

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 |

*DIPINGERE 'IN LATINO', A ROMA,
DA RIPANDA A RAFFAELLO*
VINCENZO FARINELLA

Vorrei partire da un elefante, quello dipinto a Roma dal giovane Nicolas Poussin alla metà degli anni venti del Seicento¹: l'elefante cavalcato da Annibale, il generale cartaginese che aveva attraversato le Alpi e invaso l'Italia durante la seconda guerra punica (fig. 34).

Anche se Poussin, in quest'opera, sicuramente dimostra di conoscere la ricca tradizione figurativa scaturita dal celeberrimo elefante Annone, e probabilmente proprio il "ritratto" dell'animale realizzato da Raffaello nel 1516², forse verificata esaminando dal vero un elefante indiano in carne ed ossa (come sostenuto da Cassiano dal Pozzo, possessore del dipinto, in un'iscrizione apposta sul verso della tela) o forse replicando un disegno più antico, mi sembra evidente che il dipinto può essere letto anche come un omaggio a quella che costituisce la più nota interpretazione rinascimentale del tema di Annibale in Italia in groppa ad un elefante: e cioè l'affresco realizzato da Jacopo Ripanda intor-

¹ MÉROT 1990, p. 285 n. 185; NICOLAS POUSSIN 1998, pp. 14-17 e 36-37 n. 1.

² BEDINI 1998.

no al 1507-1508 nella Sala delle Guerre Puniche nel Palazzo dei Conservatori (fig. 33). Il murale capitolino - l'opera più significativa tra le pochissime sopravvissute dell'artista bolognese - dovette colpire Poussin, al di là della raffigurazione dell'elefante, che Ripanda aveva desunto da stampe mantegnesche dei *Trionfi di Cesare*, proprio per la sua valenza antiquaria, grazie cioè a quell'ostentata esibizione di attrezzeria archeologica e a quella regia compositiva che sa muovere vaste masse di comparse su quinte di paesaggio che, come creste, scandiscono lo spazio in profondità: una regia appresa dal bolognese potendo per la prima volta esaminare in dettaglio e ritrarre nella sua completezza il chilometrico fregio della Colonna Traiana, realizzando un'impresa a cui saranno appese le sorti della sua flebile fama nei secoli (fig. 4)³. Anche Poussin dimostrerà, in anni successivi, un interesse molto forte per il monumento traiano, dichiarato tra l'altro da una serie di disegni che dipendono proprio dalla tradizione antiquaria scaturita dalla ripresa di Ripanda⁴: ma già il suo dipinto giovanile, pur tanto più naturalistico nella posa del condottiero cartaginese (seduto sul collo dell'elefante come il *mohac* moro in groppa ad Annone) e nella resa scientifica delle caratteristiche dell'animale (che lo rendono riconoscibile come indiano e non africano), dimostra, con quella tipica composizione di gruppi di soldati e di quinte di paesaggio imparentata con il fregio della Colonna, che il punto di partenza deve essere stato proprio l'affresco capitolino, ancora apprezzato a distanza di oltre un secolo: siamo per altro negli anni in cui l'opera più significativa dell'artista bolognese stava quasi completamente sparendo sotto i rifacimenti commissionati dai Conservatori al Cavalier d'Arpino (mentre l'elogiativo schizzo biografico del Mancini rimaneva, per ora, confinato in una fonte manoscritta)⁵.

³ Per una completa bibliografia degli studi su Jacopo Ripanda rimando al mio FARINELLA 1992; per un aggiornamento dal 1992 ad oggi vedi questo volume, ma anche PEZZUTO 2016 e FARINELLA 2016.

⁴ FARINELLA 2000, in particolare pp. 589-594, 596-597 nn. 2-3.

⁵ Sulle pagine dedicate a Ripanda negli scritti d'arte di Giulio Mancini vedi il saggio di Michele Maccherini in questo volume.

Se sono state proprio le imprese antiquarie a garantire il successo di un artista di livello tutt'altro che entusiasmante come Jacopo Ripanda, e poi a consentire una qualche sopravvivenza della sua fama nei secoli, è evidente che quanto è successo a Roma a partire dalla fine del primo decennio del Cinquecento deve aver convinto il bolognese, incapace per cultura, acume ed età, di rinnovarsi sui risultati sbalorditivi della "maniera moderna", a rinchiudersi progressivamente in un più rassicurante ruolo di "consulente archeologico", capace, dall'alto dei suoi lunghi e appassionati studi condotti sui monumenti romani, di garantirgli una posizione certo non da protagonista, ma probabilmente rispettata e remunerata. Gli ultimi anni dell'artista bolognese, dopo la conclusione del ciclo capitolino (sempre più demandato a collaboratori e sempre più deludente, come si può scorgere in quanto sopravvissuto nella Sala della Lupa) e dopo il tentativo di divulgare le proprie invenzioni farraginosamente all'antica grazie alla sapienza tecnica di Marcantonio Raimondi (subito distolto dalle ben più seducenti sirene raffaellesche), lo vedono sempre meno pittore e sempre più antiquario: consulente di iconografie traiane nell'episcopio di Ostia, divulgatore in rotoli e libri di disegni della sua impresa archeologica per eccellenza, quella condotta «circum machinis scandendo» intorno al fusto della Colonna, allestitore, grazie ad un gruppo di più giovani collaboratori, di taccuini dall'antico dove riversare anni e anni di esperienze archeologiche, alternando sistematiche riprese di monumenti romani a rievocazioni moderne di iconografie antiche, sviluppate sempre in adorante rapporto con il mondo classico.

Bisognerà un giorno fare ordine, più di quanto io sia riuscito a fare nel volume del 1992, nella complicata storia delle repliche del fregio traiano, labirintica e ancora per tanti versi oscura, ma *ad evidentiam* dipendente tutta da un solo archetipo risalente alla mitica ripresa effettuata da Ripanda nei primissimi anni del Cinquecento, così come valutare il significato di codici dall'antico variamente collegabili alla bottega del maestro bolognese, come il taccuino dell'Ashmolean di Oxford, prodotto da uno stretto col-

laboratore del bolognese sotto il diretto controllo (e forse anche con la collaborazione) del maestro, oppure l'Album Rothschild 1367-1476 D. R. del Louvre, che costituisce una nuova aggiunta ai materiali antiquari che possono essere posti in relazione alla cerchia del Ripanda. L'album parigino, comprendente 110 fogli (uno solo dei quali ha conosciuto una vera notorietà: quello dedicato ad un progetto per la facciata di San Petronio, dove compare anche una rarissima testimonianza visiva del colosso bronzeo michelangiolesco), è stato recentemente studiato da Cristina Fumarco⁶ e rivela, nella sezione iniziale, una serie di cippi e are funerarie che presentano evidenti rapporti con quelli disegnati sul Taccuino di Oxford; ma la vicinanza, anche stilistica, alla bottega romana di Ripanda è dimostrata soprattutto dalla sezione di fogli dedicata ad una serie di archi trionfali all'antica pensati con ogni probabilità per gli apparati festivi che scandivano la vita delle città italiane rinascimentali. Proprio come nei pochi fogli autografi di Jacopo Ripanda, la cultura dell'antico dà vita a una serie di invenzioni moderne ossessivamente basate su una vasta conoscenza dei monumenti del mondo classico: credo che, almeno per i fogli di questa sezione, l'anonimo maestro, probabilmente bolognese, autore di questo interessantissimo album di disegni abbia replicato e variato una serie di invenzioni di Ripanda, prodotte nei primi anni del secolo per le occasioni festive che lo videro protagonista. Ma che cosa avviene, nella cultura antiquaria romana, allo scendere del primo decennio del Cinquecento? Normalmente, per segnalare la rivoluzione stilistica che dà avvio ad una nuova epoca artistica, si fa riferimento al principio dei lavori della volta michelangiolesca (maggio 1508) e all'approdo di Raffaello nel cantiere vaticano (probabilmente nell'autunno del 1508): ma nel 1508 doveva essere già dipinto, con ogni probabilità, il primo ambiente affrescato nella Farnesina di Agostino Chigi, e cioè la Sala del Fregio, dove le quattro pareti sono decorate con un fregio ionico di tema mitologico ad opera di Baldassarre Peruzzi⁷. Un

⁶ FUMARCO 2006.

⁷ FROMMEL 2003, II, pp. 70-79.

fregio spesso sottovalutato, ma fondamentale per comprendere il rinnovamento in senso “moderno” non solo del grande architetto e pittore senese, ma anche dell’ambiente artistico romano: evidentemente, dopo qualche anno di quotidiano contatto con i monumenti antichi e di studi grafici rivolti alle sculture classiche sparse ovunque nella città, Peruzzi, a Roma probabilmente dal 1504 e architetto della villa chigiana dal 1505, è in grado di concepire un fregio all’antica dove dipanare, come in un racconto continuo basato sul sistema narrativo tipico dei sarcofagi e dei bassorilievi romani, alcuni dei miti più noti della classicità (Ercole e Meleagro, gli amori di Giove, le contese di Apollo e le sventure di Orfeo, il tiaso delle divinità marine, acceso da qualche zuffa mantegnesca...), ma con una nuova scioltezza e naturalezza, immergendo liberamente nello spazio le sue figure plastiche e monumentali, senza più quelle rigidità tipiche della vasariana “seconda maniera”. Sono le sezioni più moderne di questo fregio - e in particolare quelle dedicate al corteggio delle divinità acquatiche e alle fatiche di Ercole - a rivelare il completo affrancamento di Peruzzi dalle proprie origini senesi, legate al magistero di Francesco di Giorgio. Ora assistiamo invece alla nascita di un nuovo Peruzzi, tutto archeologico e moderno: se Agostino Chigi, nel 1500, poteva affermare con sicurezza che a Roma, al di là di Perugino e Pinturicchio, non c’erano altri pittori davvero di valore, il grande banchiere senese, di fronte al primo ambiente affrescato della propria villa suburbana (l’anticamera della stanza privata), poteva compiacersi di aver saputo avviare, con le sue magnifiche committenze, la nascita di una nuova lingua figurativa, in pittura e in architettura.

Ovviamente sarebbe della massima importanza poter disporre di una data sicura per questo fregio peruzziano, che inaugura la decorazione della fabbrica che diventerà uno dei luoghi di nascita della “maniera moderna”: basterebbero pochi mesi di differenza, in un momento come questo di rapidissimi rivolgimenti culturali e stilistici, per mutare il senso e il peso storico di un’impresa di questo tipo. La cronologia solitamente accettata (circa 1508),

priva di reali appigli documentari (se non l'ipotetica connessione con la scomparsa, nel 1508, di Margherita Saracini, prima moglie del Chigi), può forse essere meglio precisata. Come ho cercato recentemente di dimostrare, infatti, il viaggio romano, nel settembre del 1508, di Antonio Lombardo, giunto in Vaticano al seguito di Alfonso I d'Este con una lettera di presentazione a Michelangelo, può offrire un utile ancoraggio cronologico per il fregio peruzziano⁸: uno dei rilievi realizzati dallo scultore di corte estense dopo il ritorno a Ferrara (*l'Apoteosi di Ercole sull'acqua*, circa 1510, fig. 36), infatti, presenta una citazione di un particolare della decorazione di quella sala (il *Trionfo di Nettuno e Anfitrite*, fig. 35), già conclusa quindi nella tarda estate del 1508. Antonio Lombardo, nell'improbabile carro trionfale di Ercole che avanza sulle acque dell'Eridano, trainato da cavalli marini incitati da energici tritoni, ha chiaramente tenuto presente e variato la soluzione, più canonica, messa a punto da Peruzzi alla Farnesina, dove la famiglia del dio del mare sul cocchio marino introduce alla grande scena acquatica della parete meridionale.

Già la decorazione della Sala del Fregio, da considerarsi quindi realizzata ante settembre 1508, e quindi prima dei primi affreschi romani di Raffaello e Michelangelo, doveva cominciare a far apparire antiquate le interpretazioni di stile all'antica fornite da Jacopo Ripanda: basti pensare al disegno preparatorio del British Museum (fig. 39) per il ciclo di storie di Traiano e di Cesare affrescate tra il 1505 e il 1507 in un'aula di Palazzo Santoro (che proprio non mi sembra che possa essere attribuito all'artista senese, come proposto recentemente da Alessandro Angelini)⁹, alla *Battaglia equestre* degli Uffizi, vicinissima alla Sala delle Guerre Puniche, o al *Trionfo di Scipione Emiliano* del Louvre, concepito da Ripanda intorno al 1509 forse come ideale prosecuzione del ciclo dei Conservatori e poi affidato alle competenze incisorie di Marcantonio Raimondi. Tentare di spostare nuovamente i fogli del cosiddetto "gruppo Frizzoni-Wickoff" dal nome di

⁸ FARINELLA 2014, p. 175.

⁹ ANGELINI 2002, pp. 148-149; ANGELINI 2005, p. 536.

Ripanda a quello di Peruzzi, oltre che poco credibile dal punto di vista stilistico, mi sembra poco proficuo, se si vuole sottolineare la modernità del pittore e architetto senese, costretto - per così dire - a evolvere, seguendo questa ipotesi, in tempi strettissimi da un linguaggio ancora tutto sommato quattrocentesco, alla nuova “coltivata agevolezza” che già sembra emergere dal fregio ovidiano.

Ben presto questo processo di rivoluzionario mutamento stilistico assumerà una brusca accelerazione, confinando Ripanda nel passato (e con lui tanti altri artisti incapaci di rinnovarsi), o forse, come si è detto, relegandolo in una posizione di “consulente antiquario”, capace cioè di fornire preziosi consigli su questioni archeologiche (viene alla mente il ruolo del vecchio fra' Giocondo, affiancato a Raffaello nei primi tempi della sua nuova attività di architetto della fabbrica di San Pietro), ma inadatto ad incarnare la nuova figura di artista “moderno” richiesta dai committenti più illuminati: di fronte alla volta astrologica della Sala di Galatea (1510-11), dove Peruzzi è impegnato a fare i conti con le novità dei cantieri vaticani, o agli sconvolgenti murali di Raffaello nella Stanza della Segnatura, il linguaggio dell'artista bolognese, così ossessivamente e aridamente archeologico, non poteva che essere guardato con bonaria tolleranza, probabilmente anche dai quei committenti come il cardinale Raffaele Riario, che per una vita lo aveva protetto e incoraggiato e che ancora alla metà del secondo decennio lo utilizza per decorare i suoi palazzi romani¹⁰, rivolgendosi però prima a Raffaello e quindi a Giulio Romano - secondo l'affascinante ipotesi di Silvia Ginzburg¹¹ - per l'ambiziosa, iper-archeologica *Madonna della Quercia* del Prado (fig. 25). Se la sua eredità antiquaria era ancora viva ed attuale (e non a caso sarà proprio il giovane urbinato a riprenderla e a riproporla, da vero e proprio artista-archeologo moderno, capace di dare finalmente vita al sogno di tanti umanisti e di provarsi nella ricostruzione del vero volto di Roma antica), la sovrana naturalezza, la scoppiante

¹⁰ Sui rapporti di Raffaele Riario con Jacopo Ripanda si vedano le novità nel saggio di Luca Pezzuto in questo volume.

¹¹ GINZBURG 2009, ma vedi anche le considerazioni dell'autrice in questo volume.

monumentalità, quella scioltezza e libertà di linguaggio che caratterizza la nuova interpretazione dell'antico nella maniera romana di Peruzzi e di Andrea Sansovino, di Raffaello e dei suoi giovani collaboratori, dovettero essergli per sempre precluse.

Eppure una traccia, nella cultura archeologica e storico-artistica, Jacopo Ripanda ha saputo, nonostante i suoi limiti, lasciarla: una traccia certo marginale e appartata, percorsa però, tra gli altri, anche da Nicolas Poussin, con il suo *Annibale che valica le Alpi sull'elefante* (fig. 34).

DIPINGERE 'IN LATINO', A ROMA, DA RIPANDA A RAFFAELLO

VINCENZO FARINELLA
Università degli Studi di Pisa

Traendo spunto dall'elefante raffigurato negli affreschi di Jacopo Ripanda nella sala di Annibale del Palazzo dei Conservatori (della cui iconografia si trova traccia anche in un dipinto di Nicolas Poussin), si avviano una serie di considerazioni e un breve resoconto sulla fortuna critica del pittore bolognese, riflettendo infine sul suo rapporto con Baldassarre Peruzzi.

The elephant painted by Jacopo Ripanda (Rome, Palazzo dei Conservatori, Sala di Annibale), a memory of which can also be found in a later canvas by Nicolas Poussin, provides the author a cause for some reflections and for a brief account on past and present studies dedicated to the bolognese artist. The essay then offers new suggestions on the connection between Ripanda and Baldassarre Peruzzi.

UN GONFALONE DIMENTICATO E LA CULTURA
DI SANT'ONOFRIO A ROMA

ALESSANDRO ANGELINI
Università degli Studi di Siena

Il gonfalone con la Crocifissione della Pinacoteca Nazionale di Siena, opera stilisticamente molto vicina alla cultura di Sant'Onofrio al Gianicolo, è proposto quale possibile autografo di Cesare da Sesto; sulla scorta di tale idea si offre una riflessione sull'attività del pittore lombardo nel primo decennio del XVI secolo, prima di quella crescita vertiginosa che si registrerà nelle sue successive opere napoletane.

A banner depicting The Crucifixion, now held in the Pinacoteca Nazionale in Siena, is very close in style to the so-called "culture of Sant'Onofrio al Gianicolo" and may therefore be recognized as an autograph work by Cesare da Sesto. This proposal leads to the reconsideration of the painter's career in the first decade of the 16th century, before his trip to Naples and the following sharp rise in quality experienced by his paintings in that city.