camerale III, bb. 591, 599.

al normale ritmo della vita, indicato dalle quattro stagioni e dalle quattro parti del giorno (alba, mezzogiorno, tramonto e notte). Nella camera del figlio Ascanio è evidente l'intento pedagogico: al centro la battaglia del Trasimeno tra Annibale e i romani, ai lati la rappresentazione di una guerra ideale che culmina nella scena della clemenza del generale nei confronti di un re vinto. Un'esortazione e un insegnamento per il giovane Ascanio, chiamato ad una grande carriera militare. Nella camera di Laura, ove è dipinto il mito di Plutone e Proserpina, la figura di Cerere sottolinea il ruolo svolto dalla nobildonna, quale madre di Diomede, per avere garantito la continuità dinastica della famiglia. Sulle pareti dello studio del marchese, la fedele rappresentazione della "vita di Cesare" di Svetonio si dispiega a narrare le gesta di uno dei più famosi personaggi dell'antichità: un esempio per l'operare di Diomede della Corgna.

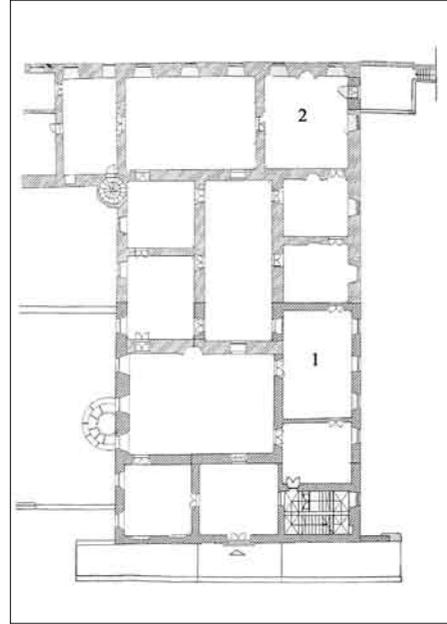


Fig. 2. Castiglione del Lago, palazzo della Corgna. Pianta del primo piano: n. 1, Sala di Enea; n. 2, Sala di Cesare.

Vorrei, a questo punto, soffermare l'attenzione sulla rappresentazione di alcuni monumenti che compaiono nelle varie scene affrescate. Accanto a immagini puramente di fantasia, quali idilliaci paesaggi di genere con ideali castelli o ville, i temi trattati necessitavano, talvolta, di un'ambientazione militare o urbana che la fantasia del pittore ha rappresentato secondo moduli convenzionali, che trovano ampi confronti nell'opera del Circignani. Ambientazioni architettoniche che risultano spesso fredde e schematiche, rispetto all'importanza e al risalto dato ai personaggi protagonisti dei vari episodi. In alcuni casi, però, è possibile identificare con assoluta certezza il monumento rappresentato.

Nella sala di Enea (Fig. 2, n. 1), come ho già accennato, Circignani¹⁵ narra il viaggio dell'eroe da Troia al Lazio, attraverso una serie di immagini opportunamente scelte che sintetizzano il racconto ai momenti ritenuti salienti

15. Negli affreschi di questa sala intervenne anche G. A. Pandolfi, pittore marchigiano che per il cardinale Fulvio della Corgna aveva già affrescato, fra il 1573

e il 1575, la sacrestia del duomo in Perugia. A lui si devono le scene di "Venere, Enea e Acate" e di "Enea e Didone", cfr. G. Saporì, *op. cit.*, 51.

della vicenda: l'amore tra Zeus ed Elettra, da cui nacque Dardano, il mitico fondatore della città; quindi il periodo cartaginese con Mercurio che annuncia a Didone l'arrivo di Enea, Venere che in veste di cacciatrice appare ad Enea e Acate e l'amore tra Enea e Didone. Infine, la scena in cui Venere chiede a Vulcano le armi per il figlio che si appresta al duello finale con Turno. Oltre a questi temi, inseriti nel ricco apparato di grottesche sulla volta della sala, la decorazione si arricchisce di altre immagini che, disposte agli angoli della volta, e realizzate come grandi tondi monocromi sui toni del marrone, completano la narrazione: la città di Troia, Venere che aiuta la flotta troiana, il sacrificio di Enea e la figura di Vesta, a significare l'ultimo sviluppo del destino della città di Priamo, la nascita di Roma.



Fig. 3. N. Circignani, *Troia*, particolare degli affreschi della Sala di Enea, Castiglione del Lago, palazzo della Corgna (foto J. C. González).

Nel tondo che rappresenta la città di Troia (Fig. 3), questa è indicata da un grande edificio, evidentemente un tempio, verso il quale si dirigono due figure femminili che recano un grande piatto per le offerte. Nell'edificio rappresentato è facile riconoscere una rielaborazione del Pantheon di Roma caratterizzato, come è, dalla forma circolare con copertura a cupola, e preceduto da un pronao. Circignani, che aveva già frequentato Roma¹⁶, e quindi doveva aver visto di persona l'edificio, peraltro notissimo anche attraverso dipinti e incisioni¹⁷, apporta alcuni cambiamenti: le pareti sono rappresentate con un doppio ordine di semicolonne,

16. Cfr. C. Degl'Innocenti, *Il Pomarancio*, Fucecchio 1997.

17. Fin dal Medioevo, il profilo del Pantheon, con la sua caratteristica cupola, ricorre sempre, insieme ad altri monumenti antichi, nelle immagini di Roma in affreschi, disegni e miniature. Nella seconda metà del sec. XV, il mutato interesse per le antichità romane determina una maggiore attenzione per i vari monumenti presenti nella città, che vengono rappresentati più realisticamente e con grande attenzione per i particolari architettonici.

Tra questi, ovviamente, il Pantheon che nel corso del Rinascimento sarà, probabilmente, l'edificio più conosciuto e tra i più rappresentati. A questo riguardo si ricordino, p. es., i disegni di A. Strozzi (1474), van Heemskerck (1535 ca.), Dupérac (1567) e G. A. Dosio (1569), e le piante di Roma di L. Bufalini (1551), P. Ligorio (1552), A. Lafréry (1557), V. Pinard (1557), G. A. Dosio (1561) e L. Dupérac (1577), ove il tempio risalta nettamente tra le altre costruzioni.



Fig. 4. N. Circignani, *Laocoonte*, particolare degli affreschi della Sala di Enea, Castiglione del Lago, palazzo della Corgna [foto J. C. González].

il pronao è chiuso, con quattro paraste sulla fronte ove si apre la porta, mentre sul timpano è la statua di una divinità femminile. Quanto all'apertura circolare sulla parete dell'edificio dietro il pronao, ritengo sia da considerare come una citazione dell'occhio della cupola, qui trasferito per non omettere l'elemento più emblematico di tutta la costruzione. L'evidente incongruenza della scelta di un monumento tipicamente romano per rappresentare una città tanto più antica e lontana come Troia, della quale all'epoca si poteva solo favoleggiare, è risolta con una serie di aggiunte che aiutano e indirizzano nella corretta lettura del monumento. Un altro monocromo a forma di rombo e di dimensioni minori, è sovrapposto, infatti, all'immagine del tempio: qui, sul fondo azzurro-turchino, una figura biancastra individua il personaggio di Laocoonte (Fig. 4), rappresentato non secondo il modello della famosa statua rinvenuta nel 1506, ma in modo più semplice, senza i due figli, e con un serpentello che si avvinghia al bastone del vecchio sacerdote troiano. E ancora, due sirene disposte in basso e ai lati del tondo del Pantheon (Fig. 5-6), rispettivamente a destra e a sinistra, presentano i tipici tratti della Diana Efesina, a ribadire la localizzazione topografica della città di Troia, sulle coste dell'Asia Minore.



Fig. 5. N. Circignani, *Sirena*, particolare degli affreschi della Sala di Enea, Castiglione del Lago, palazzo della Corgna (foto J. C. González).



Fig. 6. N. Circignani, *Sirena*, particolare degli affreschi della Sala di Enea, Castiglione del Lago, palazzo della Corgna (foto J. C. González).

L'altra sala sulla quale vorrei porre l'attenzione è la "Sala di Cesare", lo studio del marchese Diomede (Fig. 2, n. 2). Sulla volta, dipinta dal Circignani intorno al 1575, le grottesche intessono un ricchissimo apparato con al centro lo stemma del marchese. Sulle pareti dipinte, come vedremo, più tardi, è illustrata la vita di Cesare, fedele trasposizione della "Vita di Cesare" di Svetonio¹⁸. La narrazione si sviluppa su due livelli: in alto scorrono i momenti salienti fino al passaggio del Rubicone, in basso gli avvenimenti successivi, culminati nell'uccisione dello stesso Cesare. Alcune variazioni cronologiche rispetto al testo di Svetonio risultano funzionali al fine di rappresentare, in dimensioni più grandi e al centro delle due pareti principali, l'una di fronte all'altra, le scene della battaglia di Farsalo e dell'episodio in cui Cesare rifiuta la corona di re offertagli da Antonio, ponendo così in risalto le virtù militari e la capacità politica del grande romano.

Anche in questa sala alcune scene presentano dei paesaggi urbani che, per la maggior parte, non mostrano delle connotazioni precise che permettano di identificare i monumenti rappresentati. In due casi, però, questo "riconoscimento" è possibile, e precisamente nella scena del Foro di Cesare e in quella in cui

18. La tradizione pittorica dei cicli di storia romana era iniziata a Roma ai primi del Cinquecento, con il ciclo di J. Ripanda a palazzo Santoro, cfr. V. Farinella, *Archeologia*

e *pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992, 88 ss.



Fig. 7. S. Savini, *Il Foro di Cesare*, particolare degli affreschi della Sala di Cesare, Castiglione del Lago, palazzo della Corgna (foto M. Marchetti).

Cesare riceve da uno sconosciuto il papiro che svela la congiura. Nella prima immagine (Fig. 7) un personaggio con corazza e mantello, al centro della scena, mostra ad alcuni soldati un arco. Si tratta di una costruzione molto semplice, realizzata in pietra grigia, che sopra la volta presenta quattro clipei, dipinti in giallo. Sicura l'identificazione con il Foro di Cesare¹⁹, del quale non vi è altra possibile menzione negli affreschi della sala, è da capire quale possa essere stato il modello che ha ispirato questa costruzione, in quanto all'epoca, la seconda metà del sec. XVI, non erano più visibili, in Roma, i resti del foro stesso²⁰.

Probabilmente, però, più che di un modello credo si debba parlare di una semplice ispirazione che il pittore ha tratto da un celebre monumento molto prossimo a Castiglione del Lago, nella vicina Perugia, ove si innalza l'Arco di Augusto (Fig. 8), la monumentale porta aperta sulle mura etrusche della città. L'arco dipinto, in effetti, non rappresenta il monumento perugino del sec. III-II a.C.²¹, il più spettacolare tra le antichità della città: mancano, infatti, i due avancorpi laterali e la loggetta che ne rendono inconfondibile l'immagine. L'attenzione del pittore si è incentrata, invece, su un elemento "minore" della porta perugina, il

19. Cfr. *Svet.*, I, 26.

20. Si ricordi che l'area ove sorgeva il foro di Cesare, già dal periodo tardo-medievale non era più riconoscibile come tale, a seguito del degrado e delle spoliazioni,

cfr. C. Morselli, *s.v.* Forum Iulium, in *LTVR*, II, 301.

21. Cfr. M. Torelli, *L'arte degli Etruschi*, Bari 1992, 229-230.

fregio che sovrasta l'arco, ove compaiono cinque clipei. Questi, ancorchè ridotti a quattro, come si è visto figurano anche nell'affresco castiglioneve ove, con la loro presenza, intendono nobilitare la semplice costruzione e realizzano, in questo modo, la prima "immagine" ad oggi conosciuta, dell'arco stesso.

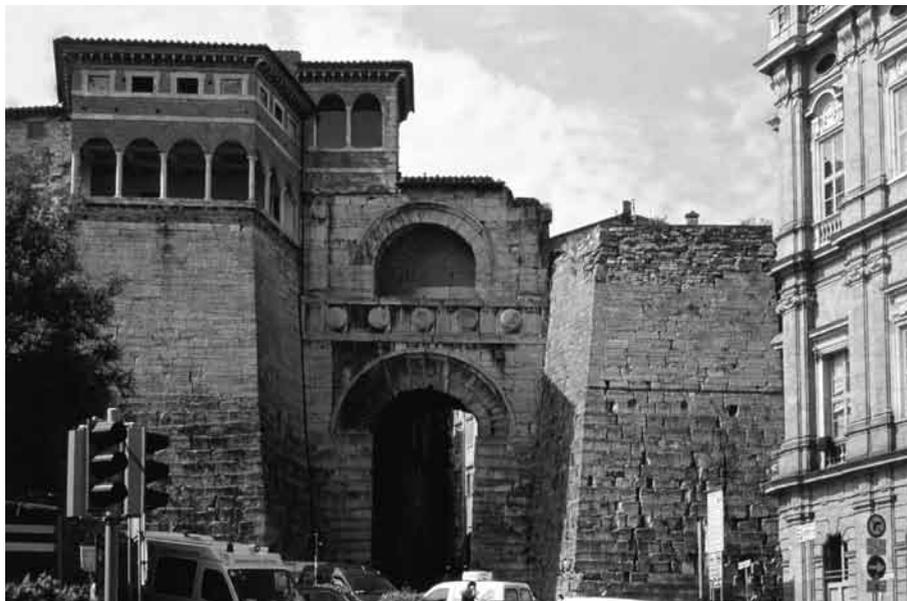


Fig. 8. Perugia, Arco di Augusto (foto M. Marchetti).

Su questi clipei, poi, l'artista pone la sua firma. Sul primo clipeo di sinistra, infatti, compare una *S* sottolineata, mentre sul secondo vediamo tracciata una *f*. Sappiamo che sul finire degli anni '70 del Cinquecento, il Circignani abbandona la corte dei della Corgna per trasferirsi a Roma²². Gli subentra un altro artista toscano, che troviamo attivo nell'ambito corgnesco proprio in quegli anni, il fiorentino Salvi Savini, al quale si debbono le decorazioni del palazzo di Castel della Pieve (1580) e della villa del cardinale Fulvio (1581), presso Perugia²³. Le citate *S* e *f* identificherebbero, quindi, proprio l'autore degli affreschi della sala il quale, anche nel quadro di S. Nicola da Tolentino in S. Agostino di Castel della Pieve, firmerà *S S F* (*Salvius Savinus Florentinus*). Nonostante gli usi ortografici dell'epoca prevedessero che il raddoppiamento di una consonante fosse ottenuto con una linea orizzontale posta sopra la lettera, in questo caso il pittore potrebbe essersi concesso una licenza "artistica", sottoponendo la linea alla lettera, e ottenendo così lo stesso risultato: *S S F*.

22. Cfr. C. Degl'Innocenti, *op. cit.* (n. 17), 25.

23. Cfr. G. Saporì, *op. cit.*, (n. 11), 55-56.

Ancora nella stessa sala, l'altra scena sulla quale vorrei soffermarmi è la rappresentazione del momento in cui un uomo porge a Cesare il rotolo di papiro nel quale si svelava la congiura, che di lì a poco sarebbe culminata nell'uccisione dello stesso Cesare (Fig. 9).



Fig. 9. S. Savini, *La rivelazione della congiura*, particolare degli affreschi della Sala di Cesare, Castiglione del Lago, palazzo della Corgna (foto M. Marchetti).

I due personaggi sono dipinti al centro, con alcuni soldati sulla destra, come in un'inquadratura teatrale, con le quinte sceniche costituite da due anonimi palazzetti e un grande fondale, con un paesaggio urbano sul quale risalta l'immagine di una cupola che s'innalza verso il cielo, sovrastando altre costruzioni, e davanti alla quale sorgono due obelischi. È chiaro che si tratta di un'inquadratura romana, ma quale? Sarebbe a prima vista la basilica di S. Pietro. Osservando attentamente la cupola, questa appare completa in tutte le sue parti ma, lungo il bordo superiore del tamburo si nota chiaramente una balaustra in legno. Perché questa incongruenza?

Oltre a ciò, la cupola, sovrastata dalla statua di una divinità pagana che vorrebbe conferirle un'aria di "antico", in realtà non corrisponde all'immagine di S. Pietro universalmente nota: intorno al tamburo, mancano le colonne doppie, sostituite da archetti romanici, e la cupola non appare nella forma a ogiva datale da G. Della Porta tra il 1588 e il 1590, ma risulta una semisfera,

ed anche la lanterna è ben diversa da quella realizzata nel 1590. Inoltre, come abbiamo visto, sulla destra compaiono due obelischi. Se ne potrebbe, quindi, dedurre che la cupola non rappresenti S. Pietro, e che si tratti di un'architettura immaginaria. Tuttavia, a questo riguardo, ci soccorre un documento chiarificatore. L'intensa e "rivoluzionaria" attività urbanistica di Sisto V, trovò la sua celebrazione nella pubblicazione di un'incisione nella quale appaiono le sue imprese edilizie, edita nel 1589 (Fig. 10). Qui, a fare da cornice all'immagine del vecchio papa, sono raffigurati tutti i monumenti innalzati in Roma tra il 1585 e il 1589, tra i quali anche S. Pietro. Sappiamo, in realtà, che la basilica verrà compiuta più tardi, nel 1612, e che al momento non era stata completata nemmeno la cupola. Ciò nonostante, nell'incisione S. Pietro appare definita in tutte le sue parti. Se esaminiamo in dettaglio questa immagine in rapporto all'affresco del palazzo della Corgna, vi possiamo notare tutte le inesattezze che abbiamo già rilevato nell'affresco di Savini. Anche qui, infatti, mancano le colonne del tamburo e la cupola ha la forma di una emisfera. Quanto alla lanterna, appena accenata nell'incisione, è stata realizzata trasponendo sopra la cupola una delle due piccole cupole sulle cappelle d'angolo. Oltre a ciò, nella stessa incisione compaiono in alto due coppie di obelischi: a destra quelli di S. Maria del Popolo e di S. Pietro, a sinistra quelli di S. Giovanni e di S. Maria Maggiore.

Su questa base, ritengo se ne possa dedurre che il pittore, il quale probabilmente non aveva osservato di persona l'edificio, abbia tratto da questa incisione lo spunto per il suo affresco, fondendo arbitrariamente due immagini. La balaustra di legno notata precedentemente, altro non sarebbe, pertanto, che un'ingenua allusione al fatto che i lavori erano ancora in corso.

Gli affreschi di questa sala andranno, pertanto, datati successivamente a questa incisione, il cui anno di pubblicazione, 1589, costituisce un chiaro termine *post quem*.

Assai diverse appaiono, dunque, le personalità dei due pittori. In Circignani la "citazione" del Pantheon mostra la cultura classica dell'artista. Il tempio è dipinto come un esercizio dotto, una manifestazione di sapere che certamente doveva aver coltivato in Roma, in occasione del suo primo soggiorno nella città²⁴.

Savini, invece, non fa sfoggio di reminiscenze culturali. Nella modestissima interpretazione del Foro di Cesare, l'inserimento dei quattro clipei, probabilmente,

24. A questo riguardo, nella stessa sala, si deve registrare nel monocromo che illustra il rito troiano, la presenza di un lebete di bronzo con teste di ariete, un

prodotto etrusco del sec. VII a.C., evidentemente visto in una qualche collezione.



Fig. 10. G. Pinadelli, Sisto V e vedute delle opere edilizie da lui ideate e costruite, 1589.

serve solamente a “muovere” la scena, arricchendola di colore. Certamente non casuale è la scelta del motivo, nel quale si potrà leggere anche un omaggio alla vicina città, dalla quale proveniva la famiglia della Corgna. Per S. Pietro, Savini compie una scelta apparentemente incomprensibile: rappresentare come completo un edificio che ancora non lo era²⁵. Il motivo potrebbe risiedere nella volontà, da parte del committente, di rendere omaggio alle imprese edilizie sistine, una volontà cui l'artista aderisce nel modo più semplice, seguendo quasi pedissequamente un modello conosciuto o fornitogli.

25. Se anche è possibile che Savini non avesse mai visto S. Pietro, ricco poteva essere il materiale documentario a disposizione, dalla stampa du Dupérac (1569), con l'edificio michelangiolesco, fino all'incisione di D. Fontana (1590).