

**HORTI HESPERIDUM**  
**Studi di storia del collezionismo**  
**e della storiografia artistica**

Rivista telematica semestrale

*LA ROMA DI RAFFAELE RIARIO*  
*TRA XV E XVI SECOLO*  
*CULTURA ANTIQUARIA E CANTIERI DECORATIVI*  
(dedicato a Giorgio Leone)

a cura di LUCA PEZZUTO

Roma 2017, fascicolo 1  
*UniversItalia*

Il presente tomo riproduce il fascicolo 1 dell'anno 2017 della rivista telematica  
*Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*  
Cura redazionale: Carlotta Brovadan, Luca Pezzuto.

*Direttore responsabile:* CARMELO OCCHIPINTI

*Comitato scientifico:* Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Valeria E. Genovese,  
Francesco Grisolia, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Luca Pezzuto,  
Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Ilaria Sforza, Patrizia Tosini

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: [ww.horti-hesperidum.com/](http://ww.horti-hesperidum.com/)

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



*Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*

**Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte**

**Serie monografica: ISSN 2239-4133**

**Rivista Telematica: ISSN 2239-4141**

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di referee selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate

**PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA**

© Copyright 2017 - UniversItalia - Roma

**ISBN 978-88-3293-058-0**

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

«Et tamen non possum non scrutari  
Romanae urbis desyderio, quoties animo recursat  
quam libertatem, quod theatrum, quam lucem,  
quas deambulationes, quas bibliothecas,  
quam mellitas eruditissimorum hominum confabulationes,  
quot mei studiosos orbis proceres relicta Roma reliquerim»

*15 maggio 1515*  
*Erasmus da Rotterdam a Raffaele Riario\**

\*in *Opus Epistolarum des. Erasmi Roterodami, II, 1514-1517*, Oxford 1910

## INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Presentazione</i>	7
LUCA PEZZUTO, <i>Premessa</i>	9
SILVIA DANESI SQUARZINA, <i>Introduzione</i>	13
ENZO BORSELLINO, <i>Palazzo Riario-Corsini alla Lungara tra architettura, decorazione e collezionismo</i>	23
ENZO BENTIVOGLIO, <i>Raffaele Riario tra i pontificati di Sisto IV e Leone X: ascesa, apogeo e tramonto</i>	35
SILVIA GINZBURG, <i>Per una ripresa degli studi su Raffaele Riario: il giovane Michelangelo e la fortuna delle Muse del Prado</i>	55
DAVID FRAPICCINI, <i>Il cardinale Raffaele Riario e gli affreschi dell'episcopio ostiense: ideologia e iconografia romano-imperiale al tempo di Giulio II</i>	73
VINCENZO FARINELLA, <i>Dipingere 'in latino', a Roma, da Ripanda a Raffaello</i>	87

ALESSANDRO ANGELINI, <i>Un gonfalone dimenticato e la cultura di Sant'Onofrio a Roma</i>	95
MICHELE MACCHERINI, « <i>Jacomo Ripanda bolognese</i> » <i>nelle Considerazioni di Giulio Mancini</i>	105
LUCA PEZZUTO, <i>Il Banco Galli-Balducci, Raffaele Riario e il suo pittore di fiducia: «Jacopo del Rimpacta da Bologna»</i>	113
STEFANIA CASTELLANA, « <i>Jacobus pictor</i> »: <i>un equivoco documentario</i>	127
MATTEO MAZZALUPI, <i>I fratelli Rimpatta: novità biografiche dagli archivi romani</i>	135
ATLANTE ICONOGRAFICO	151
BIBLIOGRAFIA	199
ABSTRACTS	225
INDICE DEI NOMI (a cura di Carlotta Brovadan)	231

PER UNA RIPRESA DEGLI STUDI SU RAFFAELE RIARIO:  
IL GIOVANE MICHELANGELO  
E LA FORTUNA DELLE MUSE DEL PRADO  
SILVIA GINZBURG

1. Allo stato attuale delle ricerche sul mecenatismo e sul collezionismo di antichi e di moderni nell'Italia del Rinascimento il caso di Raffaele Riario spicca per il contrasto tra la sua antica fama e le nostre attuali conoscenze. Delle sue raccolte e delle sue commissioni ignoriamo ancora dati essenziali, o non siamo in grado di spiegare apparenti contraddizioni: a parte le pochissime sculture antiche sinora identificate, non sappiamo quali opere figurassero nella sua celebrata collezione, per la quale prima di Giulio II egli aveva tentato di accaparrarsi il *Laocoonte* appena emerso dalla terra, né possiamo dire di essere ancora riusciti a comprendere la posizione sua di committente, che sovvenzionava le opere del giovane Michelangelo ma poi non le conserva presso di sé, e che vent'anni più tardi sceglie ancora di affidare decorazioni a Jacopo Ripanda mentre chiede a Raffaello Sanzio di eseguire repliche dei ritratti dei ragazzi Gonzaga dipinti da Francesco Bonsignori (un episodio, quest'ultimo, che più degli altri appare misterioso)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sulla collezione di Riario, celebrata da diverse fonti, cfr. LANCIANI 1989-2002, I, 1989, p. 94; BOBER-RUBINSTEIN 2010, App. II, pp. 504-504; FROMMEL 1999; MAGISTER 2002, pp. 132-133. Il ruolo di Riario nelle commissioni del *Bacco* e della pala per Sant'Agostino di Michelangelo è stato ristabilito da HIRST 1981; HIRST 1985;

È facile vedere il cardinale di San Giorgio come un uomo rimasto prigioniero in un'età precedente, e interpretare le direzioni perseguite dal suo mecenatismo come il segno di un gusto attardato<sup>2</sup>. Può darsi che questa sia la lettura giusta, ma restano da capire le cause di questo mancato aggiornamento, che non può non stupire in un contesto tanto ricco di occasioni di intercettare il nuovo quale era la Roma del passaggio tra i due secoli, e in una figura che negli anni immediatamente precedenti l'arrivo di Michelangelo si imponeva quale riferimento di una cerchia di umanisti di primissimo livello e, con i progetti paralleli dell'edificazione del palazzo poi detto della Cancelleria e della prima edizione del trattato vitruviano, si collocava all'avanguardia sul doppio fronte, caro al Quattrocento più avanzato, della ricerca antiquaria e dell'architettura moderna. Notissime d'altro canto, e fortissime, le sue ambizioni politiche: cardinale dall'età di diciassette anni e con un ruolo molto importante in curia, Riario per tutta la vita perseguì con ogni mezzo, dalla munificenza alla congiura, il sogno di diventare papa maturato in lui fin dalla prima formazione, quando Marsilio Ficino gli preconizzava di divenire «un perfetto pastore del Christiano greggie alli nostri secoli», un principe della Chiesa<sup>3</sup>.

In realtà fu proprio per le posizioni di avanguardia nel panorama culturale romano degli ultimi decenni del secolo XV, e non per i ritardi, che Riario e la cerchia di cui divenne il referente si trova-

M. Hirst, in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1994 (ed. italiana *MICHELANGELO GIOVANE* 1997); HIRST 2012, pp. 27-37. Per l'episodio del *Laocoonte* cfr. RENIER 1888; MAFFEI-REBAUDO-SETTIS 1999, p. 112; *LAOCOONTE* 2006, p. 130 n. 16; per i ritratti di Luigi e Ferrante Gonzaga (Riario era padrino del secondo) cfr. LUZIO 1906, p. 136; ROMANO 1981, p. 55; SHEARMAN 2003, I, pp. 179-180 nn. 1514/5; sulle commissioni tarde a Ripanda cfr. PEZZUTO 2016, pp. 271-277 e il saggio dello stesso autore nel presente volume. Alcuni aspetti di questo mio contributo sono il frutto di una ricerca precedente (GINZBURG 2009), che ringrazio Luca Pezzuto e il compianto Giorgio Leone di avermi permesso con il loro invito di rivedere e in parte ampliare.

<sup>2</sup> Così FROMMEL 1999, p. 148: «Raffaele Riario rimase uno dei committenti più conservatori del Rinascimento romano». Per una lettura diversa cfr. HIRST 1981; FARINELLA 1992; M. Hirst, in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1994, pp. 13-46 (ed. italiana, pp. 13-50).

<sup>3</sup> FICINO-FIGLIUCCI/GENTILE 2001, I, p. 303r.

rono al centro della trasformazione che così rapidamente avrebbe fatto apparire superata quella lettura dell'antico di cui essi si erano eretti ad interpreti.

La partita si giocò soprattutto sul fronte dove si erano più spesi gli umanisti della scuola romana di Pomponio Leto alla quale Riario era legato, sul terreno dunque della filologia, come traspare in modo evidente dall'esame degli studi e delle edizioni che si succedono in questi anni di un testo particolarmente ostico tra i molti di difficile interpretazione ereditati dalla tradizione classica, il trattato di architettura di Vitruvio.

2. Il Vitruvio dedicato a Riario era il frutto del lavoro sui manoscritti condotto da Sulpizio da Veroli con gli strumenti della filologia di Leto. I pomponiani non furono però i soli a scendere in campo in quello sforzo straordinario di ricostruzione delle voci della cultura antica che si moltiplica alla fine del Quattrocento: un'altra filologia, nata dall'incontro tra Ermolao Barbaro e Agnolo Poliziano, si impose con altri strumenti e altri metodi, imbastendo un inedito rapporto con le testimonianze frammentarie dell'antichità. Sintomaticamente, anch'essa si cimentò sul testo vitruviano: e sebbene stando alle date di stampa l'impresa dell'architetto, antiquario e filologo Giovanni Giocondo sembri giungere ben più tardi, nel 1511, rispetto all'edizione dedicata a Riario, merita qui riflettere sul fatto che novità di metodo della più grande rilevanza nello studio dei resti dell'antico erano già emerse nella silloge epigrafica che Giocondo aveva concluso dopo intenso lavoro e presentato a Lorenzo il Magnifico tra 1488 e 1489, ovvero proprio in piena concomitanza con l'impegno di Sulpizio, collocabile tra 1486-1487 e 1492<sup>4</sup>. Sono anni in cui Giocondo è a Roma, ed è stato anche autorevolmente supposto che possa avere avuto un ruolo nella storia dell'edificazione della Cancelleria<sup>5</sup>; certo, come attesta la silloge con le sue straordinarie

<sup>4</sup> Sulla silloge epigrafica di Giocondo cfr. KOORTBOJIAN 2002 e in genere su Giocondo cfr. almeno PAGLIARA 2001; sulla diversità di metodo e di esiti tra il Vitruvio di Sulpizio da Veroli e quello di Giocondo cfr. CIAPPONI 1984; PAGLIARA 1986, p. 33.

<sup>5</sup> PAGLIARA 2001.



dedicatorie a Lorenzo il Magnifico, egli ha già maturato un metodo e una riflessione che renderanno il suo Vitruvio tanto diverso da quello di Sulpizio da Veroli, e che sono probabilmente frutto di più antichi scambi con Ermolao Barbaro, il quale nei primi anni novanta gli chiederà a Roma pareri riguardo ad un passo di Plinio sui teatri antichi (altro indizio di contatti e discussioni in essere con l'ambiente intorno a Riario<sup>6</sup>), e con Agnolo Poliziano. Tra le maggiori novità introdotte da Giocondo nella sua raccolta di iscrizioni era la consapevolezza che le epigrafi, avendo avuto una trasmissione meno travagliata dei codici, costituissero una fonte più fededegna per la lingua: per questo l'analisi diretta delle pietre diventa uno strumento insostituibile ai fini della comprensione dei manoscritti mutili e corrotti. Il lavoro filologico sul documento viene passato al vaglio dell'analisi diretta del monumento, con conseguenze di grandissimo rilievo sui rapporti tra le due serie, nonché sulla riflessione tra testo e contesto<sup>7</sup>. Dell'importanza dell'indagine autoptica affermata da Giocondo si fa subito consapevole il Poliziano filologo, che nel 1489 nella *Centuria prima* dei *Miscellanea* cita con lode la sua raccolta<sup>8</sup>.

Quando pensiamo all'ambiente attorno a Riario, e alle scelte di lui come mecenate tra Ripanda e Michelangelo, dobbiamo tenere conto del dialogo e dei conflitti che si imbastirono allora tra queste due filologie, e delle differenze che subito si palesarono, benché in principio non dovessero ancora percepirsi nei termini dell'alternativa secca tra vecchio e nuovo, come sarà di lì a poco: dobbiamo pensare cioè al divario tra i frutti della raffinata cultura antiquaria romana della fine del Quattrocento cresciuta alla scuola del Leto e le diromponenti potenzialità degli strumenti forgiati a Venezia e a Firenze da Barbaro e Poliziano, con le prospettive che spalancavano, da cui avrebbe preso le mosse il nucleo più innovativo della cultura cinquecentesca.

6 Sull'interesse di Riario per il teatro antico cfr. DALY DAVIS 1989; NOCCA 1989.

7 CIAPPONI 1984; KOORTBOJIAN 2002; CIAPPONI 2014.

8 POLIZIANO 1994, cap. LXXVII. Sul metodo di Poliziano in rapporto all'antiquaria cfr. GRAFTON 1977; GRAFTON 1983, pp. 22-23; KOORTBOJIAN 1996, pp. 268-269.

3. Un dialogo ancora non conflittuale tra le due scuole appare descritto nel *De Virgilio Culice et Terentii fabulis*, imbastito da Pietro Bembo in larga parte nel 1503 dopo un soggiorno a Roma dell'anno prima, trascorso dall'autore in mezzo agli umanisti legati a Riario, gran parte dei quali seguaci di Pomponio Leto: Tommaso Inghirami, Camillo Porcari, Evangelista Maddaleni Capodiferro, Jacopo Sadoletto, Jacopo Gallo<sup>9</sup>. Alcuni anni dopo è ancora di Bembo la descrizione della tappa ulteriore di questo processo di avanzamento del nuovo sul vecchio nell'orizzonte della filologia, e quindi sul fronte delle lettere e, prima ancora, delle arti, affidata alla pagina d'avvio del proemio al terzo libro delle *Prose della volgar lingua*, redatta, come indicava Dionisotti, verso il 1516, e concordemente intesa come evoluzione di un nucleo del *De Virgilio Culice*<sup>10</sup>. Nel proemio il nuovo è ormai emerso, anche se Bembo sa bene che questo non è ancora chiaro ai letterati, ai quali egli in quella pagina indica l'esempio appunto degli artisti, di Michelangelo e Raffaello che primi avevano perseguito una ricerca stilistica fondata su un'imitazione dell'antico tesa a liberarsi dalle superfetazioni delle età successive, ovvero della tradizione antiquaria quattrocentesca, e a coniare una lingua nuova<sup>11</sup>.

Era questa la strada indicata dalla filologia di Poliziano, che nello studio dei codici aveva avviato la grande battaglia contro l'orpello delle chiose e dei commentatori, e la riflessione sul peso della fortuna dei testi, con le conseguenze di corruzione e di tradimento delle loro forme antiche. Ancorché non rilevato come evidentemente esige, vi è un rapporto diretto tra quel metodo, con ciò che implicava, e le ricerche degli artisti citati da Bembo nel proemio, i quali, Michelangelo prima, Raffaello poi, sulla strada della maniera moderna aperta da Leonardo seppero imbastire, in tempi e con esiti stilistici diversi, un nuovo rapporto con il passato e

<sup>9</sup> Sul testo di Bembo cfr. MAZZACURATI 1985; GRANT 1988, *Idem* 1992; CAMPANELLI 1997.

<sup>10</sup> Cfr. almeno DIONISOTTI/VELA 2002; MAZZACURATI 1985.

<sup>11</sup> BEMBO/VELA 2001, pp. 109-111.

dunque con il presente che si innesta in entrambi, anche se per vie differenti, sull'eredità di Poliziano<sup>12</sup>.

4. Nelle prime sculture eseguite da Michelangelo durante la sua giovinezza, il *Fauno* o il *Cupido* oggi perduti ma descritti dalle fonti, e la *Centauromachia*, l'intento di restituzione dell'antico nell'imitazione dello stile e talvolta fin negli accorgimenti tecnici mirava a esiti di tale fedeltà da giungere alla "contrafazione", come scrisse Vasari, fin quasi a rasentare il falso<sup>13</sup>. Intendere queste ricerche, nella loro eccezionalità, come un effetto delle idee di Agnolo Poliziano non è improprio: come racconta Condivi, il giovane artista venne accolto in casa di Lorenzo il Magnifico e visse lì appunto con Poliziano dal 1490 al 1492 - ovvero proprio all'indomani della pubblicazione della *Centuria prima*. Fu come è noto Poliziano, il quale appare significativamente l'unico membro della cerchia laurenziana citato nella biografia di Condivi<sup>14</sup>, a suggerire a Michelangelo, che amava molto e sempre sollecitava, di eseguire il rilievo "all'antica" della *Centauromachia*<sup>15</sup>. Il rapporto è stato spiegato tenendo conto della cultura letteraria e filosofica dell'umanista, senza però considerare quanto merita la coincidenza tra la presenza dell'artista presso l'Ambrogini e la virata di quest'ultimo verso la filologia<sup>16</sup>. È invece proprio con la concomitante impennata del Poliziano filologo che le ricerche stilistiche del primo Michelangelo vanno intese, e benissimo si intendono.

Anche le vicende legate all'arrivo di Michelangelo presso Riario assumono un significato diverso se considerate in rapporto con le

<sup>12</sup> Su questo snodo e parte di quanto segue cfr. di chi scrive: GINZBURG 2016; GINZBURG c.d.s.

<sup>13</sup> Sulla «contrafazione» in Vasari cfr. MICHELANGELO 1987; AGOSTI-FARINELLA 1987, pp. 15-16.

<sup>14</sup> A notarlo è HIRST 2012, p. 17.

<sup>15</sup> CONDIVI/NENCIONI 1998, p. 13.

<sup>16</sup> Il testo più utile sulla relazione di Michelangelo con il Poliziano filologo è JUŘEN 1974, pp. 27-30, che indica nella stupenda firma della *Pietà* un'altra forte traccia dell'importanza di questo scambio per Michelangelo. Sul nesso con idee di Poliziano nel rapporto di Michelangelo con l'antico, ma nel senso della teoria sull'imitazione, non della filologia, cfr. SUMMERS 1981; NAGEL 2000, p. 241 nota 29.

idee scaturite dalle ricerche di Poliziano: in questo senso l'invio a Roma del *Cupido*, esempio altissimo di "contrafazione" e come tale ricordato a più riprese dalle fonti<sup>17</sup>, avvenuto su sollecitazione di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici<sup>18</sup>, che dell'Ambrogini era stato allievo e a lui legatissimo, e che introdurrà Michelangelo presso il cardinale di San Giorgio<sup>19</sup>, può essere inteso come una provocazione della cerchia fiorentina degli eredi del Poliziano filologo ai membri della scuola di Pomponio, a sfidarne le competenze antiquarie e a rimarcare una diversa posizione nei confronti dei modelli del passato.

5. Va riconsiderata in questo quadro la distanza stilistica così patente tra il modo di trattare l'antico in un artista molto vicino a Riario come Jacopo Ripanda e il nuovo rapporto con l'antichità insito nelle ricerche di Michelangelo: se il primo presta il proprio linguaggio, senza sovvertirlo, alla descrizione il più aderente possibile del modello, in stretto parallelo con lo sviluppo della cultura antiquaria quattrocentesca della scuola romana di Leto, il secondo, in piena coerenza con le idee del Poliziano filologo, punta tutto sull'interpretazione, con le profonde conseguenze che ciò non può che implicare sul piano formale. Parrebbe facile far corrispondere a questo rapporto così diverso con l'antico le scelte di gusto del cardinale di San Giorgio: leggere quindi la scelta di far lavorare Ripanda, perseguita come ora è emerso fino a date molto inoltrate<sup>20</sup>, come consona alla funzione di riferimento svolta da Riario nei confronti della scuola del Leto, e intendere così, come una presa di distanza dalla filologia di Poliziano e di Barbaro, lo scarso interesse mostrato nei confronti di Michelangelo registrato da Condivi<sup>21</sup>; ma la ri-

<sup>17</sup> MICHELANGELO 1987, pp. 25-27.

<sup>18</sup> CONDIVI/NENCIONI 1998, pp. 17-18.

<sup>19</sup> Su Lorenzo di Pierfrancesco cfr. SHEARMAN 1975; BALDINI 2003, pp. 277-279; CAGLIOTI 2012; EBERT 2016. Sui rapporti di lui con Riario cfr. POGGI/BAROCCHI 1965-1983, I, 1965, p. 1; M. Hirst, in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1994, p. 13 (ed. italiana, p. 13); BALDINI-LODICO-PIRAS 1999.

<sup>20</sup> PEZZUTO 2016 e gli approfondimenti dello stesso autore in questo volume.

<sup>21</sup> CONDIVI/NENCIONI 1998, pp. 18-19.

costruzione del suo profilo di committente deve oggi fare i conti con il ruolo effettivo da lui avuto nei primi anni romani di Michelangelo così come ha saputo ricostruirlo Michael Hirst a partire da un'intuizione di Johannes Wilde, e questo impone di intendere in termini più dinamici, se non più conflittuali, la sua posizione.

Oggi che sono riemersi o sono stati rilette nella giusta luce i dati che mostrano come Riario seppe apprezzare Michelangelo e come di fatto lo sovvenzionasse, è difficile pensare che, dopo la beffa dell'acquisto del *Cupido* come finto antico, egli non cogliesse le implicazioni che poco più tardi comportò l'esecuzione del *Bacco* (fig. 19), da lui pagato anche se eseguito e conservato poi in casa di Jacopo Gallo, dove lo attesta almeno dal 1506 Raffaele Maffei e più tardi il disegno famoso di Heemskerck<sup>22</sup>. Come induce a credere una testimonianza di Francisco de Hollanda, l'intento di "contrafazione" in questo caso, dopo l'esperienza del *Cupido*, dovette essere chiaramente percepito dai contemporanei: ancora mezzo secolo dopo, individuando da fine conoscitore nelle forme del *Bacco*, che disattendono le regole antiche, una scultura moderna, il portoghese registrerà quanto gli avevano detto coloro che gli avevano mostrato la scultura:

Allora essi si meravigliarono di quanto dicevo e mi risposero che era un'opera che Michelangelo aveva realizzato tempo addietro per ingannare i romani e il papa con quello stile antico<sup>23</sup>.

Il *Bacco*, «la cui forma et aspetto corrisponde in ogni parte a l'intenzione delli scrittori antichi» secondo le parole di Condivi, appare un vero e proprio manifesto della nuova filologia, fondata appunto sull'interpretazione in una lingua moderna di quei modelli. Si potrebbe pensare allora che vada cercata qui, in questa così inedita relazione con l'antico, stilisticamente tanto dissimile

<sup>22</sup> Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 79 D 2, fol. 72 recto, penna e inchiostro bruno, acquerellato, mm 130 x 205.

<sup>23</sup> FRANCISCO DE HOLLANDA/GONZÁLEZ GARCIA 1984, p. 124, qui nella traduzione riportata in MICHELANGELO 1987, p. 48. Cfr. pure WIND 1985, pp. 221-222.

da quella che caratterizzava la ricerca di altri artisti attivi a Roma per Riario, come Jacopo Ripanda o lo stesso Peruzzi ancora diversi anni dopo (figg. 3-6), la ragione del rifiuto da parte del committente - se rifiuto effettivamente ci fu<sup>24</sup>. È possibile tuttavia che la contrapposizione tra quei così diversi modi di intendere l'antico e dunque il moderno non apparisse così tanto chiaramente in termini di conflitto agli occhi di un umanista la cui formazione era radicata nella cultura quattrocentesca di Pomponio Leto quale fu Riario - e del resto, come si è visto, a quelle date l'alternativa non era ancora sentita come tale nemmeno dal Bembo. Occorreranno alcuni anni perché quell'approccio così radicalmente interpretativo si imponesse con tutta l'evidenza delle sue implicazioni e delle sue conseguenze, facendo ineluttabilmente apparire come vecchia la maniera descrittiva quattrocentesca; e dobbiamo pensare che in quel processo di affermazione della lingua nuova, che alla metà del secondo decennio del secolo, nel proemio al terzo libro delle *Prose*, appare ormai compiuto da Raffaello, oltre che da Michelangelo, forse non contarono solo le opere antiche e moderne collezionate e commissionate da Giulio II e poi da Leone X, ma anche quelle possedute e richieste dal cardinale di San Giorgio, che non divenne mai papa, ma con la sua collezione e le sue commissioni potrebbe avere avuto un ruolo tutt'altro che liminare, anche se oggi così difficile da ricostruire.

A dare la misura di quanto ci sia ancora da fare basti segnalare la mancata ricezione da parte degli studi su Riario della raccolta di versi dell'umanista siciliano Antonio Flaminio, conservata in un codice vaticano studiato e parzialmente pubblicato da Marco Vattasso, contenente numerosi distici dedicati al cardinale di San Giorgio, che del Flaminio fu protettore<sup>25</sup>. A dispetto dell'autorevole sede in cui fu dato alle stampe, primo volume della collana *Studi e Testi*, e pure essendo stato menzionato da Edgar Wind nella prima nota del saggio sul *Cupido* contenuto in *Misteri Paganici del Rinascimento* con parole che non potevano non suscitare

<sup>24</sup> E' l'idea di M. Hirst in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1994, p. 31 (ed. italiana, p. 32).

<sup>25</sup> VATTASSO 1900.

curiosità nei lettori, soprattutto in quelli interessati al Riario<sup>26</sup>, il volume di Vattasso è sfuggito del tutto, per ragioni davvero inspiegabili, all'attenzione degli studi, e a suo tempo colpevolmente e incomprensibilmente anche a chi scrive. I distici di Antonio Flaminio sono certamente il punto da cui ripartire per indagare in modo più approfondito di quanto fatto finora la cerchia del cardinale di San Giorgio, e la raccolta appare del resto ricca di spunti sulla cultura antiquaria e figurativa romana tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento. Antonio Flaminio morì nel 1513, facendo appena in tempo a vedere eletto Leone X; nei suoi versi vi sono ripetuti riferimenti a Pio III, a cui si mostra particolarmente legato, e a Giulio II, della figlia del quale, Felice Della Rovere, ricorda un ritratto, nonché in special modo al Riario. Tra questi figurano i due distici su cui evidentemente si appoggia la considerazione di Wind, dedicati da un «Pictor ad card. S. Georgii, in cuius aedibus picturam didicit»<sup>27</sup>, un pittore dunque che dice di essersi formato in casa di Riario, ad oggi non identificato. Gravano, certo, sulla mancata fortuna di Riario, le vicende connesse alla sua condanna dopo la congiura contro Leone X, che comportarono anche l'alienazione della sua raccolta, o almeno di buona parte di essa, in favore dello stesso pontefice e, con ogni probabilità, di suo cugino Giulio de' Medici, che di Riario fu l'esecutore testamentario con il diritto di acquisirne i beni, mobili ed immobili<sup>28</sup>. Ma per comprendere la resistenza a dare alla funzione avuta dal cardinale di San Giorgio nella storia delle arti figurative il posto che merita non basta quella vicenda politica, né l'accusa che gli viene dalle pagine di Condivi, e dunque da Michelangelo, di non averlo sostenuto e apprezzato, la quale pure certo ha avuto enorme peso. Se non abbiamo saputo finora ricostruire appieno il caso Riario è anche perché questo trova luogo nell'interregno che immediatamente precedette la piena acquisizione di quella profonda cesura tra nuovo e vecchio con la quale

<sup>26</sup> WIND 1985, p. 217.

<sup>27</sup> VATTASSO 1900, p. 51, n. XXXII.

<sup>28</sup> SCHIAVO 1960, p. 423. Su tale aspetto vedi anche il saggio di Enzo Bentivoglio in questo volume.

da allora, e senza soluzioni di continuità fino ad oggi, si misura l'imporre della maniera moderna.

Ciò non significa tuttavia che quanto avvenne attorno a Riario non contò per quell'affermazione.

6. Grazie a una intuizione di Federico Rausa è possibile supporre che tra le opere già possedute da Riario figurassero le statue delle *Muse* oggi al Prado (ne illustro due: figg. 22-23), di cui Pirro Ligorio attestava il rinvenimento a Villa Adriana durante il pontificato di Alessandro VI, e che trovarono poi collocazione a Villa Madama, dove ne copierà quattro Maarten van Heemskerck in due fogli stupendi del taccuino di Berlino (figg. 20-21)<sup>29</sup>. Le sculture, la cui importanza per la storia della cultura figurativa del Cinquecento gli studi hanno faticato tanto e ancora faticano a far riemergere, sono già menzionate a Villa Madama nel 1519<sup>30</sup>, ed è quanto mai probabile che venissero trasportate là su suggerimento di Raffaello, il quale mostra di averle studiate da presso: spetta ancora a Rausa averne colto una ripresa già nel soffitto della Segnatura, e più tardi nelle reinvenzioni che ne propose soprattutto Giulio Romano nella Sala di Costantino. A partire da queste indicazioni ho proposto altrove di individuare il modello della *Tersicore* nella *Madonna della Quercia* oggi al Prado (figg. 24-25), un quadro che la radiografia mostra iniziato da Raffaello e che venne poi ripreso e portato a compimento da Giulio Romano forse subito dopo la morte del maestro<sup>31</sup>.

Individuate come copie di epoca adrianea di modelli rodiani della seconda metà del II secolo a.C., le *Muse* vanno giudicate emendandole dalle integrazioni compiute probabilmente da Francesco

<sup>29</sup> Sulle *Muse* cfr. SCHRÖDER 1993-2004, II, 2004, pp. 202-229, nn. 135-142; sulle notizie in merito al ritrovamento delle statue in Pirro Ligorio cfr. RAUSA 2001, pp. 159-160; RAUSA 2002, p. 43; sui disegni di Heemskerck: HÜLSEN-EGGER 1913-1916, I.I, 1913, pp. 19-20 (Text) e I.II, 1913, p. 35 (Tafelband) e cfr. oltre nota 33.

<sup>30</sup> RAUSA 2001 riporta a p. 169 i versi di Francesco Speruli da Camerino, *Villa Iulia Medica versibus fabricata* (BAV, Vat. Lat. 5812, c. 9v) che menzionano le *Muse* nell'inverno 1519: le statue dunque vi pervennero senz'altro prima della morte di Riario e non eventualmente anche dopo, come avevo supposto (GINZBURG 2009).

<sup>31</sup> *Ibidem*.



Maria Nocchieri quando passarono nella collezione di Cristina di Svezia, relative soprattutto a braccia, teste, attributi e piedistalli, e dunque vanno studiate soprattutto sugli schemi di ricostruzione dei restauri<sup>32</sup> o piuttosto sui disegni di Heemskerck che ne registrano lo stato negli anni trenta del Cinquecento (figg. 20-21)<sup>33</sup>. Esse conservano nelle attitudini e soprattutto nei panneggi, per lo più originarii, echi del barocco pergameno: si comprende bene come i moti contrapposti, la grazia e l'instabilità delle pose, i panni a pieghe fitte e ondegianti che caratterizzano queste sculture potessero offrire uno spunto quanto mai fecondo alle invenzioni già pienamente "di maniera" del Raffaello tardo, il quale rileggeva così in termini di ritmo ed eleganza le ricerche michelangeloesche della Sistina. Così, nella nuova apertura sull'antico che domina l'opera del Sanzio nella seconda metà del secondo decennio del secolo, le *Muse* già a Tivoli e forse passate nella collezione di Riario vennero a sostituire gli esempi rinvenuti solo pochi anni prima e già canonici delle sculture della collezione di Giulio II, come il *Laocoonte* o il *Torso del Belvedere*, su cui si era compiuta l'uscita dal Quattrocento. E come era accaduto allora, lo stile dei nuovi modelli fu anche in questo caso origine e conseguenza della loro fortuna.

Oltre che nella *Madonna della Quercia* le *Muse* si possono riconoscere in molte opere uscite dalla bottega del Sanzio in età leonina, dal 1516 circa in avanti: la *Tersicore* (fig. 24) viene ripresa da Raffaello nella *Madonnina* del Louvre eseguita per il Bibbiena e nel disegno di Oxford per la *Carità* della Sala di Costantino, restituito al Sanzio da Oberhuber e Gnann<sup>34</sup>, e si riconosce, ribaltata, quale modello della posizione delle gambe e dell'andamento dei panni della stupenda *Giustizia*; la *Clio*, o la *Calliope* (ma dal confronto sembra piuttosto la prima, riprodotta da Heemskerck), è all'origine

<sup>32</sup> SCHRÖDER 1993-2004, II, 2004, pp. 202-207.

<sup>33</sup> Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, invv. 79 D 2, fol. 34 verso, penna e inchiostro marrone, mm. 136 x 210 e inv. 79 D 2, fol. 34 recto, penna e inchiostro marrone, mm. 136 x 210.

<sup>34</sup> Cfr. ora ROMANI c.d.s.

dell'invenzione della Vergine piegata in avanti studiata nel disegno preparatorio a matita rossa per la *Sacra Famiglia* di Francesco I<sup>35</sup>. Se ne evince, dopo una prima riscoperta da parte di Raffaello databile plausibilmente verso il 1516, in parallelo all'attenzione che mostra di aver riservato a queste sculture anche Jacopo Sansovino nella *Madonna del Parto* per Sant'Agostino, chiesa cui Riario come sappiamo era molto legato, un nuovo picco di interesse verso il 1518-1521, quando le statue erano ormai state collocate a Villa Madama, che investe anche gli allievi di Raffaello: come si è detto la Sala di Costantino è piena di variazioni sul tema delle *Muse*, e Giulio Romano ne reinterpreta ancora il modello nella pala Fugger di Santa Maria dell'Anima. Ma la fortuna di queste sculture si può seguire ancora, fino a Heemskerck (che se ne ricorderà nel *San Luca che dipinge la Vergine* del Musée des beaux arts di Rennes), e oltre: se da un lato la presenza della *Madonna della Quercia* a Bologna ne giustifica la rievocazione per via indiretta in Girolamo da Carpi, nella *Adorazione dei Magi* di San Martino e in opere successive<sup>36</sup>, credo oggi sia viceversa da spiegare con un rinnovato confronto diretto con le *Muse*, frutto evidentemente di un sopralluogo a Villa Madama, la reinvenzione che ne propose Parmigianino durante il soggiorno romano nella Vergine seduta della *Visione di San Girolamo*; e il ricordo vivo in lui di quelle statue si coglie ancora anni dopo, nella *Madonna dal collo lungo* - ben si comprende, del resto, che sia stato Parmigianino tra tutti il più pronto a cogliere le implicazioni di un antico già interpretato da Raffaello in termini di grazia e instabilità.

7. Passarono dunque dalla collezione di Raffaele Riario, prima di approdare a Villa Madama, queste sculture che avranno una fortuna così rilevante, ancorché oggi tanto misconosciuta, nella storia della Maniera? Lavorando sulla *Madonna della Quercia* avevo avanzato l'ipotesi che il quadro oggi al Prado fosse stato commissionato appunto dal cardinale di San Giorgio. Data la

<sup>35</sup> Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 535 E; cfr. GINZBURG 2016.

<sup>36</sup> PATTANARO 1999, pp. 83, p. 85 fig. 98 e GINZBURG 2009.

netta ripresa della *Tersicore* che vi si propone, ne deriverebbe una possibile conferma della presenza di quelle statue presso di lui, prima del loro arrivo a Villa Madama; oggi mi sembra emergere un altro indizio che può essere considerato in tal senso.

Il tondo della Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste di Vienna con la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (fig. 27), attribuito in passato a Michelangelo e poi ascritto al Maestro della Madonna di Manchester, è oggi ritenuto, con le altre opere di quel nucleo - eccettuato il quadro eponimo, ormai dato senza tentennamenti al Buonarroti stesso - opera di un artista a lui prossimo nella giovinezza a Roma, che Michael Hirst nel 1994 ha suggerito di identificare con Piero Argenta, con una brillante intuizione confermata da studi successivi. Originario della cittadina presso Ferrara, il che spiega gli accenti ferraresi che caratterizzano la condotta stilistica del gruppo, e documentato dalla corrispondenza come prossimo a Michelangelo già a Roma nel 1497<sup>37</sup>, l'Argenta collaborò effettivamente con il maestro all'esecuzione del perduto *San Francesco che riceve le stimmate* eseguito per San Pietro in Montorio, che Vasari nella Giuntina ascrive a un barbiere del cardinal Riario, del quale afferma «che coloriva a tempera molto diligentemente, ma non aveva disegno», e che, essendo divenuto amico di Michelangelo, avrebbe appunto trasferito in pittura l'invenzione grafica di quest'ultimo nell'opera di San Pietro in Montorio<sup>38</sup>. L'identificazione certa di questo primo allievo di Michelangelo con Piero Argenta ne conferma dunque l'appartenenza alla numerosa famiglia di Riario, come confermato anche dalla prossimità con Jacopo Gallo attestata dalla sua corrispondenza<sup>39</sup>.

Nel tondo di Vienna gli studi hanno più volte segnalato la qualità dell'invenzione del gruppo della Vergine, attribuendola ad

<sup>37</sup> M. Hirst, in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1994, pp. 37-42 (ed. italiana, pp. 41-50); AGOSTI-HIRST 1996. Sul Maestro della Madonna di Manchester cfr. FIOCCO 1941 e la replica di LONGHI 1941-1942, p. 136; ZERI 1953b. Per la vicinanza dell'Argenta a Michelangelo a queste date cfr. POGGI 1942, pp. 115-132; POGGI/BAROCCHI 1965-1983, I, 1965, p. 10; BAROCCHI 1988-1995, I, 1988, p. 1.

<sup>38</sup> AGOSTI-HIRST 1996.

<sup>39</sup> POGGI 1942.

un modello grafico di Michelangelo: un caso dunque di collaborazione analogo a quello del *San Francesco che riceve le stimmate* (come rilevato da Hirst, l'Argenta sarebbe dunque il primo dei tanti più celebri successivi esempi di pittori amici di Michelangelo ai quali egli avrebbe prestato disegni propri perché li trasferissero in pittura). I confronti effettuati nel 1994 con la *Madonna di Manchester* hanno confermato questa lettura<sup>40</sup>.

Nel quadro dell'Argenta la posizione della Vergine seduta, con le gambe avvolte dal pannello virate pronunciatamente da un lato, contrastate dall'avanzare della spalla sul lato opposto, e la veste a fasciare il busto con le piegoline che accentuano la forma del seno in trasparenza derivano in modo palmare dalla statua della *Tersicore* (figg. 26-27). È dunque vero, come ha visto acutamente Federico Zeri, che nel dipinto la figura ha la forza di un modello scultoreo: dopo aver rimarcato il divario tra l'invenzione che sta dietro «il gruppo delle tre figure, di innegabile accento michelangiolesco» e l'esecuzione «di andazzo svogliato», a smentire l'attribuzione di Fiocco al giovane Buonarroti già contestata da Longhi, Zeri rileva che la Vergine

serba ancora un accento superbamente plastico, irriducibile ad ogni costrizione spaziale, anzi essa stessa centro di uno spazio da lei condizionato e dominato, il pittore l'ha ingabbiata, a mo' di statua munita di piedistallo e appoggiata al terreno<sup>41</sup>.

Non è allora per insipienza dell'autore che il piede destro della figura scompare lasciando visibile solo la zampa leonina del trono: piuttosto, come nella statua, quel piede è nascosto dal pannello<sup>42</sup>.

8. Il rapporto con la *Tersicore*, così evidente in un dipinto eseguito da un pittore che sappiamo appartenere alla stretta cerchia di Riario, è un forte elemento a favore di una presenza delle *Muse*,

<sup>40</sup> M. Hirst, in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1994, pp. 37-42 (ed. italiana, pp. 41-50).

<sup>41</sup> ZERI 1953b, p. 21.

<sup>42</sup> M. Hirst, in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1994, p. 39 (ed. italiana, p. 43).

già a quella data, nella raccolta del cardinale di San Giorgio. Ciò non contrasta con le notizie sul ritrovamento delle statue a Tivoli durante il pontificato di Alessandro VI, ovvero tra il 1492 e il 1503, e con la plausibile data del tondo di Vienna, verosimilmente vicina all'esecuzione della *Madonna di Manchester* (fig. 30) visti i citati rapporti con quell'opera, che Hirst ha proposto di legare a un documento del 27 giugno 1497 per l'acquisto da parte di Michelangelo di «I° chuadro di legno per dipingerlo»<sup>43</sup> e considerato anche che un paio di mesi dopo, nell'agosto, Buonarroto si legò d'amicizia con l'Argenta quando si recò a Roma a trovare il fratello<sup>44</sup>. Ma se attorno a quella data quest'ultimo prestò all'Argenta l'invenzione del tondo di Vienna che tanto deve alla posa della *Tersicore*, significa che a studiare quelle sculture per primo fu Michelangelo stesso.

C'è da chiedersi allora se anche nella *Madonna di Manchester* non venga già dalla *Tersicore* (figg. 28-30) l'accentuazione del chiaroscuro giocata sulla spalla sinistra (rovesciata rispetto alla statua) che avanza opposta alle gambe, e se gli andamenti delle pieghe del panneggio della Vergine, qui sì collocata su un basamento a terra come una scultura vivente, non siano una riformulazione semplificata di quelli della *Erato* o *Clio* (figg. 29-30): se cioè la giovane Madonna del quadro incompiuto della National Gallery non sia, ripensata sul vero, un'interpretazione dei modelli delle *Muse*. Considerata la successiva fortuna di quelle sculture, non stupirebbe che fosse stato Michelangelo il primo a scoprirle, e a comprenderne le potenzialità per la resa dei contrapposti che a distanza di vent'anni avranno esiti tanto diversi nel Raffaello maturo.

Colpisce molto qui il confronto, veramente esemplare, tra i diversi modi di usare il medesimo modello antico nei due artisti, improntato alla ricerca della facilità nell'uno, della difficoltà nell'altro. Nella *Madonna della Quercia* la *Tersicore* è ripresa quale è, solo immersa nella naturalezza del vivo (figg. 24-25), e anche

<sup>43</sup> M. Hirst, in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1994, p. 37 (ed. italiana, p. 41).

<sup>44</sup> POGGI 1942, p. 121.

quando negli ultimi anni Raffaello lavora sulle più articolate variazioni dei modelli, non arriva mai a raggiungere quella complessità di interpretazione dell'antico che è invece già da subito di Michelangelo; il quale viceversa già alle primissime prove da pittore, su queste *Muse* che dovevano essere tra le prime statue antiche che egli vedeva a Roma - e chissà mai non ci siano state anche le *Muse* tra quelle «certe figure» che Riario lo mandò a vedere appena messo piede in casa sua<sup>45</sup> - entra immediatamente nel corpo a corpo con il modello, ribaltando, invertendo, innestando una soluzione tratta da una statua su quella che ha visto nell'altra. Sono i frutti degli studi nel Giardino di San Marco, evidentemente prossimi alle idee sulla traduzione come interpretazione dell'ultimo Poliziano, dominato dalla triangolazione con il greco - tanto che viene da credere che a concepire l'idea dell'«orto de' Medici» come luogo di studio della scultura antica sotto il patrocinio di Lorenzo fosse stato proprio Poliziano, che vi abitava accanto<sup>46</sup>. Sono ricerche da approfondire. Certo è che il rapporto di Michelangelo con i modelli antichi appare fin da subito e poi sempre vicinissimo all'idea dell'imitazione di Poliziano; la frase riportata da Vasari che Michelangelo avrebbe pronunciato a giudizio di un artista celebrato imitatore dell'antico, «Chi va dietro altrui, mai non gli passa innanzi»<sup>47</sup>, echeggia l'opinione di Poliziano espressa nella lettera a Pico:

Come non può correre velocemente chi si preoccupa solo di porre il suo piede sulle orme altrui, così non potrà mai scrivere bene chi non ha il coraggio di uscire dalla via segnata<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> POGGI/BAROCCHI 1965-1983, I, 1965, p. 1.

<sup>46</sup> ELAM 1992.

<sup>47</sup> Così nella Torrentiniana: «Domandato da uno amico suo quel che gli paresse d'uno che aveva contrafatto di marmo figure antiche de le più celebrate, vantandosi lo imitatore che di gran lunga aveva superato gli antichi, gli rispose: "Chi va dietro altrui, mai non gli passa innanzi"» e poi nella Giuntina, con l'aggiunta: «e chi non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose degli altri» (VASARI 1550 e 1568, VI, p. 118).

<sup>48</sup> Agnolo Poliziano a Paolo Cortesi, cfr. in GARIN 1952.

Le *Muse* lasceranno sull'opera di Michelangelo una traccia molto meno tangibile di altre sculture antiche studiate dall'artista a Roma, come il *Torso del Belvedere* o il *Laocoonte*; potrebbero tuttavia aver fornito un primitivo spunto alle molteplici invenzioni sulle figure sedute che tanta parte avranno nelle sue ricerche successive, e nel ritorno a Firenze aver fatto un corto circuito con le ricerche sul chiasmo a cui lavorava Leonardo, giacché, come osservava Hirst, nella *Madonna di Manchester*

la leggera torsione del corpo della Vergine anticipa un simile ben più accentuato movimento in un celebre disegno con la Vergine e Sant'Anna, oggi a Oxford<sup>49</sup>.

Sebbene la figura del cardinale di San Giorgio continui per molti aspetti a restare nascosta ai nostri occhi, diversi elementi spingono dunque a riprendere gli studi sulle sue raccolte e sulle sue commissioni; ma nel procedere delle ricerche sarà indispensabile, a questo punto, non pensarlo come un retrogrado, sopravvissuto al proprio tempo, e considerarlo piuttosto, con Michael Hirst, quello che più plausibilmente fu: «the exuberant Raffaele Riario».

<sup>49</sup> M. Hirst, in *THE YOUNG MICHELANGELO* 1998, p. 44 (ed. italiana, p. 46).

PER UNA RIPRESA DEGLI STUDI SU RAFFAELE RIARIO: IL GIOVANE  
MICHELANGELO E LA FORTUNA DELLE MUSE DEL PRADO

SILVIA GINZBURG  
Università degli Studi Roma Tre

La vicenda di Raffaele Riario mecenate e collezionista di antichità a Roma tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo consente di avviare alcune riflessioni sul rapporto tra la filologia di Pomponio Leto e quella di Poliziano, sulla vicenda collezionistica delle Muse del Prado e sul ruolo che tali pezzi giocarono nella produzione di artisti come Piero Argenta, ma soprattutto Michelangelo e Raffaello.

Raffaele Riario's behaviour as patron and collector of antiquities in Rome between late 15th and early 16th century is the cause for some reflections on philology as intended on one hand by Pomponio Leto and on the other by Agnolo Poliziano, on the roman whereabouts of the Muses now in the Prado, and on the possible influence of those sculptures on artists such as Piero Argenta, Michelangelo, and Raffaello.

IL CARDINALE RAFFAELE RIARIO E GLI AFFRESCHI DELL'EPISCOPIO  
OSTIENSE: IDEOLOGIA E ICONOGRAFIA ROMANO-IMPERIALE  
AL TEMPO DI GIULIO II

DAVID FRAPICCINI  
Sapienza Università di Roma

Contestualizzare il tema della rievocazione romano-imperiale all'interno di un'ideologia che permetteva la coesistenza tra cultura classica e dimensione cristiana è l'oggetto di analisi di questo saggio, che, partendo dal ciclo dell'episcopio ostiense, guarda ad altri casi di studio per tentare di comprendere un peculiare tratto della cultura umanistica al tempo di Giulio II e Leone X.

The aim of this paper is to show how the ideology developed under popes Julius II and Leo X allowed the coexistence of classical tradition and Christianity, being the reenactment of the Roman Empire one of its main themes. Starting from the mural paintings of the Episcopio of Ostia, the author analyses other case studies in order to enlighten this particular feature of the humanistic culture of that time.