

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/

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

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

Un tratto evidente della cultura umanistica al tempo dei pontificati di Giulio II e di Leone X è offerto dalla consapevole rievocazione romano-imperiale, entro un'ideologia che permetteva la coesistenza tra cultura classica e dimensione cristiana. La celebre medaglia con l'effigie di papa Della Rovere e la legenda *IVLIVS. CAESAR. PONT. II.*¹ o l'arco di trionfo, eretto il 28 marzo 1507 per l'ingresso trionfale del pontefice dopo la spedizione bolognese contro i Bentivoglio e recante il famoso *VENI VIDI VICI* del trionfo pontico di Cesare², rappresentano solo il sintomo di un clima culturale e ideologico di particolare significato. Tuttavia sarebbe erroneo pensare a un atteggiamento univoco e monolitico collegato esclusivamente alle persone dei pontefici regnanti e alla loro immediata cerchia, poiché entro il complesso ambiente romano si profilavano variegate declinazioni e sfumature interpretative di

¹ La medaglia è probabilmente da collegare alla campagna militare contro i Bentivoglio. Si veda HILL 1930, p. 227 n. 874.

² FARINELLA 1992, p. 114.

non poco conto. Come già asserito dallo scrivente in altra sede³, il ciclo dedicato all'imperatore Traiano lungo le pareti dell'Aula Magna dell'episcopio ostiense (figg. 3, 5-6)⁴, voluto dal cardinale Raffaele Riario e presumibilmente realizzato tra il 1511 e il 1513 - ovvero tra l'elevazione del porporato all'episcopato suburbicario di Ostia e Velletri e la morte di Giulio II - risponde alla determinata esibizione di una cultura dichiaratamente antiquaria ed elitaria, laddove però l'intera narrazione, abilmente tratta dai rilievi della Colonna Traiana, dalle vicende esposte da Cassio Dione e da ulteriori testimonianze iconografiche - non esclusi alcuni esempi numismatici⁵ - pur sembrando calata in un contesto squisitamente profano, trova la sua giustificazione finale entro una visione coerentemente cristiana. L'interpretazione dell'unico frammento policromo istoriato del ciclo ostiense - quello contenente una candida colomba ad ali spiegate - in riferimento non a un battesimo di Cristo - poco probabile quale soggetto dispiegato lungo la fronte di un camino - ma alla salvazione dell'imperatore dietro intercessione di papa Gregorio Magno e conseguente discesa dello Spirito Santo, consentirebbe di cogliere il nocciolo dell'intero programma decorativo nell'esaltazione della vittoria e dell'apoteosi terrena e cristiana di Traiano. Così le due contrapposte pareti brevi dell'Aula Magna ostiense visualizzerebbero in un voluto rimando da una parte Traiano militarmente vincitore e la sua apoteosi pagana (fig. 6), mentre sul versante opposto l'apoteosi cristiana: sia in un caso che nell'altro il fuoco assume un significato inequivocabile, per via della pira nella scena dei funerali, e dello Spirito Santo, unito all'originaria collocazione

³ FRAPICCINI 2013a, pp. 15-30.

⁴ Sugli affreschi dell'episcopio ostiense si veda BORGHINI 1981a; *Idem* 1981b; GIUSTI-LEONE DE CASTRIS 1988, pp. 88-90; FARINELLA 1992, pp. 132-159; CARMINATI 1994, pp. 65-78 (in particolare sul problema della presenza di Cesare da Sesto nel cantiere); DANESI SQUARZINA 2005, pp. 169-180; TEMPESTA 2011, pp. 129-143. Inoltre TESSARI 1995, pp. 34-36, che sottolinea il rapporto verificabile tra la conformazione pittorica dell'episcopio e l'allestimento del teatro capitolino, concepito in occasione del conferimento - nel settembre 1513 - della cittadinanza a Lorenzo e Giuliano de' Medici, parenti di Leone X.

⁵ FARINELLA 1992, p. 144.

di un camino, lungo l'altra parete minore. In definitiva la figura di Traiano, le cui vicende a Ostia erano incentrate sulle due campagne daciche e sulla *consecratio*, era oggetto di un recupero in chiave cristiana sulla scia di tutta una tradizione che da Giovanni Damasceno⁶ giunge alla *Commedia* di Dante e alla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze⁷. La questione ruota attorno all'episodio che vede Traiano rendere giustizia a una povera vedova per il figlio ucciso, a costo di rinviare la partenza per una spedizione militare: in seguito papa Gregorio Magno veniva a conoscenza del nobile gesto e implorava Dio per ottenere la salvezza del grande imperatore, scomparso già da qualche secolo. Gregorio veniva esaudito e, pur a costo di personali sofferenze fisiche, otteneva quanto richiesto: Traiano era risuscitato giusto il tempo per essere salvato tramite il battesimo e la discesa dello Spirito Santo. La vicenda era ampiamente nota nell'arco del Medio Evo⁸ tanto da trovare posto nel celebre X canto del *Purgatorio* per quanto concerne l'episodio di giustizia⁹ e nel XX del *Paradiso* anche per il riferimento alla salvezza dell'imperatore¹⁰.

6 PG 95 s.d., coll. 261-264.

7 IACOPO DA VARAZZE/MAGGIONI 2007, I, pp. 296-298, in particolare p. 297: «Damasceus autem in quodam suo sermone narrat quod Gregorius pro Traiano orationem fundens audivit vocem sibi divinitus illatam: "Vocem tuam audivi et veniam Traiano do". Cuius rei, ut ibidem dicit, testis est oriens omnis et occidens. Super hoc dixerunt quidam quod Traianus fuit revocatus ad vitam ubi gratiam consecutus veniam meruit et sic gloriam obtinuit: nec erat in inferno finaliter deputatus nec sententia definitiva dampnatus».

8 Il tema della salvezza di Traiano per intercessione di Gregorio Magno è ricordato da san Tommaso d'Aquino nella sua *Summa Theologica* (Supplementum, LXXI, 5). Secondo Tommaso, Traiano era certamente all'inferno, per aver fatto uccidere crudelmente molti martiri, ma l'intercessione di Gregorio sarebbe valsa a salvarlo: in tal modo per il teologo sarebbe dimostrato l'alto valore dei suffragi della Chiesa persino per i dannati. Tommaso utilizzava le informazioni, fornite da Giovanni Damasceno nel *De iis qui in fide dormierunt*, dove era narrata la vicenda dell'intercessione del santo pontefice in favore di Traiano, con il conseguente accoglimento divino della supplica, a patto di rinunciare ad ulteriori accorate preghiere per le anime empie.

9 Dante Alighieri, *Divina Commedia, Purgatorio*, X, 73-78: «Quiv'era storiata l'alta gloria | del roman principato il cui valore | mosse Gregorio alla sua gran vittoria; | i' dico di Traiano imperadore; | e una vedovella li era al freno, | di lacrime atteggiata e di dolore».

10 Nel ventesimo canto l'aquila del cielo di Giove richiama l'attenzione di Dante sul suo occhio, composto dai personaggi più rappresentativi del sesto cielo, ovvero David - in luogo della pupilla -, Traiano, Ezechia, Costantino, Guglielmo d'Altavilla e il troiano

Considerando corretta l'interpretazione fin qui esposta, dagli affreschi dell'episcopio ostiense emergerebbe un contesto di natura antiquaria atto a celebrare il carattere universale dell'impero, sia pure dietro l'alta intercessione della Chiesa, la sola in grado di assicurare il beneficio della grazia divina. In questo caso il rapporto subordinato dell'autorità imperiale nei confronti di quella pontificia - di possibile attualità al tempo della decorazione ostiense per via della costituzione in data 25 novembre 1512 di una lega tra Giulio II e l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo¹¹ - risulterebbe interpretato con una sottigliezza carente in talune proposte del coevo ambiente umanistico, sul tipo dei suggerimenti avanzati da Paolo Cortesi nel suo celebre *De cardinalatu* in merito alle iconografie esemplari da utilizzare all'interno delle dimore cardinalizie. Mi riferisco in particolare ai temi che prevedevano la sotmissione imperiale al soglio pontificio, riguardanti personaggi del passato quali Costantino, Carlo Magno, Enrico IV - seppur denominato Enrico III - e Federico II¹². Invece con la cristianizzazione della figura di Traiano era possibile da parte della Chiesa vantare una più diretta eredità dal maggior solco dell'antichità classica, secondo una dinamica di grande peso in un contesto che prima dei cicli dell'episcopio ostiense e di Palazzo Santoro

Rifeo. Nel menzionare Traiano il poeta in un solo verso ricorda nuovamente l'episodio della povera vedova, collegato al celeberrimo atto di giustizia. Si veda Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso, XX, 43-48*: «Dei cinque che mi fan cerchio per ciglio, | colui che più al becco mi s'accosta, | la vedovella consolò del figlio: | ora conosce quanto caro costa | non seguir Cristo, per l'esperienza | di questa dolce vita e dell'opposta». L'ultimo verso indica come Traiano, prima di accedere alla beatitudine celeste, avesse sperimentato la via dell'inferno e della conseguente privazione di Dio. Inoltre *Ivi, XX, 103-117*: «De' corpi suoi non uscir, come credi, | gentili, ma cristiani, in ferma fede | quel de' passuri [riferito al troiano Rifeo, convertito alla fede verso Cristo crocifisso] e quel de' passi piedi [rivolto a Traiano, convertito alla fede per Cristo crocifisso]. | Ché l'una dello 'nferno, u' non si riede | già mai a buon voler, tornò all'ossa; | e ciò di viva spene fu mercede; | di viva spene, che mise la possa | ne' prieghi fatti a Dio per suscitarla, | sì che potesse sua voglia esser mossa. | L'anima gloriosa onde si parla, | tornata nella carne, in che fu poco, | credette in lui che potea aiutarla; | e credendo s'accese in tanto foco | di vero amor, ch'alla morte seconda | fu degna di venire a questo gioco».

¹¹ Si vedano i capitoli dell'accordo tra Giulio II e Massimiliano I, riportati da Marin Sanuto (*SANUTO/FULIN* 1887, pp. 383-389).

¹² WEIL GARRIS-D'AMICO 1980, pp. 90-93; FARINELLA 1992, pp. 100-101.

non vantava significativi esempi pittorici narrativo-monumentali incentrati sugli imperatori romani a esclusione della duecentesca cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, dove era manifestata con chiarezza la supremazia papale sul potere temporale, nel caso specifico impersonato dall'imperatore Costantino. Tuttavia a fronte del diretto confronto sulle testimonianze del passato, riscontrabile nei casi Riario e Santoro, nel concepire un'aula magna, connotata da esemplari vicende narrative riguardanti illustri personaggi dell'antichità, lo sguardo doveva necessariamente rivolgersi a talune proposte della cultura tardo medioevale. Già il XIV secolo consegnava ai posteri interessanti esempi di aule consiliari, entro i palazzi pubblici, laddove le sacre immagini della Vergine, dei santi e degli angeli convivevano con scene figurate illustranti imprese militari o la conquista di castelli in rapporto alla storia di una comunità: un caso assai noto è offerto dalla celebre Sala del Mappamondo nel Palazzo Pubblico di Siena, attraverso una complessa decorazione pittorica che in maniera per nulla organica dalla *Maestà* di Simone Martini giunge a ripetuti interventi successivi fino al XV/XVI secolo. Comunque sia, per trovare un interessante precedente focalizzato sulla rappresentazione pittorica e scultorea di temi antichi è necessario rivolgersi ad esempi letterari della tradizione medioevale: in particolare risulta degno di menzione il poema didattico-allegorico *L'intelligenza*, risalente alla fine del Duecento o agli inizi del secolo successivo e composto da un anonimo toscano segnato dalla cultura provenzale, da suggestioni francesizzanti e da rapporti con gli stil-novisti¹³. L'opera, conosciuta attraverso due redazioni manoscritte della ex Magliabechiana e della Laurenziana di Firenze, restava a lungo nell'ombra fino alla prima edizione a stampa nel 1846: tuttavia, per quanto la versione manoscritta fosse nota nell'ambiente fiorentino attorno ai Medici, qui interessa solo considerare il valore che il poema assume come testimonianza di un atteggiamento culturale¹⁴. L'anonimo versificatore immagina l'Intelligenza - di

¹³ Si veda PETRONIO 1963, pp. 385-506.

¹⁴ PETRONIO 1963, pp. 35-48.

natura divina ma partecipe nell'uomo - nelle sembianze di una donna idealizzata - quasi una Madonna per le sue caratteristiche - dimorante in un magnifico palazzo dotato di portale, atrio, tricoriorio o sala da pranzo, camera d'inverno, camera d'estate, sala del tesoro con adiacente cappella, triclinio, terme, ginnasio, cisterna, cucine e, soprattutto, una grande aula denominata dall'autore "salutatorio", "camminata" - per la presenza di un grande camino - e "concestorio": qui, nella sala di rappresentanza di tutto il mirabile edificio, insistono colonne di porfido e di alabastro, mentre la volta e le pareti recano dipinti, mosaici e intagli, così come le finestre ostentano vetrate istoriate¹⁵. Complessivamente il palazzo nella distribuzione allude all'articolazione del corpo umano e la sua aula magna costituisce il cuore dell'organismo dove risiede - secondo i canoni medioevali - l'intelligenza e dove sussistono i ricordi e la conoscenza del passato, visualizzati dalla complessa tessitura pittorica e scultorea¹⁶. Lungo le pareti si dispiegano quattro cicli narrativi: il primo - assai più ampio degli altri - dedicato alla guerra tra Cesare e Pompeo¹⁷, il secondo alle conquiste di Alessandro Magno¹⁸, il terzo ai fatti d'arme tratti dall'*Iliade*¹⁹ e l'ultimo, molto più breve, riguardante le storie del ciclo bretone con personaggi quali Re Artù, Ginevra, Lancillotto, Tristano e Isotta²⁰. Le gesta militari erano poste in primo piano

¹⁵ PETRONIO 1963, p. 409 vv. 62, 1-9.

¹⁶ La descrizione del palazzo de *L'Intelligenza* è desunta da quella di un meraviglioso edificio, disegnato, stando a una leggenda apocrifia, da san Tommaso il Didimo per un re delle Indie. L'episodio appartiene al ciclo di leggende sorte intorno agli apocrifi Atti di Tommaso (atto II, 17-18), laddove si racconta dell'arrivo dell'apostolo nelle città dell'India insieme al mercante Abban e dell'impegno preso con il re Gundaforo di costruire un nobile palazzo: si veda in merito PETRONIO 1963, pp. 236-238, dove si ribadisce come la vicenda sia stata accolta da Orderico Vitale nel libro II della sua *Historia Ecclesiastica* e si riconosce il ruolo della descrizione del palazzo contenuta nell'apocrifia *Lettera di Prete Gianni*. Nell'indicazione degli ambienti non mancherebbero taluni fraintendimenti e così un unico spazio finisce per accogliere il salutatorio - ovvero la sala d'ingresso - e il concestorio, cioè la gran sala di ricevimento e di udienza. Si veda PETRONIO 1963, cit., p. 42

¹⁷ *Ivi*, pp. 415-470, strofe 77-215.

¹⁸ *Ivi*, pp. 470-479, strofe 216-239.

¹⁹ *Ivi*, pp. 479-497, strofe 240-286.

²⁰ *Ivi*, p. 497, strofe 287-288.

e la sequenza espositiva si adattava alle necessità del verseggiare, senza scendere nella descrizione tangibile delle immagini. L'autore esibiva la conoscenza di volgarizzazioni e di sunti franco-provenzali: solo in rapporto alla guerra civile tra Cesare e Pompeo mostrava di affidarsi volentieri alla *Pharsalia* di Lucano²¹. Quanto esposto dimostra come già nella mentalità tardomedioevale fosse possibile immaginare il dispiegamento entro una grande aula di rappresentanza di un articolato ciclo incentrato su vicende militari dell'antichità. L'idea di narrare pittoricamente eventi di storia antica trovava nella tradizione classica le più opportune giustificazioni. Non solo Vitruvio nel VII libro del suo trattato riferiva sull'uso di decorare gli ambienti interni delle dimore con episodi tratti dall'*Iliade* e dall'*Odissea*²², ma il principe dei poeti antichi, Virgilio, nel I libro della sua maggiore opera narrava l'ammirazione di Enea e Acate per le vicende della guerra di Troia, dipinte nel tempio di Giunone a Cartagine²³. Il passo virgiliano rimarca due aspetti assai interessanti, che potrebbero aver suggestionato gli eruditi di epoca rinascimentale: in primo luogo il poeta mantovano accenna alle differenti mani degli artefici in concorrenza tra loro e all'impegno espresso nelle opere²⁴. Poi indica la natura artificiosa della pittura, comunque in grado di nutrire l'animo e di toccare le corde più interiori²⁵. Da una parte è affermata la potenzialità comunicativa della pittura, quasi alla stregua della poesia, visto che gli episodi dipinti illustravano momenti di quella vicenda troiana destinata a essere cantata nell'*Iliade*. D'altro canto non viene richiamato il nome di un unico pittore/poeta, ma si allude al meglio che poteva essere offerto attraverso la con-

21 L'autore de *L'Intelligenza* mostra di conoscere l'opera di Lucano, come si evince in *Ivi*, p. 418 vv. 83, 7-9. Tuttavia l'anonimo si avvale dei *Fatti di Cesare* ovvero di una qualche volgarizzazione abbreviata dei *Faits des Romains*: si veda *Ivi*, p. 415 n. 77/3 e *L'INTELLIGENZA* 2000, p. XIV. Sui volgarizzamenti contenuti nei *Fatti di Cesare* si veda PARODI 1889, pp. 237-501.

22 VITRUVIO/GROS 1997, II, *Liber VII*, 5, 2, p. 1044.

23 VIRGILIO/CARENA 1976, *Liber I*, pp. 316-320, vv. 446-495.

24 *Ivi*, p. 316 vv. 455-456: «artificiumque manus inter se operumque laborem miratur».

25 *Ivi*, p. 318 vv. 464-465: «Sic ait atque animum pictura pascit inani | multa gemens largoque umectat flumine voltum».

correnza di più artefici in reciproca competizione, secondo una suggerita modalità operativa da non sottovalutare al cospetto delle prassi di cantiere risalenti all'età giuliana. Nelle pitture del tempio cartaginese predominano gli episodi bellici e così Enea vide:

Iliacas ex ordine pugnas
 bellaque iam fama totum volgata per orbem,
 Atridas Priamumque et saevom ambobus Achillem²⁶.

Inutile descrivere tutti i fatti di guerra illustrati nel sacro edificio di Cartagine, ma certamente il passo virgiliano si rivela estremamente significativo nella codificazione e legittimazione dei cicli pittorici all'antica di carattere storico.

Di sicuro Fazio Santoro e Raffaele Riario condividevano la sostanza di quella cultura antiquaria che nel corso del primo decennio del Cinquecento aveva imperversato in ambito romano, segnando parte del pontificato di Giulio II. Tuttavia in quei fatidici anni l'impiego dell'antico e delle allusioni romano imperiali offriva un variegato ventaglio di opzioni. Per prima cosa qualche lieve differenza intercorre tra il ciclo ostiense e quello voluto dal cardinale viterbese²⁷, poiché nel primo caso le vicende di Traiano si limitano ai fatti d'arme collegati alle sole due campagne daciche, mentre nel secondo la trattazione biografica era più ampia e l'imperatore non era visto esclusivamente come condottiero, ma anche come edificatore laddove i *tituli*, un tempo esistenti lungo le pareti dell'Aula Magna e in seguito riportati da una compilazione tardo cinquecentesca, menzionavano il restauro del Circo Massimo, la costruzione di biblioteche, l'erezione del foro con la celebre colonna onoraria e l'edificazione di un ponte marmoreo sul Danubio²⁸. L'allusione alle imprese edilizie e urbanistiche condotte in quegli anni da Giulio II pare scontata. Tuttavia è

²⁶ VIRGILIO/CARENA 1976, *Liber I*, p. 316 vv. 456-458.

²⁷ Sul ciclo antiquario esibito in palazzo Santoro si veda CAVALLARO 1983, pp. 163-167; FARINELLA 1986, pp. 209-237; FARINELLA 1992, pp. 100-123.

²⁸ FARINELLA 1992, p. 214 nn. IX, XIII, con indicazione dei *tituli* riguardanti i singoli episodi e delle relative fonti.

necessario ricordare il pieno coinvolgimento dello stesso Fazio Santoro nella vita dei cantieri rovereschi, per lo meno in qualità di prefetto della fabbrica per la nuova basilica di San Pietro²⁹. Siffatta precisazione non è di poco conto, perché i cicli decorativi in oggetto manifestavano la piena adesione dei committenti al clima culturale vigente negli anni del papato di Giulio II, ma indubbiamente riflettevano scelte dal profilo individuale, volte a selezionare confacenti modelli di comportamento.

In Palazzo Santoro gli episodi relativi a Cesare paiono voler chiamare in causa la condivisione di quella politica audace, talvolta segnata dal ricorso al braccio armato, che si imponeva negli anni del pontificato giuliano: comunque sia, al tempo di quella decorazione pittorica il modello privilegiato di confronto adottato dal pontefice può essere individuato nella figura dell'imperatore Tito. Ai rilievi dell'arco di Tito sembrano rifarsi alcuni riquadri monocromi dei sottarchi della Stanza di Eliodoro presso il Palazzo Apostolico in Vaticano, raffiguranti scene di trionfi e di riti sacrificali: in particolare due riquadri istoriati denunciano una derivazione dal *Trasporto del bottino del Tempio di Gerusalemme* e dal *Trionfo di Tito*. L'esaltazione trionfale in rapporto all'ideale sacralità di Gerusalemme ricorre nella letteratura encomiastica dedicata a Giulio II, così come dimostrato dai poemi in onore del pontefice e del nipote Francesco Maria Della Rovere, composti intorno al 1507-1508 da Giovanni Michele Nagonio: qui una bella pagina miniata presenta il papa e il giovane nipote in armatura su un carro trionfale condotto da una quadriga, mentre attorno insistono armigeri e prigionieri³⁰. Nel caso specifico l'evento, pur debitore di un'iconografia testimoniata da esempi antichi o di ambito umanistico, è interamente calato entro una prospettiva cristiana, intesa a celebrare il papa quale pastore universale e vincitore sui nemici della Chiesa. In particolare la presa di Bologna e la cacciata dei Bentivoglio, con il conseguente trionfo celebrato nella città felsinea - come testimoniato da Sigismondo dei Conti

²⁹ FRAPICCINI 2013b, pp. 19, 40.

³⁰ RAFFAELLO E LA ROMA DEI PAPI 1986, p. 65 n. 68.

nella *Historia suorum temporum* - e a Roma nel 1507³¹, forniva l'occasione per dare un senso a quei "travestimenti" all'antica che già da tempo personaggi come Raffaele Riario offrivano nel cuore dell'Urbe. Tuttavia la volontà di celebrare il pontificato giuliano come avvento di una nuova gloriosa età dell'oro - secondo un percorso che culminerà con la lettura in San Pietro nel dicembre 1507 del *De aurea aetate* di Egidio da Viterbo - aveva già sollecitato la derivazione dai rilievi dell'arco di Tito in relazione alla cosiddetta Loggia dei cantori, progettata nel 1504-1505 da Giuliano da Sangallo per offrire un adeguato riparo ai trombettieri papali quando annunciavano le visite di illustri ambasciatori. Non si hanno al momento elementi per stabilire se tale loggia, ispirata al modello degli antichi archi romani, fosse di carattere permanente o effimero. Comunque la struttura, documentata da un disegno conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (283 A recto, fig. 31), avrebbe dovuto recare due riquadri istoriati: il primo con la raffigurazione del trionfo dell'arme ro-veresca, chiaramente frutto della meditazione sul rilievo con il *Trasporto del bottino del Tempio di Gerusalemme* dell'arco di Tito, mentre il secondo con una scena di omaggio al *pontifex* seduto

31 Il trionfo, celebrato a Roma dopo la presa di Bologna, era avvertito come il massimo successo mai ottenuto da un pontefice sui nemici della Chiesa e nelle parole di Francesco Albertini conseguiva un risalto degno di un grande ingresso vittorioso all'antica. Si veda ALBERTINI 1510, cc. 75v-76: «Tamen ut ad inceptum redeam praedictos triumphantes omnes tua Sanctitatis superavit. Devictis potentissimis hostibus fidei christianae expulsisque tyrannis Civitates ecclesiae occupantibus: | primus triumphus tuae Sanctitatis fuit de victoria recuperatae Bononiae: quam Urbem ingressus more triumphantium Sanctitas tua triumphal: curru invecta incedebat cum hymnis et canctis praecedentibus processionibus et magistratibus totius civitatis et vicinorum oppidorum. Post quem exornatum triumphum subsequebantur cardinales reverendissimi numero. XX. cum episcopis XLIIII. Et multis praelatis et curialibus. Erant et milites ipsi variis armis exornati vestibusque sericei auro contexto circum ornati cum insignibus ruereis. Inter quos erat praefectus urbis et senogal(iensis) nunc vero Dux Urbini nepos tuae Sanctitatis cum exercitu Ecclesiae variis armis exornatus. Erat et nobilissimus Marcus Antonius Columna capitaneus po(puli) florentini cum multis Romanis viris expertis. Erant et alii milites Floren(tini) Bononienses | et Perusini | Pistorienses universo populo spectante cum plauso et laetitia conclamantes. Iuli Iuli. Pater Patriae et Conservator libertatis et populi Bononiensis. | Omitto templorum ornamenta et archus triumphales per universam civitatem erectos auro | sertisque exornatos cum epytaphiis de liberatione Patriae a tyrannica servitute».

sulla *sella curulis*, tratto da una delle molte rappresentazioni di sottomissione offerte dalle immagini dell'antichità³². Le desunzioni e i motivi in questione paiono indirizzare verso una celebrazione in chiave imperiale sotto il segno di Tito, che troverebbe la sua ragion d'essere nel positivo giudizio riservato a quel cesare in età medioevale e rinascimentale. Definito da Svetonio «amor ac deliciae generis humani»³³, Tito nella tradizione medioevale era celebrato per l'indole, la clemenza e la liberalità, ma soprattutto per aver fatto giustizia, con la presa e la distruzione di Gerusalemme, di quella che era ritenuta la colpa giudaica per la condanna e il supplizio di Cristo. Non a caso Dante nel sesto canto del Paradiso con le parole di Giustiniano afferma: «Poscia con Tito a far vendetta corse | Della vendetta del peccato antico»³⁴. In definitiva l'imperatore della dinastia Flavia riassumeva nella propria persona doti e caratteristiche che lo consegnavano ai posteri come un modello esemplare per i principi e per chi aspirava a una forma di autorità universale.

Tuttavia il modello per eccellenza della visione imperiale di Giulio II durante l'intero arco della sua vita, ma in particolare nei suoi ultimi anni, era rappresentato da Giustiniano, la cui figura, come ben noto, assume un posto di rilievo nell'economia della Stanza della Segnatura, lungo la parete sottostante la *Giustizia* del clipeo in volta, laddove l'imperatore riceve dalle mani di Triboniano le Pandette. L'adesione a tale modello è rimarcata dalla complessiva lettura di quella parte dell'ambiente con *Gregorio IX che approva le Decretali*, dove nella figura del pontefice è riconoscibile un inequivocabile ritratto di Giulio II. Comunque sia la consuetudine con il cesare bizantino è documentata sin dagli anni giovanili, quando nel 1468 Giuliano della Rovere, allora semplice studente di diritto a Perugia, acquistava per cinque ducati d'oro un manoscritto sotto il nome di Giustiniano con le *Institutiones*: forse uno dei primi libri posseduti dal futuro pontefice, attualmen-

³² BORSI 1985, pp. 423-426. Si veda anche FRAPICINI 2003, pp. 33-46, in particolare pp. 41-42.

³³ CAIO SVETONIO TRANQUILLO/DESSÌ 2006, p. 754, *Divus Titus*, I

³⁴ Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, VI, 92-93.

te conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 1432)³⁵. L'esempio giustiniano deve avere pesato sull'attenzione dei Della Rovere - e in particolare di Giuliano/Giulio II - nei confronti di un'attività edilizia, volta a qualificare parzialmente l'immagine della città. Uno dei più ambiziosi progetti papali prevedeva la costruzione del grandioso Palazzo dei Tribunali su via Giulia, laddove l'amministrazione centrale pontificia e, in primo luogo, la gestione della giustizia avrebbero incarnato l'essenza del dominio temporale roveresco, a sua volta fondato sulla legge divina e sul diritto romano, così come codificato da quel Giustiniano, che, nelle parole messegli in bocca da Dante nel sesto canto del *Paradiso*, affermava: «Cesare fui, e son Giustiniano, | Che, per voler del primo Amor ch'io sento, | D'entro le leggi trassi il troppo e il vano»³⁶. Non si può poi escludere che l'idea di una nuova basilica di San Pietro dal forte significato universale possa essersi giovata del mito legato alla Santa Sofia di Costantinopoli, attestato negli anni del papato roveresco da un disegno di Giuliano da Sangallo - tra gli architetti al servizio del pontefice - che riproduce parzialmente l'interno e l'esterno della grande chiesa bizantina (Barb. lat. 4424, f. 28, fig. 32)³⁷. Il documento si rivela di notevole importanza, perché alla visualizzazione, desunta da precedenti disegni di Ciriaco d'Ancona³⁸, si unisce la chiara indicazione della committenza di Giustiniano: «factum in bysantio a iustiniano cesare templum maximum». Inoltre, cosa non di poco conto per l'ambiente culturale e artistico del tempo, nel foglio sono dichiarati gli architetti responsabili Antemio di Tralle e Isidoro da Mileto, definiti «nobilibus architectorum principibus». L'interesse dell'ambiente sangallescò per questo edificio trova ulteriore testimonianza in una pianta (Barb. lat. 4424, f. 44), forse dovuta in un momento successivo alla mano di Francesco da

³⁵ RAFFAELLO E LA ROMA DEI PAPI 1986, p. 54 n. 49. Si tratta di un codice membranaceo del XIV secolo, che sul verso dell'ultimo foglio esibisce l'annotazione autografa dell'acquisto da parte di Giuliano Della Rovere in data 15 aprile 1468.

³⁶ Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, VI, 10-12.

³⁷ BORSI 1985, pp. 149-150. Si veda pure HÜLSEN 1910, pp. 37-39.

³⁸ MAINSTONE 2009, p. 265.

Sangallo, ma di certo rappresentante una copia da altro disegno già in circolazione³⁹.

Giustiniano forniva l'immagine di un imperatore cristiano, che in nome dell'impero universale aveva portato le armi in Italia per riconquistarla e nel contempo si era impegnato in una vasta opera edilizia: le due esperienze venivano celebrate da Procopio di Cesarea, rispettivamente nella sua storia dedicata alle guerre gotiche e nell'opera sugli edifici fatti costruire dall'augusto sovrano. Nel complesso Giulio II poteva riconoscersi in parte della vicenda giustiniana, poiché anche lui era destinato a combattere per ben due volte nelle Romagne, anche lui dedicava spazio ad ambiziose imprese architettoniche e le sue iniziative trovavano una cassa di risonanza nell'opera storiografica di Sigismondo dei Conti e nell'*Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* edito nel 1510 da Francesco Albertini.

L'interesse verso Giustiniano scaturiva dalle estreme conseguenze di tutta una tradizione medioevale che ancora una volta si condensa nella maggiore opera dantesca, laddove nel sesto canto del *Paradiso* è proprio l'imperatore bizantino, collocato nel cielo di Mercurio tra le anime attive, ad esporre con le proprie parole le vicende dell'impero. Nell'ottica di Dante Giustiniano è colui che si lascia condurre sulla via della giusta dottrina da papa Agapito I⁴⁰ e che, seguendo la Chiesa di Roma, si impegna in campagne militari propiziate dalla volontà divina⁴¹. In definitiva, Traiano per Fazio Santoro e Raffaele Riario, così come Tito e Giustiniano per Giulio II, consegnavano alla storia *exempla virtutis* agevolmente declinabili in chiave cristiana alla luce del pensiero medioevale. Non per caso quel Dante citato in numerose occasioni compare

³⁹ BORSI 1985, pp. 215-216. Si veda anche HÜLSEN 1910, p. 59.

⁴⁰ Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, VI, 13-24: «E prima ch'io all'opra fossi attento, | Una natura in Cristo esser, non piùè, | Credeva, e di tal fede era contento; | Ma il benedetto Agapito, che fue | Sommo pastore, alla fede sincera | Mi dirizzò con le parole sue. | Io gli credetti, e ciò che suo dir era | Veggio ora chiaro, sì come tu vedi | Ogni contraddizion e falsa e vera. | Tosto che con la Chiesa mossi i piedi, | A Dio per grazia piacque di spirarmi | L'alto lavoro, e tutto in lui mi diedi».

⁴¹ *Ivi*, 25-27: «Ed al mio Bellisar commendai l'armi, | Cui la destra del ciel fu sì congiunta, | Che segno fu ch'io dovessi posarmi».

per ben due volte entro gli affreschi della Stanza della Segnatura: il Dante teologo nella *Disputa del Sacramento* e il Dante poeta nel *Parnaso*. Paradossalmente la tradizione medioevale consentiva agli uomini del Rinascimento di superare la relazione papato/impero, basata sulla tradizionale figura di Costantino, colui che era ritenuto il primo imperatore cristiano. Tuttavia alcuni porporati, non proprio allineati sulle istanze politiche di Giulio II, continuavano a esaltare il cesare della seconda dinastia flavia: era il caso di Bernardino Carvajal, che in Santa Croce in Gerusalemme faceva decorare con una tessitura musiva la volta del sacello di Sant'Elena, dove uno dei riquadri esibisce la figura di Costantino in adorazione della croce, assieme alla madre, allo stesso cardinale Carvajal e a Giulio II⁴². Il cardinale committente però esprimeva vedute più collegiali rispetto al Della Rovere, tanto da prendere parte nel 1511 al conciliabolo di Pisa che intendeva neutralizzare il pontefice. Carvajal era anche il sostenitore dell'*Apocalypsis Nova* attribuita al francescano Amedeo Menez de Silva, nel segno di una tradizione spirituale iberica alternativa alla visione cesaropapista che si andava diffondendo in certo umanesimo romano⁴³.

⁴² Sulla cappella di Sant'Elena e la sua volta si veda ORTOLANI 2000, pp. 66-69; ANTELLINI 2003, pp. 127-136 (in particolare pp. 128-130); GERUSALEMME 2012, pp. 99-100.

⁴³ CANTATORE 2000, pp. 418-423.

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.