

## INTRODUZIONE

*Tempus edax rerum*  
Ovidio, *Metamorfosi*

L'attenzione riservata alla Colonna Traiana dagli umanisti ha costituito un fatto epocale, paragonabile alla riscoperta della Domus Aurea sul colle Esquilino. Le rare firme graffite all'esterno e sulle pareti della scala spiraliforme che sale all'interno della colonna coclide sono un documento prezioso, al pari dei nomi di visitatori e artisti, italiani e stranieri, rinvenuti sulle pareti e volte della Domus, ed evocano un rituale che va ben oltre la pratica delle grottesche. Non è stata trovata traccia di Ripanda; nel cielo della scala appare, a pennello, in lettere capitali, un Antonio da Sangallo. Altre testimonianze francesi, inglesi, italiane, da Pietro Sante Bartoli a Leone Dufourny, seguono il filo delle riproduzioni con incisioni o calchi della Traiana, e furono facilitate, in vari momenti, dalla presenza di ponteggi (CAMPISI 1987; *SAGGI SULLA COLONNA TRAIANA* 2017). Ancora, sul collarino del capitello maestoso, si è trovata una scritta con il nome di Alessandro Malpieri appartenente alla prestigiosa famiglia romana di formatori Malpieri e una data, 1862. Sia consentito accennare qui che Leopoldo e Cesare Malpieri sono autori della copia in gesso del *Cristo Risorto* di Michelangelo, conservata a Copenaghen, ora esposta alla mostra di Londra, National Gallery (DANESI SQUAR-

ZINA 2017). Il nome di Ripanda, invece, è stato individuato da Vincenzo Farinella (1992, p. 194) in un graffito della sala della Volta Nera nella Domus Aurea, pubblicato da Nicole Dacos (1967). L'appellativo «Volta dorata» dato a una sala di Palazzo della Cancelleria forse intendeva evocare la Domus neroniana.

Il ritrovamento nel 1979, sotto molte mani di scialbo (*IL BORGO DI OSTIA* 1981; DANESI SQUARZINA 2005), degli affreschi ispirati alla Colonna Traiana nell'episcopio della chiesa quattrocentesca di Sant'Aurea, nel piccolo borgo adiacente agli scavi di Ostia Antica e alla Rocca (dogana nel Quattrocento e Cinquecento, prima che il Tevere cambiasse il suo corso), ha aperto un vasto terreno di studi, tuttora non esaurito, centrale in questo volume. Ricordo l'emozione nel vedere emergere una decorazione con figure, durante il restauro eseguito da Rossano Pizzinelli sotto la guida di Michele Cordaro, allora direttore dell'ICR (CORDARO 1981; PIZZINELLI 1981).

La scoperta ha arricchito notevolmente la nostra conoscenza del committente, il cardinale Raffaele Riario (1461-1521), il cui stemma campeggia sulle pareti insieme a quello di Giulio II.

Del facoltoso cardinale, che come Camerario gestiva le finanze papali, nipote di Sisto IV della Rovere, molti aspetti ci erano noti: aveva fatto costruire il Palazzo della Cancelleria; aveva rifiutato il putto scolpito da Michelangelo, sotterrato e patinato ad arte, (CONDIVI/NENCIONI 1998, pp. 17-19) poi spacciato dall'intermediario Baldassarre del Milanese, come pezzo di scavo a ben 200 scudi, di cui solo 30 allo scultore (VASARI 1550 e 1568, *Vita di Michelangelo*, VI, pp. 14-15), vicenda a cui seguì quella del *Bacco*; aveva chiamato il grande agostiniano Egidio da Viterbo (1469-1532) a predicare a Roma (SIGNORELLI 1929); Sulpicio da Veroli, intorno al 1486, gli aveva dedicato la prima edizione a stampa del *De Architectura* di Vitruvio, esortandolo a dare importanza all'edificio teatrale (DANESI SQUARZINA 1979); aveva comprato un terreno per costruirsi una residenza suburbana di fronte a quella di Agostino Chigi. Molto altro ancora sapevamo e sapremo di lui (vedi le novità presentate nel saggio di Luca Pezzuto), ma

## INTRODUZIONE

l'episodio di mecenatismo rivolto alla sua sede vescovile ne definisce in maniera efficace la personalità e la cultura, ci fa comprendere la sua stima per Baldassarre Peruzzi, lo spiccato interesse antiquario e l'orientarsi del suo gusto sulla linea sottile, eppure profonda, che divide l'erudizione dell'Umanesimo dallo sbocciare del Rinascimento, Bregno da Michelangelo, Ripanda da Raffaello, Peruzzi (ma con maggiore ricchezza di anticipazioni e inquietudini) da Bramante. Entrare nel salone maggiore dell'appartamento episcopale dà al visitatore l'impressione sconvolgente di calarsi in un antico sarcofago marmoreo. La ripresa dalla Colonna Traiana non è sistematica, ma assolutamente evidente. Il livello qualitativo delle mani dei vari pittori non è omogeneo. Durante i lavori di restauro, durati a lungo, abbiamo potuto verificare che il fregio a colori in alto sulle pareti, con le imprese Riario (il motto «HOC OPUS SIC PERPETUO», la rosa, il timone con putti, sirene, girali d'acanto), venne eseguito con il procedimento dello spolvero, forando un cartone di grandezza uguale al vero e, in alcuni punti, riadoperandolo identico. Per le grandi scene a monocromo che si dipanano sulle pareti sottostanti, vennero battuti dei fili sull'intonaco e incise delle sottili linee, allo scopo di formare un reticolo che consentiva di replicare fedelmente, in scala maggiore, un modello disegnato, probabilmente un prototipo costituito da un piccolo taccuino di studi e rilievi dall'antico. L'andamento delle pontate e la sovrapposizione dell'intonachino delle scene a grisaglia sul bordo del fregio a colori che le sovrasta ci restituiscono la sequenza delle lavorazioni del cantiere e la certezza di due modi molto diversi di organizzare il lavoro dei pittori. La libertà ideativa di Peruzzi, a cui stava a cuore principalmente il grandioso effetto di insieme, è rivelata dalla sua noncuranza per la palese discontinuità qualitativa delle mani che eseguono i monocromi: non ci sono dubbi che sia sua l'invenzione complessiva, e la distinzione fra passato (i monocromi) e presente (il fregio araldico a colori).

È aleatorio cercare appigli per l'individuazione degli autori del ciclo ostiense nelle raccolte di disegni tratti da testimonianze del-

la romanità, strumenti repertoriali sovente copiati e passati da una mano all'altra, che caratterizzavano in quegli anni l'operatività degli artisti e ne nutrivano e condizionavano la creatività (fig. 4). Si era reso necessario censire i taccuini e indicarne la sequenza progressiva e le derivazioni (HORSTER 1975), catalogazione successivamente aggiornata e integrata con le concordanze (DANESI SQUARZINA 1985). Il prezioso, importante lavoro del *Census*, nel rintracciare quali pezzi antichi erano noti agli artisti del Rinascimento, ha reso evidente la difficoltà di discernere elementi stilistici all'interno di un coacervo di disegni solo in parte qualitativamente rilevanti, sovente frutto invece di copisti. Un contributo selettivo è stato offerto dai numerosi studi di Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, e da Vincenzo Farinella. Si è ora indotti a cercare tracce circa il metodo di lavorazione fra i disegni di Peruzzi, un *corpus* dove non mancano prove di uso del reticolo, probabilmente destinato a ingrandire: si veda, ad esempio, lo stupendo disegno a penna *Dedalo che costruisce la vacca di legno per Pasiphae*, acquerellato e lumeggiato, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU, 569 E, fig. 1), in cui una quadrettatura, eseguita con una leggera e precisa sequenza di puntini, mostra la finalità di riprodurre in maggiore dimensione la gaia scena in cui puttini alati aiutano lo scultore, muovendosi fra attrezzi e trucioli. La stessa quadrettatura si nota in *Giunone sul carro trainato da pavoni*, a penna e bistro (Vienna, Albertina, 214), anch'esso di Peruzzi.

Ma dato che, a Ostia, siamo davanti a dipinti tratti dalle storie che, come un nastro, avvolgono nelle loro spire la Colonna Traiana, una tematica epica che rese famoso il bolognese Jacopo Ripanda, è a lui che si deve rivolgere la ricerca, ancora priva di risposte definitive. L'argomento traiano ne consacrò la leggenda attraverso le fonti che lo descrivono mentre si cala dall'alto. Vorremmo capire cosa intende il Volterrano con la parola «machinis» e con il verbo «scandendo» (Basilea 1530, vedi il saggio di Michele Maccherini in questo volume a proposito di Giulio Mancini): se fa fede il ms 254 della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

di Roma, possibile copia da un originale perduto (PASQUALITTI 1978; *DA PISANELLO* 1988; CAVALLARO 2008, fig. 4), in cui a ogni foglio corrisponde un quarto di giro della spirale, possiamo fare supposizioni su come l'artista si arrampicasse con sprezzo del pericolo.

Sarebbe bene andare all'origine di quanto sappiamo di Ripanda e della sua presenza a Roma, cercando di incardinare il suo nome e il suo modo di dipingere, non privo di candore, a elementi documentari certi. In tal senso, mi sembra che un apporto notevole sia stato dato dai saggi di Matteo Mazzalupi e Stefania Castellana nel presente volume. Se il primo studioso ha potuto identificare luogo di residenza e origini familiari del pittore, il cui fratello è da riconoscersi in quell'Antonio Rimpatta artista bolognese attivo anche a Napoli (figg. 56-57), la seconda ha definitivamente escluso che Ripanda sia ravvisabile nel pagamento a un tale *Jacobus Pictor* - in realtà pittore pisano - citato nel cantiere pinturicchiesco degli Appartamenti Borgia (*Documenti*, ill. 1).

Non dimentichiamo che, mentre avviene questo rito di rivisitazione-emulazione delle glorie del passato di Roma, Michelangelo affresca la volta della Cappella Sistina e Raffaello dipinge le Stanze Vaticane. Oggi lì il numero dei visitatori è immenso, mentre il ciclo ostiense giace quasi dimenticato e in abbandono. Lo studio dell'antico in ambito letterario e filologico (un esempio tra tutti: l'Accademia di Pomponio Leto) è precoce, tardiva è invece a Roma la sua traduzione pittorica.

La contabilità del Banco Balducci, conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze e trascritta sin dal 1954, anzi ancor prima, da Giovanni Poggi (regesto del suo fondo in *LA BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO* 1997), ha rivelato cospicui importi versati nel 1513-1514 da Riario a Jacopo Ripanda, non solo per il Palazzo della Cancelleria (HIRST 1981; BENTIVOGLIO 1982; VALTIERI 1982). Una partita del 9 dicembre 1516 è per «Jacomo del Rimpacta da Bologna dipintore», inoltre vari ducati sono pagati a «Chola della matrice», ma nel 1512 quando il cantiere del salone traiano era in piena attività e non nel 1513, come fino a oggi si credeva

(*Documenti*, ill. 2: per queste nuove precisazioni e per il regesto dei documenti vedi ora il saggio di Pezzuto in questo volume). Altri nomi emersi dall'indagine stilistica hanno trovato conferme in fonti e documenti. Per tracciare una «genealogia» del cantiere della chiesa di Sant'Aurea, della Rocca, e poi in seguito dell'Episcopio, è necessario andare a ritroso e ricordare gli anni in cui il cardinale Giuliano della Rovere, futuro Giulio II, era vescovo di Ostia-Velletri (1483-1503) e si apriva la fase urbinata dell'architettura romana.

Non solo politicamente - i Montefeltro erano alleati della famiglia della Rovere nella congiura antimedicea dei Pazzi - ma anche artisticamente, vediamo infatti riflessi delle tecniche militari di Federico nella Rocca di Ostia (AURIGEMMA 1981), con l'esaltazione delle macchine da combattimento, tradotte in senso cristologico, nei bassorilievi alla base delle paraste poste all'esterno della chiesa di Sant'Aurea (BENZI 1981). Le belle scritte classiche, secondo la moda delle targhe esposte lanciata da Sisto IV (PORRO 1986), ispirate all'alfabeto di Luca Pacioli (DANESI SQUARZINA 1981), e la presenza di Baccio Pontelli (VASARI 1550 e 1568, *Vita di Chimenti Camicia*, III, p. 347), confermata dal suo nome inciso sul marmo a chiare lettere all'ingresso della Rocca e dall'esistenza di un bagno all'antica analogo a quello del Palazzo Ducale di Urbino, ci mostrano che le radici di tutto questo vanno cercate nel fondamentale papato di Sisto IV, zio di Giulio II, che restituì floridezza economica alla Curia e all'Urbe, oltre a favorire alleanze con Federico da Montefeltro.

Negli affreschi quattrocenteschi della Cappella Sistina, entro il riquadro centrale con la *Consegna delle chiavi* appare, accanto al Perugino, il volto del lombardo Andrea Bregno (1421-1506): la fisionomia dell'uomo che stringe in mano il compasso è perfettamente riconducibile alla testa-ritratto scolpita sulla tomba dello scultore in Santa Maria sopra Minerva. Bregno fu un grande artista e un grande impresario, la cui importanza non è stata ancora sufficientemente rivisitata. Recentemente è stato proposto che i contatti di Pinturicchio con Peruzzi (ANGELINI-MUSSOLIN

2015), determinanti per l'approdo a Roma dello scultore, si siano originati a Siena, nel cantiere della Libreria Piccolomini. Basti leggere però il contratto (maggio-giugno 1501) per le statue della cappella Piccolomini nella cattedrale di Siena, in cui al giovane Michelangelo viene imposto di sottostare agli intendimenti del vecchio maestro («[...]iudicando così maestro Andrea necessario»), per capire quanto il ruolo del lapicida lombardo Bregno, giunto fino a Siena, fosse pervasivo e rispettato, e vada quindi riconsiderato in modo più ampio, anche nei confronti del Peruzzi. A Sant'Aurea, non a caso, la transenna marmorea che era posta davanti all'altare, tolta a causa delle innovazioni liturgiche, rivelava la mano di maestranze bregnesche; si aggiunga che «Mastro Andrea scarpellino in cavallo» riceve un pagamento nella fabbrica della Cancelleria già il 29 gennaio 1498 (BENTIVOGLIO 1982, p. 31).

Nella transizione da Umanesimo a Rinascimento, dal Quattrocento al Cinquecento, mutano le modalità dei cantieri: dapprima l'orientamento stilistico è frutto dell'impresario, dei suoi collaboratori, della tradizionale suddivisione fra opere in pietra, opere in legno e pittura. Nasce poco dopo, e segna il mutamento, la figura dominante dell'architetto progettista, non più impresario.

Dunque, dobbiamo leggere il cantiere di Ostia consapevoli di una transizione in atto, e cercare elementi che ricolleghino la storia di esso a un filo conduttore in modo di spiegare i nessi, apparentemente disparati, fra Roma, Siena, Bologna e l'area padana. Il testamento di Andrea Bregno (8 luglio 1503, tre anni prima della sua morte) era noto sin dal 1901, ma in forma incompleta. Sono i codicilli (7 e 18 settembre 1503) da lui aggiunti al testamento pochi mesi dopo, non conosciuti ancora negli anni del descialbo degli affreschi ostiensi perché pubblicati più tardi (MADDALO 1989), che ci danno la chiave per entrare in una interessante rete di relazioni di opere e artefici. In essi il nome che maggiormente salta ai nostri occhi è quello di «magistro Jacobo de Rimpacta pictore de Bononia», che così appare menzionato nei documenti sia come erede sia come testimone dell'atto nota-

rile. A lui si aggiungono poi, a integrazione, i nomi degli artisti che disegnavano la straordinaria collezione di pezzi antichi, che il Bregno, ricco, colto e raffinato conoscitore, teneva nella sua casa di Montecavallo alle pendici del Quirinale, dove si trovava pure la «domuncula» di Pomponio Leto, assai frequentata. Comprendiamo così il motivo di tante presenze padane nel cantiere dell'episcopio ostiense, in primis Amico Aspertini che disegna pezzi famosi, come il *Torso del Belvedere* allora appartenente alla collezione del Bregno, assieme a importanti sarcofagi, annotando a margine che essi si trovano in casa di «Andrea scarpelino». Inoltre, da Vasari sappiamo che Cesare da Milano aiuta Baldassarre Peruzzi: la notizia è attendibile dato che la fonte orale, come Vasari stesso dichiara nella seconda edizione delle *Vite*, è il pittore Francesco da Siena, “creato” dell'architetto senese. Quindi il lombardo Cesare da Sesto, documentato a Roma e pagato 100 scudi nel 1508 per decorazioni nella camera di Giulio II, potrebbe essere stato presente nella cerchia bregnesca e nel cantiere di Ostia (BORGHINI 1981a; *Idem* 1981b), che alterna ingenuità ripandesche a dolcezze leonardesche. Anche per la Cancelleria, magnifica residenza con cortile che soppianta la tipologia del palazzo romano con torre, abbiamo un fondamentale “link” con il Bregno. Vasari (1568, *Vita di Bramante*, IV, p. 77) dice che un Antonio da Montecavallo fu esecutore della fabbrica della Cancelleria. Chi sia questo nome dimenticato ce lo rivelano i documenti dell'eredità dello «scarpelino» lombardo, Andrea Bregno de Brugnonibus da Righeggia. Una quota della successione viene assegnata, secondo i codicilli, ad Antonio da Righeggia, stretto parente e collaboratore appunto di Andrea, da cui eredita anche l'appellativo «da Montecavallo» dalla sede della bottega: nell'atto notarile gli viene imposto di trasferirsi a Roma, con termine perentorio «in unum annum», per subentrare nei cantieri che saranno lasciati incompiuti dal testatore. I doppi pilastri angolari del cortile della Cancelleria mostrano, nella bella fascia scolpita e bordata che li avvolge a metà altezza, con la rosa Riario, caratteri stilistici che non sono romani bensì padani. Nella Cancelleria nasce, o si consolida, il



## INTRODUZIONE

rapporto con Baldassarre Peruzzi, la cui presenza a Ostia è resa certa non solo da che cosa scrive Vasari ma anche dall'esistenza di un disegno progettuale inconfondibilmente di suo pugno (Firenze, GDSU, 458 A, fig. 2), in cui viene delineata, con abbondanza di misure, la pianta dell'appartamento vescovile, e inclusa quella della chiesa di Sant'Aurea, il tutto circondato dalla vecchia cinta muraria, restaurata anni prima da Guglielmo d'Estouteville, rotomagense, vescovo di Ostia e Velletri dal 1461. Le grandi sale vengono edificate su non ben chiariti resti di un'altra residenza vescovile, con la spregiudicatezza che caratterizza l'architetto senese nell'uso di prevedere pareti non ortogonali e nell'audacia con cui giunge a tamponare due finestre del lato destro della preesistente chiesa di Sant'Aurea, alla quale l'appartamento vescovile si va ad appoggiare.

I disegni del porto di Traiano eseguiti a Ostia da Peruzzi (Firenze, GDSU, 539 A, 639-641 A) sono una memoria, un segno della pertinenza (tanto nel pensiero di Peruzzi, quanto in quello di Riario) al sito ostiense del grande imperatore romano. Il cantiere con le storie della Colonna Traiana è racchiuso fra il 1511 (nomina di Riario a vescovo di Ostia) e il 1513, anno della morte di Giulio II, in quanto le insegne papali della Rovere appaiono accanto a quelle di Riario. La presenza dello stemma della Città di Roma si riferisce probabilmente all'incarico di Legato che il cardinale ebbe a partire dal 1506, e infatti l'emblema Riario appare anche nella Sala della Lupa in Palazzo dei Conservatori affrescata da Ripanda intorno al 1509-1510. Sisto IV aveva sanato la frattura aperta da Paolo II Barbo fra Curia e autorità dell'Urbe, e Ripanda era il pittore adatto a far rivivere le memorie laiche e l'orgoglio della romanità (EBERT SCHIFFERER 1986; *Eadem* 1988b). Personaggi colti e filo-pomponiani come il poeta Evangelista Maddaleni Capodiferro, detto Fausto, elegante presenza capitolina, ci ricollegano anche a un'importante opera di Baldassarre Peruzzi quale Palazzo Massimo delle Colonne (DANESI SQUARZINA 1988).

La sorprendente decorazione dell'Episcopio dava conferma alle

parole di Giorgio Vasari (1550 e 1568, *Vita di Baldassarre Peruzzi*, IV, p. 316) che aveva descritto «a chiaro scuro [...] una battaglia da mano [...] nel maschio della rocca» (fig. 5), invano cercata nella adiacente Rocca di Ostia: le notizie erano di seconda mano, questo spiega l'imprecisione.

Non resta che augurarsi il descialbo degli affreschi ispirati alla Traiana e voluti dal cardinale Fazio Santoro, dato che un primo tentativo di alcuni anni fa in Palazzo Doria aveva dato interessanti risultati (DANESI SQUARZINA 2001).

La curiosità verso numerosi nodi filologici e critici da tempo irrisolti, l'attenzione rinnovata ai documenti d'archivio, il confronto fra due generazioni di studiosi, hanno caratterizzato l'atmosfera coesa e il vivace dibattito della giornata di studi dedicata a *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi*, che ora diventa un volume. Oltre a esprimere grande rammarico per la scomparsa di Giorgio Leone, vorrei ricordare e ringraziare coloro che hanno promosso e resa possibile l'iniziativa: Flaminia Gennari Santori, direttore delle Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma, Luca Pezzuto, co-curatore del convegno e ora curatore del volume, e Alessandro Cosma, coordinatore della giornata.

La cultura antiquaria che generò capolavori come l'*Hypnerotomachia Poliphili* (CALVESI 1965; POZZI-CIAPPONI 1980; CALVESI 1980; DANESI SQUARZINA 1987; COLONNA 2012) venne eclissata, sì, dal fiorire del Rinascimento pieno, ma ne fu l'artefice, avendo contribuito a superare confini e limiti regionali o localistici, in nome della forza centripeta di Roma e del suo lascito artistico. Una mostra sul tema del "monocromo" che si apre ora alla National Gallery di Londra, direttore Gabriele Finaldi, non potrà trascurare aspetti significativi affrontati da questo nostro volume.

*Silvia Danesi Squarzina*