

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

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

Vorrei prendere in considerazione in questa sede un dipinto su tela conservato oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena, che ha ricevuto una certa attenzione critica nei decenni scorsi, ma che pare poi rientrato nel cono d'ombra di un quasi totale oblio. Si tratta della *Crocifissione* (fig. 40) che era un tempo un gonfalone processionale legato a qualche confraternita religiosa di cui abbiamo perduto conoscenza. Infatti Cesare Brandi nel 1933 aveva supposto che fosse appartenuto alla confraternita di San Giovanni Battista della Morte, in base al fatto che un teschio con le tibie fa la sua comparsa con bella evidenza sotto la croce a sinistra della composizione¹. Ma come ben sappiamo, il teschio era elemento di per sé iconograficamente presente sul Calvario e, secondo la tradizione, era quello di Adamo, il cui peccato originale veniva riscattato con la venuta e il sacrificio di Cristo stesso. D'altra parte, è semmai la figura dell'altro san Giovanni, l'evangelista, che acquista iconograficamente peso sulla scena; non certo il Battista, eventuale ma improbabile titolare

¹ BRANDI 1933, pp. 290-291; TORRITI 1990, pp. 355, 357. Finora mi pare che nessuno abbia posto in dubbio questa proposta di Brandi, nonostante la sua scarsa verosimiglianza per i motivi iconografici indicati qui sotto.

della confraternita da cui proverrebbe la tela. Stilisticamente il gonfalone è stato accostato insistentemente al giovane Sodoma, proprio da Brandi e poi da Enzo Carli². Finché, nella sua ricostruzione della fase giovanile del Bazzi che risale al 1982, Fiorella Sricchia ha definitivamente allontanato questa proposta attributiva, che prendeva sostanza dalla sottolineatura della componente lombarda, leonardesca, che caratterizza la cultura della nostra tela³. L'attribuzione a Sodoma era sortita infatti da una elementare equazione: leonardismo a Siena agli albori del Cinquecento significava semplicemente Sodoma⁴. Detto questo, nella *Crocifissione* la componente leonardesca è ben presente, anche se assolutamente non assimilabile alla declinazione che Sodoma elaborò della lezione del grande maestro di Vinci. Il leonardismo di Sodoma appare sempre fuso agli inizi con una base che prendeva le mosse dalla cultura di Bernardo Zenale, del tutto assente nei tratti stilistici del gonfalone senese⁵. In esso invece la componente leonardesca si contamina con la cultura centroitaliana di matrice umbra, così come si poteva trovare a Firenze, Roma o anche a Siena nel primo decennio del nuovo secolo. Si avvertono altresì nella tela della Pinacoteca alcuni tratti specifici, per così dire insistentemente iconici, che rientrano nel codice di realizzazione quasi direi 'a statuto speciale' di simili manufatti. Questi vessilli processionali, nati per lo più per confraternite ma non solo, dovevano richiamarsi a immagini di culto venerate per tradizione e questo spiega il loro ricercato, emblematico arcaismo, che può portare l'occhio del conoscitore a non identificare con facilità l'autore dell'opera. Mi sono imbattuto di recente in un vessillo di questo genere, che per motivi documentari sia pur indiretti risulta essere stato dipinto da Domenico Beccafumi ma che, in

2 BRANDI 1933, pp. 290-291; CARLI 1950, n. 2.

3 SRICCHIA SANTORO 1982, p. 47.

4 Il riferimento a Sodoma era già stato scartato anche da HAYUM 1976, p. 274, che aveva proposto però un improbabile accostamento della nostra tela alla cultura di Marco d'Oggiono.

5 Su questi aspetti della cultura giovanile di Sodoma si vedano in sintesi, oltre al contributo già citato della Sricchia Santoro, BAGNOLI 1988, pp. 68-74; BARTALINI 1990, pp. 228-231; BARTALINI 1996, pp. 87-113.

assenza dell'attestato archivistico, difficilmente avremmo potuto riferire al grande artista senese, sia pur nella sua fase iniziale che restava incerta⁶. La figura di *Santa Agnese da Montepulciano* in quel caso, nella sua allampanata effigie, è resa in termini così iconici - quasi a voler evocare un dipinto 'primitivo' - da rendere difficile il richiamo alla mano di Domenico, che pure poi possiamo facilmente identificare nei particolari delle mani della domenicana, del paesaggio, del giglio, perfino del cielo cangiante. Nel caso della *Crocifissione* gli aspetti emblematici, ossequiosi di una certa tradizione iconografica, comprendono il rilievo conferito al teschio di Adamo che dicevamo, ma anche il gruppo delle tre Marie a sinistra, o meglio delle due Marie che sostengono la Vergine svenuta per il dolore e accasciata a terra. Il nostro pittore si richiama in questo particolare ad una scena di forte impatto visivo, che a Siena era stata incisa su una lastra di marmo apuano e dipinta nel contorno scuro attorno al 1320 (fig. 41), probabilmente per il medesimo luogo di culto per il quale sarebbe nato il gonfalone due secoli più tardi⁷. A quella scena, che vede le tre Marie dolenti fino allo spasimo, si era ispirato probabilmente anche Pietro Lorenzetti nella *Crocifissione* affrescata nella sala del capitolo di San Francesco a Siena; senza però la soluzione radicale ed estrema che aveva indotto l'anonimo artista (per il quale è stato fatto in passato anche il nome del grande orafo Guccio di Mannaia) a disporre a terra le tre donne, tra le quali la Madonna priva di sensi, come poi avrebbe fatto l'autore del nostro vessillo⁸.

⁶ ANGELINI 2015, pp. 74-76.

⁷ La lastra in marmo è stata oggetto di un'accurata scheda di E. Cioni in *DUCCIO* 2003, pp. 508-511. Ricordata già da F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte delle provincia di Siena [Siena intra moenia]* (ms. presso l'Amministrazione provinciale di Siena con copia dattiloscritta presso la Biblioteca della Soprintendenza ai Beni Artistici e storici di Siena) nella chiesa di San Pellegrino alla Sapienza, fu rimossa nel 1982 ed è oggi conservata nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Irene Hueck (in *IL GOTICO A SIENA* 1982, pp. 96-98) la considerava vicino a Guccio di Mannaia e ipotizzava giustamente che provenisse da una cappella privata, commissionata probabilmente da qualche confraternita.

⁸ Per questi raffronti tra la lastra e la *Crocifissione* di Pietro Lorenzetti, sottolineati più volte dalla critica, si veda ancora il resoconto di E. Cioni, in *DUCCIO* 2003, pp. 508-511.

Alcuni anni dopo la realizzazione del gonfalone, Sodoma in persona questa volta avrebbe affrontato la medesima scena ricca di *pathos* nella celebre *Deposizione dalla Croce* per la cappella Cinuzzi (fig. 42), che era ubicata nuovamente nella chiesa dei minori di Siena⁹. È probabile, mi pare, che a indurre all'errata attribuzione a Sodoma per il nostro gonfalone abbia pesato anche proprio l'analogia iconografia con il gruppo delle Marie accasciate a terra, che Bazzi dopo il 1510 interpretò comunque con un linguaggio pienamente moderno, in linea con la cultura che andava definendosi nell'opera di Raffaello dopo la *Sepoltura* Baglioni di Perugia, come è stato ben argomentato¹⁰. È probabile però che anche a Sodoma per realizzare quel capolavoro, che segna una svolta nel suo percorso ancora relativamente giovanile, sia stato richiesto di confrontarsi con quel tema mariano fortemente patetico, che proprio nel complesso francescano di Siena o nell'ambito delle confraternite ad esso connesse, aveva trovato ampia e secolare trattazione. Tanto più che nel 1502, quando agli eredi del banchiere senese Gherardo di Francesco Cinuzzi fu assegnato il luogo dove edificare la cappella che avrebbe accolto la tavola di Sodoma, si specificò che essa sarebbe stata innalzata «ubi erat et est depicta pietas sive passio nostri Domini Yesu Christi»¹¹. Cioè un'immagine della Passione, forse proprio la Crocifissione che ne è il suo momento apicale, ben più antica che poteva divenire un motivo emblematico di riferimento.

Per tornare però al nostro stendardo, dal quale prese spunto

⁹ Si veda il dettagliato profilo critico della *Crocifissione* di Sodoma di R. Bartalini, in DOMENICO BECCAFUMI 1990, pp. 246-249.

¹⁰ SRICCHIA SANTORO 1982, pp. 43-45; R. Bartalini, in DOMENICO BECCAFUMI 1990, p. 246.

¹¹ Il documento fu reso noto da CARLI-MORANDI 1977-1978, pp. 212-222. I due studiosi ritennero però che la data 1502 potesse adattarsi alla realizzazione della tavola di Sodoma, che per motivi stilistici e culturali deve necessariamente porsi invece vari anni più tardi. Il documento del 1502 (per il quale in particolare si veda *Ivi*, pp. 221-222) pare semplicemente definire l'accordo tra gli eredi di Gherardo di Francesco Cinuzzi e il rappresentante dell'ordine francescano nel programmare le spese relative alle varie incombenze per la decorazione della cappella. Ringrazio Stefano Moscadelli per aver letto con me questo documento e per la sua interpretazione più corretta.

Sodoma per il motivo di Maria caduta a terra nella *Deposizione* Cinuzzi, è ora di confrontarsi direttamente con ciò che emerge - nonostante i connotati ieratici che prima ho elencato - della sua cultura pittorica in senso stretto. La pittura magra e delicata, quasi ad evocare la tecnica del buon fresco, è improntata ad una gamma cromatica vivace e luminosa e nello stesso tempo, soprattutto sullo sfondo, a modi rapidi, quasi corsivi, nella resa di un paesaggio chiaramente di matrice nordica. Ma quel tanto di aderenza ai modi di Leonardo - sempre sottolineato dalla critica - e ben avvertibile soprattutto nella bella figura di san Giovanni dolente e nella Maria posta a destra alle spalle della Madonna, apparenta questa tela alla decorazione con *Storie mariane* che si osserva nel grande ciclo della cappella maggiore di Sant'Onofrio al Gianicolo a Roma (fig. 43). Per 'cultura di Sant'Onofrio' del titolo, ho voluto un po' genericamente alludere a quella sorta di coiné pittorica che vide impegnati sulla parete absidale della chiesa gianicolense alcuni pittori operosi sulla scia di Pinturicchio che collaborarono tra loro in compagnia o in altra forma di società artistica. Era inevitabile che questi artisti - Baldassarre Peruzzi, Jacopo Ripanda, Cesare da Sesto, Giovanni Pinura - si ponessero sulla scia di Bernardino perché, a mio parere, proprio al pittore umbro era stata affidata la commissione da Bernardino de Cupis attorno al 1503-04, per decorare la vasta parete curvilinea dell'abside¹². Ormai impegnato però soprattutto a Siena e costretto a far ritorno in Toscana, Pinturicchio deve aver dato solo alcune disposizioni per come impostare il ciclo ad affresco, lasciando ai suoi allievi più dotati, in particolare a Peruzzi, approdato allora con lui da Siena, il compito di gestire questa impegnativa commissione. Baldassarre, secondo anche la puntuale informazione vasariana, costruì il solido impianto architettonico illusionistico d'ispirazione pinturicchiesca e dette almeno i disegni per alcune scene figurate da inserire entro le

¹² Ho avanzato questa proposta in ANGELINI 2005, pp. 533-534; ma si veda anche FRAPPICINI 2013b, pp. 145-146. Per l'eventuale presenza di Giovanni Pinura si veda FROMMEL 1978, pp. 208-211.

cornici geometriche della calotta¹³. Anche lui però, già pressato dagli impegni contratti per la villa di Agostino Chigi alla Lungara, delegò l'esecuzione pittorica a Ripanda, che comunque si attenne ai disegni dell'artista senese, e a Cesare da Milano responsabile soprattutto delle tre storie del registro inferiore, ma anche di alcune di quello mediano¹⁴. Frutto di questa intensa collaborazione a più mani risulta la coiné pittorica di cui parlavo, che ha messo a dura prova varie generazioni di conoscitori fino ad oggi, con idee spesso diverse perché si tratta di artisti che parteciparono almeno per alcuni anni ad imprese comuni (come ben illustrano le recenti ricerche documentarie di Luca Pezzuto), segnate inevitabilmente da modi affini. A ragione però a mio parere, Fiorella Sricchia vide nella *Madonna col Bambino, quattro santi e il donatore* (fig. 44) al centro della parete quegli «accenti lombardi» che avvertono della presenza di Cesare da Sesto in Sant'Onofrio, ben prima che il pittore eseguisse poi attorno al 1510 la lunetta nel convento del medesimo complesso religioso (fig. 50)¹⁵. A mio parere, alla responsabilità almeno parziale di Cesare deve spettare anche il riquadro mediano che accoglie alcuni *Apostoli* (fig. 45). Segnati da accenti leonardeschi, declinati con la cultura centroitaliana di cui Pinturicchio e gli artisti del suo *entourage* erano portatori, questi santi mostrano affinità abbastanza evidenti con le figure che popolano il gonfalone senese con la *Crocifissione* da cui è partito il mio discorso. Il giovane apostolo che al centro del riquadro volge lo sguardo ispirato verso l'alto è vicino alla Maddalena dolente

¹³ VASARI 1550 e 1568, IV, p. 316.

¹⁴ Hanno insistito soprattutto sulla presenza di Jacopo Ripanda, ma con ruolo anche progettuale a mio parere difficilmente sostenibile, FAIETTI-OBERHUBER 1988, pp. 55-72 e pp. 56, 68. La collaborazione di Cesare da Sesto è stata indicata da SRICCHIA SANTORO 1986, pp. 224-225. Quanto ai disegni preparatori per il ciclo, ne resta solo uno presso il British Museum di Londra, relativo ad un gruppo di *Sibille*, di qualità ben superiore al risultato pittorico conclusivo verificabile sul medesimo brano compositivo. Esso fu riferito convincentemente a Peruzzi da POUNCEY-GERE 1962, p. 135; poi per lo più allo stesso Ripanda (si veda sulle tracce di Oberhuber, Faietti, ad esempio FARINELLA 1992, p. 161). Fu Roberto Longhi a sottolineare acutamente questa differenza tra disegno ed esecuzione pittorica, pur attribuendo la paternità del foglio a Amico Aspertini (cfr. ora LONGHI 1956, pp. 146-47).

¹⁵ SRICCHIA SANTORO 1986, pp. 224-225.

aggrappata alla Croce, mentre il santo che indica al compagno il cielo trova forti corrispondenze fisionomiche col san Giovanni Evangelista ai piedi della Croce stessa (figg. 45-46). Si tratta di un leonardismo appreso sul testo esemplare del *Cenacolo* - l'indagine sulle diverse fisionomie ne è un attestato - secondo ciò che possiamo immaginare da un maestro, Cesare appunto, che era nato nel 1477 ed era sui vent'anni alla fine del Quattrocento. Anche il paesaggio, sia nell'*Adorazione dei magi* sia nella *Strage degli innocenti*, ha una forte familiarità con quello, reso con tratti rapidi quasi corsivi, del nostro gonfalone di ispirazione nordica, con le città dalle torri aguzze che brillano in una stesura come liquida. A queste parti del ciclo gianicolense che possono spettare a Cesare da Sesto - ma che s'intrecciano in quel variegato cantiere con altre locuzioni - si accostano gli affreschi frammentari con *Storie della Genesi* del Museo del Castello Sforzesco a Milano, provenienti dal convento ambrosiano di Sant'Antonio e commissionati dal cardinale Antonio Trivulzio certamente prima del marzo 1508, che è l'anno della sua scomparsa¹⁶. Queste magnifiche *Storie della Creazione*, rese con tanta chiara luminosità, sono state attribuite in passato perfino a Baldassarre Peruzzi, proprio in virtù della loro forte vicinanza alle *Storie di Maria* del ciclo murale romano: una vicinanza sulla quale, mi pare, la critica più recente ha sorvolato con un po' troppa leggerezza¹⁷. Anche in questi frammenti si colgono le declinazioni leonardesche, fuse con le componenti centroitaliane, così come si avvertono nel ciclo della chiesa romana. Qui però la cultura di Sant'Onofrio appare come depurata dal sovrapporsi di competenze diverse (progetto, esecuzione), libera da quel tanto di farraginoso che il lavoro di squadra imponeva nel cantiere romano. L'artista riesce a offrire nel ciclo di Sant'Antonio, tutto eseguito in prima persona, una semplicità e chiarezza di dettato che restavano come offuscate nelle *Storie mariane* di Roma; e l'intensa e chiara luminosità del colore è il segno di questa maggiore autonomia del ciclo lombardo.

¹⁶ Il cappello, con stemma gentilizio sormontato dal galero presente all'interno del ciclo murale, allude al cardinale Antonio Trivulzio come committente.

¹⁷ La proposta fu avanzata da VENTUROLI 1969, pp. 437-438.

Si capirà da ciò che ho detto, quanto propenda personalmente ad accogliere nel catalogo del giovane Cesare da Sesto, che resta ancora così incerto, il ciclo di tema biblico di Sant'Antonio a Milano già accostato alla mano del lombardo da Fiorella Sricchia e poi da Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella. Tanto più che il piccolo ciclo ad affresco della cappella di Santa Caterina in San Donato a Sesto Calende, datato 1503, e riferito a Cesare da Marco Carminati, del tutto incompatibile con la cultura dei murali staccati e oggi nel Castello di Milano, nel frattempo è stato più convincentemente restituito ad altra mano¹⁸. Ma nel primo decennio del Cinquecento Cesare deve aver sostenuto frequenti spostamenti tra Milano e Roma, forse al seguito dello stesso cardinale Trivulzio, che gli aveva affidato l'impresa murale di Sant'Antonio appunto. Nel 1508 Cesare è attestato a Roma nel cantiere dell'appartamento di Giulio II e la sua mano è stata più volte richiamata per quello peruziano della così detta Uccelliera del papa¹⁹. In realtà doveva trattarsi della sua 'libreria', già eseguita prima del 1509 quando la descrisse Francesco Albertini e da non confondere con lo 'studio' di papa Della Rovere, la futura Stanza della Segnatura, alla quale si sarebbe lavorato solo a

¹⁸ Le *Storie della Genesi*, come dicevo, sono già state accostate al giovane Cesare da Sesto da SRICCHIA SANTORO 1986, pp. 224-225: questi affreschi «potrebbero più opportunamente testimoniare di un più antico collegamento di Cesare con l'ambiente ancora pinturicchiesco degli inizi del papato di Giulio II e di un suo rientro in patria, prima dei lavori documentati in Vaticano». A questa proposta aderirono AGOSTI-FARINELLA 1988-1989, pp. 325-333 e BINAGHI OLIVARI 1998, pp. 11-19. Nell'unico studio monografico su Cesare da Sesto Marco Carminati scartò invece questo riferimento, proponendo nell'occasione come opera iniziale del maestro lombardo il ciclo di affreschi di San Donato a Sesto Calende, che presenta la data 1503 e che risulta stilisticamente incompatibile con le *Storie della Genesi* sopra descritte (CARMINATI 1994, pp. 41-46). La proposta di Carminati per il ciclo di Sesto Calende è stata però giustamente scartata con ipotesi diverse in favore del cosiddetto Maestro dei santi Cosma e Damiano (NATALE 1998, pp. 62-72), oppure con riferimento a Giovanni Pietro Rizzoli detto Giampietrino (ROMANO 2002, pp. 339-340). Per il dibattito intorno a questi affreschi si vedano anche G. Agosti, in *RESTITUZIONI* 2008, pp. 350-352 e S. Facchinetti in *IL RINASCIMENTO* 2010, pp. 160-163; ROMANO 2011, pp. 192-194; QUATTRINI-ROSSETTI 2014, pp. 19-32.

¹⁹ Sulla così detta Uccelliera di Giulio II: BRUGNOLI 1973, pp. 113-122; MANCINELLI-NESSEL RATH 1984, pp. 150-159; AGOSTI-FARINELLA 1988-1989, 239-230; AGOSTI-FARINELLA 1990, pp. 589-590; CARMINATI 1994, pp. 142-147.

partire dal 1509 appunto²⁰. Nei murali monocromi con soggetti astrologici della così detta Uccelliera sembra riaffermarsi la coiné prodotta dal lavoro di squadra in Sant’Onofrio. Ma per noi qui, anche rispetto al cantiere gianicolense, risulta ancora più arduo distinguere le diverse competenze, visto lo stato di conservazione assai precario di questi frammenti. Intanto però Cesare da Sesto in ambito laziale operava anche in piena autonomia da Peruzzi, nella decorazione ad affresco dell’abside di San Giovanni Evangelista a Campagnano Romano, di cui resta un *San Giovanni Evangelista* entro una trabeazione illusionistica (fig. 49)²¹. Proprio questa decorazione a finta architettura entro un’abside fa comprendere come Cesare fosse stato impressionato dalla soluzione sperimentata da Peruzzi a Sant’Onofrio e ne riproponesse, sia pur in forme ridotte e semplificate, lo stesso schema. La figura di san Giovanni Evangelista, dai connotati fisionomici ancora intensamente leonardeschi, si lega a quelle panneggiate dei murali di Sant’Antonio ma anche al san Giovanni che compariva come dolente ai piedi della Croce nel gonfalone di Siena (figg. 46, 49). Di lì a poco, ancora nella stessa chiesa laziale, Cesare avrebbe dipinto la tavola raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (detta *Madonna della Ciliegia*, fig. 51) in un magnifico paesaggio reso secondo i consueti modi micrografici, di gusto nordico²². Il profilo del gruppo sacro intensamente leonardesco, quasi una ‘Madonna delle rocce’ di campagna, corrisponde al profilo della medesima figura della Madonna col Bambino che compariva alcuni anni prima nell’*Adorazione dei magi* in Sant’Onofrio (figg. 51-52). Ma la cultura di Cesare nella *Madonna della ciliegia* di Campagnano Romano risulta più matura, quasi in linea con i primi disegni che di lui conosciamo: quelli della Pierpont Morgan Library di New York, affini ai monocromi all’antica dell’Uccelliera di Giulio II. Di lì a poco,

20 Sulla funzione di ‘studio’ di papa Giulio II dell’ambiente che solo più tardi sarebbe divenuto Stanza della Segnatura ANGELINI-FAGIANI 2015, p. 97.

21 CARMINATI 1994, p. 153.

22 NAVARRO 1982, p. 55; SRICCHIA SANTORO 1986, p. 225; CARMINATI 1994, pp. 151-152; FIORI 2009, pp. 22-37, in particolare pp. 24-31.

attorno al 1510 l'artista sarebbe di nuovo tornato a Sant'Onofrio, dove il suo nome e le sue capacità dovevano essere ben note, per dipingere la lunetta a finto mosaico con la *Madonna col Bambino e il donatore* (fig. 50), riproponendo ma in uno stile maturato a un nuovo contatto anche con Raffaello, lo stesso soggetto che aveva affrontato alcuni anni prima nella medesima chiesa²³. Nella lunetta del convento gianicolense perfino la soluzione del fondo a mosaico, sul quale si ritagliano le figure già pienamente moderne, pare incrociare l'esperienza di Raffaello sul soffitto della Stanza della Segnatura con quella di Peruzzi nella volta della cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme²⁴. Così, stimolato da simili fatti che vennero ad innestarsi sulla base leonardesca della sua formazione, Cesare era pronto a quella crescita davvero vertiginosa che di lì a non molto le sue opere realizzate a Napoli avrebbero registrato.

²³ Sulla lunetta di Sant'Onofrio SRICCHIA SANTORO 1986, p. 225; CARMINATI 1994, pp. 154-157 con ricco apparato bibliografico.

²⁴ FROMMEL 1967, pp. 56-58.

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.