

LE DECORAZIONI DELLA STANZA DELL'ELIODORO E L'OPERA DI LORENZO LOTTO A ROMA

GLI affreschi dei due sottarchi che riquadrano la volta della Stanza dell'Eliodoro sono stati attribuiti al Peruzzi dal Cavalcaselle e, con maggior copia di argomenti, dal Frizzoni. L'attribuzione è indicata dal Toesca, e sembra accettata negli indici del Berenson¹⁾. Che io sappia nessun altro ha preso in considerazione questi piccoli dipinti, che sono anteriori agli affreschi di Raffaello ma non sono certo opera del Peruzzi; non sono neppure di un'unica mano, ma anzi rivelano due diversi concetti decorativi e quindi due tempi diversi d'esecuzione.

I sottarchi, di superficie irregolare²⁾, sono semplicemente divisi in specchiature inuguali in cui si alternano decorazioni con animali fantastici affrontati e monocromi con scene di ispirazione classica, battaglie e trionfi; nei due scomparti inferiori del sottarco sovrastante la Messa di Bolsena sono puttini che reggono l'arme pontificia.

Decorazioni monocrome d'ispirazione classica sono tutt'altro che rare già dalla metà del Quattrocento, e dovevano essere di gran moda alla fine di quel secolo e all'inizio del successivo; sono una delle tante manifestazioni dell'entusiasmo per l'antico, quando non solo principi e studiosi, ma anche nuovi ricchi – banchieri e mercanti – ritenevano che la collezione antiquaria e il culto per l'arte classica fossero indispensabili al lustro della loro casa. Si tratta quasi sempre di ornati a candelabre ispirati alle grottesche, o di figurazioni affrontate – puttini, nereidi, animali fantastici – o anche di scene complesse in cui però lo spunto classico è pretesto a bizzarre rielaborazioni. Ma il pittore di questi sottarchi fa le cose sul serio e non si permette troppe divagazioni; i suoi monocromi (sei nel sottarco sovrastante la Messa di Bolsena, otto in quello opposto) vogliono veramente figurare altorilievi incastrati nella parete, e le sottili striature dei fondi vogliono dare l'illusione della gradinatura del marmo. E dappertutto si fa gran pompa di erudizione archeologica: non solo scudi e corazze di romani, lunghe brache di barbari, trofei e insegne e carri sono copiati dall'antico, ma intere scene sono desunte, in qualche parte alla lettera, da rilievi classici. Si vedano, per esempio, la scena del corteo con trofei di guerra che avanza verso la porta di una città (fig. 1), e quella dell'imperatore trionfante sul carro, incoronato dalla Vittoria (fig. 2): entrambe parafrasano i rilievi dell'arco di Tito con l'aggiunta di ammenicoli vari. Altre, come quella di un



FIG. 1 - ROMA, STANZE DI RAFFAELLO - JACOPO RIPANDA:
Decorazione di sottarco nella Stanza dell'Eliodoro (Fot.
Gall. Musei Vaticani).

intricato combattimento fra un cavaliere e vari fanti, derivano dai rilievi della colonna Traiana.

Non v'è dubbio che l'autore doveva aver sottomano una di quelle raccolte di disegni tratti dall'antico, che servivano insieme da promemoria e da repertorio di motivi. Lo dimostra, per esempio, la scena in cui l'imperatore arringa le truppe, derivata con molte varianti dall'arco di Costantino (fig. 3), in cui la prospettiva del podio indica la veduta dal basso, come nel disegno a folio 45 del *Codex Excurialensis*³⁾; e più ancora lo dimostra la scena del sacrificio (fig. 4), per la quale il pittore ha fedelmente copiato, disponendole però in altro modo, le figure di una scena della colonna Traiana. Di questa scena esistono alcuni disegni della fine del Quattrocento, uno dei quali (fig. 5) fa parte di una serie completa di disegni tratti da rilievi della colonna, conservata in un codice della Biblioteca dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte e pubblicata dal Paribeni con l'attribuzione a Jacopo Ripanda⁴⁾. Il nome di questo strano tipo d'innamorato senza discernimento dell'arte classica (ch'è legato all'impresa eroica e fanatica di aver disegnato tutti i rilievi della colonna Traiana « magna omnium admiratione magnoque periculo circum machinis scandendo »⁵⁾) è infatti quello che subito viene alla mente;

ed è assai probabile che almeno una parte dei disegni del codice - accurati e un po' pedanti, con evidenti caratteri emiliani - siano opera sua (parte invece, più sciatti, devono essere stati ripassati in epoca successiva). E anche questi affreschi ben conven-gono a lui, che il Mancini ricorda venuto a Roma dalla natia Bologna per « studiar le cose dell'Antichità de quali fu studiosissimo, che non lasciò statua né basso rilievo che egli non lo studiasse e copiasse »...⁶⁾.

I fatti stilistici confermano questa attribuzione. L'autore dei monocromi deve aver formato la sua educazione artistica insieme al gruppo dei bolognesi dell'Oratorio di

Santa Cecilia, operanti sulla scia del Costa maturo, ma rivela anche influenze toscane, soprattutto da Filippino, da cui derivano certa bizzarria di tipi e certo barrocchetto aggrovigliarsi dei panni. Tutti elementi che appaiono, pur sotto i troppi rifacimenti, negli affreschi delle stanze « delle Guerre Puniche » e « dei Fasti Consolari » nel Palazzo dei Conservatori, riconosciuti al Ripanda dal Fiocco ⁷⁾, e con i quali del resto lo stesso Frizzoni – che li riteneva del Peruzzi – aveva posto in relazione queste storiette. Sono gli stessi tipi di guerrieri che camminano in punta di piedi e gli stessi buffi cavalli dal muso appuntito; e l'erudizione archeologica è d'una medesima lega. Ma anche se tante goffaggini degli affreschi capitolini vanno addebitate alle radicali ridipinture ottocentesche, c'è da dubitare ch'essi siano stati mai molto piacevoli, con quelle composizioni così inzeppate, senza ritmo né respiro, e con quella mancanza d'ordine e di proporzione. L'ammirazione ch'essi sembrano aver suscitato non solo fra i contemporanei, ma per tutto il Cinquecento, va probabilmente ricercata nelle parole del Mancini, che all'inizio del secolo successivo si doleva della loro parziale distruzione avvenuta al tempo di Sisto V (oltre a queste due sale il Ripanda aveva affrescato anche quella degli Orazi e Curiazi, con scene di soggetto analogo a quelle poi dipinte dal Cavalier d'Arpino ⁸⁾), poiché in essi « vi dovevano essere moltissime anticaglie che in quel secolo erano in essere da lui copiate e riportate in questa sua opera, che in vero corrispondevano assai al luogo e all'istorie che lui andava esprimendo col pennello ». Si apprezzava quindi non tanto la bellezza dei dipinti quanto il loro valore documentario.

Molto più gradevoli degli affreschi capitolini sono questi piccoli monocromi; in questa decorazione minuta e meno impegnativa non c'è la presunzione dei grandi affreschi, ed ogni scenetta, limitata ad un solo episodio, è composta con molto maggiore chiarezza.



FIG. 2 - ROMA, STANZE DI RAFFAELLO - JACOPO RIPANDA: Decorazione di sottarco nella stanza dell'Eliodoro (Fot. Gall. Musei Vaticani).



FIGG. 3 e 4 – ROMA, STANZE DI RAFFAELLO – JACOPO RIPANDA: Decorazione di sottarco nella Stanza dell'Elidoro (Fot. Gall. Musei Vaticani).

È inutile notare quanto l'imitazione dell'antico sia esteriore ed ingenua. Quasi vien fatto di supporre che quell'ingenuità non sia del tutto sincera, e che ci sia una punta di presa in giro, magari inconsapevole: per esempio nell'allegra confusione del bassorilievo in cui alcuni guerrieri si affannano a caricar su di un carro le spoglie del trionfo, e un cavallo solleva una zampa in nobile atto araldico mentre l'altro s'impunta scalciando (fig. 6). Una maggiore prontezza, un più spiritato umorismo, e saremmo nel clima dell'Aspertini.

In complesso questi monocromi sono fra le cose migliori che ci restano del Ripanda, e – almeno quelli nel sottarco sopra la Messa di Bolsena – fra le meglio conservate. Quanto alla loro datazione, non v'è ragione di dubitare che siano stati dipinti quando già era pontefice Giulio II, il cui nome è ripetuto entro cartigli nelle specchiature ornamentali fra una storietta e l'altra; e poiché non v'è traccia d'influenza del Sodoma – palese invece nei noti disegni del Ripanda al Louvre – si possono ritenere anteriori al 1508, al tempo cioè in cui il vercellese lavorava nelle Stanze vaticane.

Non hanno nulla a che fare con questa decorazione i due scomparti con angioletti registemma. Qui c'è una finzione architettonica: una finestretta rettangolare si apre nella parete, e in essa si annicchiano i due puttini, che risaltano in parte sulle zone d'ombra degli sguanci finti in prospettiva e in parte sul chiarore di un breve tratto di cielo.

A un concetto decorativo di semplice ripartizione degli spazi se n'è sostituito uno di illusionismo prospettico, e ciò basterebbe ad indicare, anche se non lo rivelassero gli altri



FIG. 5 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE D'ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE - JACOPO RIPANDA: Disegno dalla Colonna Traiana.

dati stilistici, che si tratta di opera di artista diverso da quello che ha dipinto i finti basorilievi.

I due riquadri non sono di una stessa mano. Quello di sinistra (fig. 6) è di qualità piuttosto scadente: è mal calcolato il rapporto fra il vano della finestretta, troppo alto, e i due puttini, che non vi si inquadrano bene, e che sono impacciati, con faccette melense, e così identicamente affrontati da rivelar subito la comoda ed ingenua scappatoia di uno stesso cartone adoperato a dritto e a rovescio; stanno seduti proprio sull'orlo, senza scorciare, come se il pittore non avesse afferrato il significato della trovata prospettica: hanno un ingrato colore rossastro e un ombrare convenzionale: rivelano insomma l'opera di un esecutore impegnato ad imitare un modello con diligenza e scarsa comprensione.

Ma nel riquadro di destra (figg. 7 e 8) i due puttini, non uguali di grandezza né identici negli atti, siedono in un vano più angusto, in cui si incastonano con esatta misura, e ne sporgono fuori irrequieti le chiavi pontificie e le alucce; hanno colori freddi, lattiginosi, con trasparenti ombre madreperlancee. Quest'è un pittore di ben altra le-

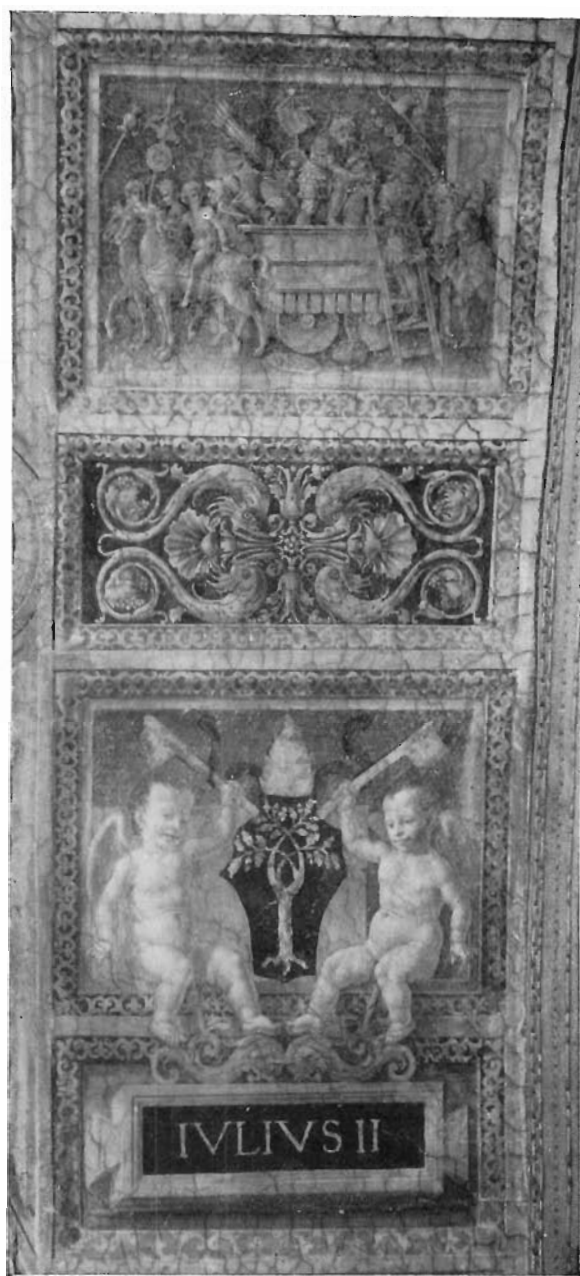


FIG. 6 - ROMA, STANZA DI RAFFAELLO - Decorazione di sottarco nella Stanza dell'Eliodoro (Fot. Gall. Musei Vaticani).

fronte stempiata, spera luminosa circondata da bioccoli ricciuti, il breve nasetto dispettoso all'insù, le labbra corrucciate. E soprattutto è tipico di questo momento del Lotto quel volersi imporre una misura e insieme cercare di evaderne, quel volersi costringere a una definizione di volume che si alleggerisce in una luce mobile e diffusa, quasi emanata dall'interno.

vatura del Ripanda, ma meno che mai in relazione col Peruzzi: né con gli affreschi giovanili di Sant'Onofrio, ancor tutti legati all'educazione pinturicchiesca, né con quelli della Farnesina, in cui l'artista appar trasformato a contatto con la cultura romana.

Il concetto stesso dello sfondato ci indica un pittore di origine settentrionale; e, mentre la chiusa definizione plastica ne attesta l'educazione quattrocentesca, l'ansia non repressa di movimento, accentuata dalla capricciosa mobilità della luce, rivela l'acuta sensibilità di un giovane in inquietta ricerca.

Sono questi i connotati del Lotto quando giungeva a Roma, e non v'è dubbio che questi puttini si apparentano strettamente ai due piccoli musici che stanno a piè del trono della Vergine nel polittico di Recanati, dipinto l'anno precedente alla sua venuta. L'impostazione prospettica, dal sotto in su, è frequente nelle opere giovanili (si ricordi che per l'«architettonicità» della sua più antica opera nota a fresco, i paggi del monumento Onigo, si è pensato ragionevolmente a una sua possibile formazione in ambiente melozzesco⁹¹); e se anche l'identità della posa, invertita, delle gambette del putto di sinistra con quelle del Bambin Gesù nello Sposalizio di Santa Caterina di Monaco può esser casuale, non può esser casuale la somiglianza di tipo di questi putti con tutti quelli delle opere giovanili: con la turgida

Quando il Lotto giunse a Roma non ancora trentenne aveva già avuto in provincia molte commissioni ed era già stato celebrato « pictor celeberrimus », ma non aveva fatto fortuna e aveva già cominciato a tribolare con i creditori. A Roma non gli sorrise né la fortuna né la fama: appena partito il suo nome fu dimenticato subito, quasi non vi fosse mai stato. La sua permanenza, ch'è testimoniata dall'episodico raffaellismo delle opere immediatamente successive dipinte nelle Marche fra il 1512 e il 1515, non è ricordata né da vecchie guide né da storici, ma solo da due documenti relativi a dipinti nelle Stanze Vaticane. Non ne accenna neppure il Vasari, che pur confondendo tempi e luoghi ricorda altri artisti chiamati a lavorare nelle Stanze, fra i quali il Sodoma e il Bramantino, che vi erano occupati proprio nello stesso tempo, e dei quali parte della critica riconosce qualche superstite scomparto decorativo nella Stanza della Segnatura.

I lavori nelle Stanze erano già avviati verso la fine del 1508. Il codice della Biblioteca Corsiniana 34 G. 27, in cui sono riuniti atti notarili di Girolamo di Francesco da Siena, tesoriere di Giulio II, indica l'uno dopo l'altro vari artisti chiamati a dipingervi¹⁰. Del 13 ottobre è una fidejussione di Sigismondo Chigi per il Sodoma, per pitture da farsi « in cameris S. D. N. pp. superioribus »; la stessa formula per indicare le Stanze è usata in una ricevuta di 50 ducati rilasciata il giorno successivo da Giovanni Ruisch da Anversa; e in un'altra di 100 ducati rilasciata il 4 dicembre dal Bramantino. Ultimo di questa schiera è il Lotto, che ebbe un pagamento, pure di 100 ducati, il 9 marzo 1509¹¹, quando già da quasi due mesi Raffaello lavorava nella Stanza della Segnatura¹².

La ricevuta del Lotto dà indicazioni precise del luogo dove egli doveva dipingere:



FIG. 7 - ROMA, STANZE DI RAFFAELLO - Decorazione di sottarco nella Stanza dell'Elidoro (Fot. Gall. Musei Vaticani).



FIG. 8 - ROMA, STANZE DI RAFFAELLO - LORENZO LOTTO: Decorazione di sottarco nella Stanza dell'Elidoro (Fot. Gall. Musei Vaticani).

« in cameris superioribus pp. prope librariam superiorem ». Secondo l'ipotesi, non concordemente accettata, del Wickhoff¹³⁾, la nuova libreria privata del Pontefice doveva identificarsi con la Stanza poi destinata alla « signatura Justitiae » e alla « signatura Gratiae », nella quale non solo tutto il concetto informativo della decorazione è inteso a glorificare le arti e le scienze, ma anche gli affreschi minori hanno per protagonisti dei libri: quelli a chiaroscuro al disotto del Parnaso, e quelli al disotto delle Virtù, che ripetono il soggetto dedicatorio dipinto da Melozzo per la Libreria di Sisto IV. La nota di pagamento del Lotto, dalla quale risulta che la Libreria Nuova doveva trovarsi al piano stesso delle Stanze che Giulio II faceva allora restaurare, avvalorava l'ipotesi del Wickhoff, e da essa viene chiarita: il Lotto doveva dipingere in una stanza presso quella poi destinata alla Segnatura, e poiché in quella dell'Incendio lavorava il vecchio Perugino, possiamo trovare nel documento la conferma che gli fu affidata la decorazione della Stanza di Elidoro.

Sei mesi dopo la data di quel primo pagamento egli riceveva altri 50 ducati per pit-

ture da farsi nelle Stanze, come attesta l'altra ricevuta del 18 settembre, già nota ma fin'ora mai pubblicata per intero ¹⁴⁾. In sei mesi, e per di più con il concorso di aiuti («*facere depingere*» dice la nota di pagamento) un pittore fecondo come il Lotto dovette far ben più che affrescare questi due putti e dare il cartone per gli altri due; ma non possiamo sapere in cosa consistesse la sua opera, che dovette essere subito distrutta.

Il Lotto restò sicuramente a Roma altri due anni. Troppo intenso e di troppo breve durata è il raffaellismo delle opere dipinte nelle Marche fra il 1512 e il 1515 perché si possa dubitare che non sia il riflesso di un'impressione recentissima. Benché rattristato dalla sua mala fortuna che gli faceva veder distrutti sotto gli occhi i suoi dipinti in Vaticano, e benché a lui, romantico ed estroso spirito nordico, poco o niente interessasse lo studio dell'antico (non lo vedremo, come ogni provinciale che vuol menar vanto del suo viaggio a Roma, seminar di anticaglie gli accessori e gli sfondi dei suoi quadri ¹⁵⁾) egli prolungò la sua permanenza fino al termine del 1511: un lungo periodo fin'ora completamente lacunoso.

Ma altre due opere vi sono che possono attribuirsi a quegli anni, una per via d'ipotesi, l'altra con certezza. Per via d'ipotesi lo Sposalizio di Santa Caterina della Pinacoteca di Monaco ¹⁶⁾ (fig. 9). Il quadro, di una straordinaria e ricercata preziosità di colore e di una raffinatezza tecnica che anche fra le opere di questo periodo non è frequente, è stato ritenuto dal Berenson e dal Venturi non posteriore al 1508, da altri critici di parecchio precedente quella data. Ma se consideriamo le opere giovanili, dalle pale trevigiane a quella di Recanati alla piccola Sacra Conversazione della Galleria Borghese, vediamo un crescendo di movimento drammatico che qui arriva all'estremo, con quell'inquieto ingorgarsi e rifrangersi della luce, quel tumultuoso gonfiarsi dei panni, quella commozione repressa e come affannata. La Madonna, col tenerissimo viso soffuso di chiarore, di squisita sensibilità luministica, è ormai lontana dalla ieratica severità e dal cristallino rigore della pala di Asolo, dove sono palesi mediati ricordi antonelleschi; e il motivo della luce che rimbalza vibrante sulle nocche delle dita, è di una invenzione più libera e nuova. La Santa Caterina – così preziosamente adorna nella veste di broccato bianco freddo con risvolti lilla-azzurro e col raffinato tocco del nastro lilla-rosa sulla spalla – è simile di tipo all'altra del polittico di Recanati, ma rivela nell'atto raccolto e quasi costretto un pathos più ansioso. Il San Giuseppe non è il vecchio cimesco delle pale trevigiane, e più che al Giuseppe d'Arimatea della pala di Recanati si apparenta a quello della Deposizione di Jesi. Infine la composizione, che per l'unica volta nell'opera del Lotto è a piramide, richiama prototipi dell'Italia Centrale (il modulo della Vergine che ne segna il vertice col capo e raccoglie sotto le braccia le due figure dei protagonisti può ricordare, per esempio, la Madonna Aldobrandini di Raffaello nella Galleria Nazionale di Londra) e fa supporre che il quadro sia stato dipinto a Roma.

L'altra opera da attribuire, e questa con certezza, al periodo romano è il ritratto di gioielliere in raccolta privata svizzera (già della collezione Goudstikker di Amsterdam) ¹⁷⁾



FIG. 9 - MONACO, PINACOTECA - LORENZO LOTTO: Sposalizio mistico di Santa Caterina.

(fig. 10). La presentazione del personaggio su di uno fondo aperto di paese è unica nella ritrattistica del Lotto, e basta ad accertare che l'opera fu dipinta sotto l'influenza di esemplari tosco-romani. Dal Berenson questo ritratto fu posto in relazione con quello bergamasco dei Della Torre (Londra, Galleria Nazionale), ch'è del 1515, ma la posizione frontale e una certa rigidità di atteggiamento gli danno un'impronta più arcaizzante. Qui ci soccorre, per assicurarci della data, l'identificazione del personaggio: questo grosso borghese che offre all'ammirazione dei clienti la sua preziosa mercanzia è l'orafo milanese Gian Pietro Crivelli, che nel settembre del 1509 si era fatto mallevadore del Lotto per i lavori da farsi in Vaticano (cfr. nota 14).

Il Lotto non aveva saputo, come quel furbo arrivista del Sodoma, trovarsi per mallevadore un uomo eccezionalmente ricco e potente qual'era Agostino Chigi; ma il Crivelli non era un ignoto alla corte papale. Era nato a Milano nel 1463, e venuto a Roma aveva goduto della protezione di Giulio II che lo aveva fatto suo orefice. Il Cellini che lo conobbe e anzi ebbe ospitalità nella sua bottega, lo ricorda nella « Vita » col so-



FIG. 10 - RACCOLTA PRIVATA SVIZZERA (già Berlino, Coll. Kanffmann) - LORENZO LOTTO: Ritratto dell'orefice Gian Pietro Crivelli.

prannome di Gian Pietro della Tacca, ma del suo lavoro non dice né bene né male; siccome sappiamo che in genere egli non risparmia commenti sui suoi compagni d'arte può suppersi che lo considerasse piuttosto un artigiano che un artista¹⁸⁾. Il Caradosso nel suo testamento lo ricorda come « zoilerium »¹⁹⁾, cioè come negoziante e legatore di gioie; e forse fu quel commercio a farlo ricco e a permettergli di costruirsi la bella casa in via dei Banchi Vecchi, con la facciata adorna di stucchi che glorificano i due pontefici che lo avevano protetto²⁰⁾. Quale fosse il suo aspetto ce lo mostra la sola opera che oggi gli viene attribuita, la medaglia esistente in unico esemplare nelle raccolte numismatiche reali di Torino (fig. 10). In essa egli è rappresentato di profilo, ma l'identificazione del personaggio con quello ritrattato dal Lotto è indubbia: si tratta di un uomo vigoroso, col viso largo, il naso lungo e diritto, la bocca sottile, la mascella poderosa con un accenno di doppio mento; è completamente sbarbato ed ha i capelli corti e radi; la vasta calvizie della medaglia è nel ritratto nascosta dal berretto ben calzato. Perfino il genere di vestito, il severo robone borghese col collo chiuso dal quale sbucca appena l'orlo della camicia, è lo stesso nel ritratto e nella medaglia: doveva essere un uomo all'antica, di carattere tradizionalista, poiché c'è distanza di molti anni fra il ritratto e la medaglia, dove appare molto più anziano. Il ritratto ce lo mostra sui quarantacinque anni, quale appunto doveva esser l'età del Crivelli quando il Lotto dipingeva in Vaticano.

La lacuna dei tre anni di permanenza romana del Lotto si incomincia a colmare con questi tre dipinti: del primissimo tempo i puttini della stanza d'Eliodoro e il quadro di Monaco, più tardo il ritratto già ad Amsterdam. Ancor troppo poche opere per spiegare un periodo che dovette essere denso di ricerche, di esperienze non tutte assimilate, di influenze non consone, ed accettate quasi per volontaria imposizione; tanto che gli ci vorranno i tre anni di parentisi marchigiana per ritrovar coerenza ed equilibrio.

EMMA ZOCCA



FIG. 11 - TORINO, RACCOLTE NUMISMATICHE REALI - GIAN PIERO CRIVELLI: Medaglia con autoritratto.

¹⁾ G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia dell'Arte in Italia*, Firenze, Le Monnier, X, 1908, p. 205 ss. (non si mostra però sicuro nell'assegnare queste decorazioni al solo Peruzzi, perché nota prudentemente « se pur non fosse un errore attribuirle tutte a lui... »); G. FRIZZONI, *Arte Italiana del Rinascimento. Saggi critici*, Milano, 1891, p. 195 ss.; P. TOESCA, *Affreschi decorativi in Italia*, Milano, Hoepli, 1917, tavv. 94 e 95; B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, Hoepli, 1936, p. 379 (accetta l'attribuzione al Peruzzi, su disegni di Raffaello, degli affreschi della volta della Stanza d'Eliodoro, e aggiunge « il rimanente è suo »).

²⁾ Sono voltati, o almeno intonacati, molto rozzamente. Forse furono mal raffazzonati dopo il crollo avvenuto nel luglio del 1500 nel sottostante appartamento Borgia, nel quale fu ferito lo stesso pontefice Alessandro VI. Cfr. E. MÜNTZ, *Les Arts à la Cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III*, Paris, 1898, p. 190.

³⁾ *Codex Excurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Dom. Ghirlandaios*, herausgegeben von H. Egger, Vienna, 1905, p. 118, taf. 45.

⁴⁾ R. PARIBENI, *La colonna Traiana in un codice del Rinascimento*, in *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, I, 1929, p. 9 e ss. (riportato in estratto *Il Codice del Ripanda nella Biblioteca del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, in *Bollettino del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, III, 1929, p. 32 ss.). Cfr. anche E. STRONG, *Six drawings from the column of Traian with the date 1467 and a note on the date of Giacomo Ripanda*, in *Papers of the British School at Rome*, VI, 1913 p. 174 ss.

⁵⁾ R. VOLATERRANI (R. Maffei da Volterra), *Commentariorum Urbanorum libri tres*, in *Italia Illustrata*, Torino 1527, f. 155 ss.

⁶⁾ G. MANCINI, in cod. Vat., 231 fol. 56.

⁷⁾ G. FIOCCO, *Giacomo Ripanda*, in *L'Arte*, XXIII, 1920, p. 27 ss. Questo è tutt'ora il più completo studio sul Ripanda; articoli successivi gli hanno attribuito altri disegni, alcuni piatti dipinti, e il piccolo gruppo delle incisioni che recano la sigla J. B. con l'uccello, in seguito identificata per quella dell'incisore Giovan Battista Palumbo. Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori erano compiuti nel 1503, quando li vide Benedetto Bembo, presente a Roma per l'incoronazione di Giulio II. Cfr. E. MÜNTZ, *Les Antiquités de la ville de Rome*, Parigi, 1886, p. 34.

⁸⁾ R. LANCIANI, *Il codice Barberiniano XXX 89*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, VI, 1883, p. 235 ss. È interessante ricordare le decorazioni del palazzo del card. Santoro, poi del duca d'Urbino in via Lata (l'attuale palazzo Doria al Corso), descritte dell'anonimo autore di questo codice. Nella prima sala « grande e quadrilata molto alta... sono dipinture nere in bianco assai spatiose e ben lavorate con l'armi di quel cardinale (Julius Feltrius de Ruere card. Urbinas) » e del card. Fazio Santoro, rappresentanti, in lunga successione di 17 riquadri con iscrizioni latine, le storie di Traiano.

⁹⁾ L. COLETTI, *Lotto e Melozzo*, in *Le Arti*, I, 1938, p. 348 ss.

¹⁰⁾ I documenti sono stati resi noti per la prima volta dal CAVALCASELLE (*Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, Le Monnier, II, 1890, p. 11) e pubblicati più volte in seguito. Una trascrizione in estratto dall'originale è data da V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, p. 21; la trascrizione integrale è data da G. J. HOOCEWERFF, *Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello ed altri artisti contemporanei*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXI, 1945-46, p. 253 ss.

¹¹⁾ « Die VIIIJ martii 1509

Magr. Laurentius Lottus a Trivisio pictor confessus est cum effectu recepisse p. manus m. hier. franc. de senis fabricarum computistae duc. de car. nis X pro duc. monete veteris centum qui sunt

ad bonû computû laboritij picturar. facendar. in cameris superioribus pp. prope librarium superiorum... ».

¹²⁾ V. GOLZIO, *op. cit.*, p. 370, ha reso nota una ricevuta di pagamento per 100 ducati rilasciata da Raffaello il 13 gennaio 1509 (arch. Capitolino, Instrumentorum III, sezione LXVI, tomo III f. 1292).

¹³⁾ F. WICKHOFF, *Die Bibliothek Julius II*, in *Jahrb. d. Kön. preuss. Kunstsamm.*, XIV, 1893, p. 49; L. PASTOR, *Storia dei Papi*, vol. III, p. 719; FR. ALBERTINI, *Opusculum de mirabilia novae urbis Romae*, ed. Schmarsow, Heilbrun, 1886.

¹⁴⁾ Arch. Urbano, filza 16 fol. 188:

« Die XVIII sept. 1509 cum sit quod mgr. Laurentius Lottus pictor trivisanus convenerit facere depingere cameras novas s. d. n. et promiserit quod de pecuniis quas ipse recipiet semper cavebit. Idcirco prefatus Laurentius sponte confessus est recepisse cum effectu ad bonum computum laborior. fiend. in dictis cameris a reverendo padre domino arch. Tarentino thesaurario per manus etc. duc. de carleinis X pro duc. monete veteris quinquaginta pro quibus ob. it se facere tantum laborem seu operam picturae etc. de quibus quetatur, in forma etc.

Et pro eum in eventum defectionis d. Jo. Petrus de Crevellis de Mediolano aurifex in urbe commorans prope cancellariam promisit pro eo et teneri et ob. ri vult in eventu etc. renuntians promisit etc.

Ob. ans etiam in forma camere etc. iurans etc. in palatio in cameris predicti reverend. dom. thesaurarii present. d. Jo. Donato de Palanchis florentino et Christoforo Ferdinandi (?) clerico torentino d. testibus etc. et promisit dictus magister Laurentius relevare in demnen predictum d. Jo. Petrum.

Ita est Andreas Centolinus not. rogavit ».

A tergo, di altra mano:

« Hie. Franciscus de Senis

Mgr. Laurentius pictor confitetur recepisse d. 50.

Die XVIII sept. 1509 ».

¹⁵⁾ Le uniche rappresentazioni di monumenti classici sono nelle predelle della pala di San Bartolomeo; negli affreschi di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo e nella tarda pala di Mogliano, si trova nel fondo una colonna tortile, che però sembrerebbe piuttosto derivare da incisioni che da reminiscenze romane.

¹⁶⁾ Monaco, Alte Pinakothek, n. 32 di catalogo. È firmato « Laurent. Lotus F. ». Proviene dal castello vescovile di Würzburg. Vedine bibliografia, con l'indicazione delle varie datazioni proposte, nell'accurato catalogo compilato da A. BOSCHETTO per A. BANTI, *Lorenzo Lotto*, Firenze 1953. Ad esso è da aggiungere E. JACOBSEN, *Ueber einige italienische Gemälde der Alteren Pinakothek zu München*, in *Rep. für Kunstw.*, 1897, p. 435, che lo ritiene ancor più antico.

¹⁷⁾ Dalla coll. Kauffmann di Berlino; venduto il 4 dic. 1917 alla coll. Koch di Francoforte; passato poi alla coll. Goudstikker di Amsterdam. In un recente restauro è scomparso il tratto di paese a sinistra. Alla bibliografia del BOSCHETTO, *op. cit.*, è da aggiungere R. VAN MARLE, *La pittura all'esposizione dell'arte antica italiana di Amsterdam*, in *Boll. d'Arte*, XXVIII, 1934-35, p. 396. Nell'indice del BOSCHETTO è indicata la datazione del Berenson, del 1515, ma si propone « un certo anticipo » su quella data. Nel testo della BANTI si lamenta la scomparsa delle opere del periodo romano, e si parla di questo ritratto dopo la Deposizione di Jesi e il S. Vincenzo di Recanati, ritenendo però ragionevole collocarlo fra il 1509 e il 1512: ipotesi che vien ora confermata dall'identificazione del personaggio. Insieme a questo è indicato anche il ritratto supposto di Pier Soderini (Londra, coll. Doetsch) che conosco solo da riproduzione, attraverso la quale non è possibile neppur giudicare se si tratti effetti-

vamente di opera del Lotto (il Berenson l'ha tolto dai suoi Indici); sembra comunque molto guasto. Il ritratto del card. Pompeo Colonna nella Galleria Colonna di Roma, già attribuito al Lotto nel suo periodo romano, è, se mai, una languida copia.

¹⁸⁾ Il Cellini fu nella bottega del Crivelli negli anni 1523-24: « fui accomodato d'una particina di bottega da uno Milanese, che si chiamava maestro Giovanpiero della Tacca » (La Vita, cap. IV, § 4). Per l'identificazione di G. P. Crivelli con G. P. della Tacca cfr. D. GNOLI, *La casa dell'orefice Giampietro Crivelli in Roma*, in *Arch. St. dell'Arte*, IV, 1891, p. 236 ss.

¹⁹⁾ Pubblicato da A. BERTELOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, Milano, Hoepli, I, 1881, p. 275 ss.

²⁰⁾ D. GNOLI, *op. cit.*

POST SCRIPTUM – Una recente visita alla Mostra veneziana, dopo che questo articolo era già composto, mi ha persuaso che deve attribuirsi al periodo romano anche il San Girolamo pervenuto alle raccolte di Castel Sant'Angelo per la donazione Menotti: in esso il paesaggio, col gracile alberetto piumoso, ha una chiara impronta dell'Italia Centrale, e nella figura del Santo, in posa di vecchia divinità fluviale, è già in atto quell'accademismo classicheggiante dei successivi dipinti marchigiani. Nella seconda edizione del catalogo della Mostra vedo che tale opinione era già stata espressa dal Pallucchini, e sono lieta che sia così condivisa questa ipotesi.

Non era purtroppo pervenuta alla Mostra, per ovvie ragioni, la piccola Sacra Conversazione della Collezione Pulszkowski di Cracovia, che conosco solo da riproduzione, e che forse si sarebbe potuta aggiungere a questo gruppo e ritenersi prossima al quadro di Monaco.