



**2014**

**IL CAPITALE CULTURALE**

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE**

University of Macerata



**eum**

## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Vol. 9, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore*

Massimo Montella

### *Coordinatore editoriale*

Mara Cerquetti

### *Coordinatore tecnico*

Pierluigi Feliciati

### *Comitato editoriale*

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

### *Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

### *Comitato scientifico*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti,

Adriano Prosperi, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

### *e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editor*

Cinzia De Santis

### *Progetto grafico*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA



Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

---

# Recensioni

D. Frapiccini (2014), *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma: Gangemi Editore («Helicon. Collana di monografie di storia dell'arte», a cura di Marco Gallo), 206 pp.

Il libro di David Frapiccini, *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, si basa su una fortunata ricerca d'archivio, che ha portato alla luce numerosi documenti inediti, cui s'aggiunge il mirato riesame di documentazione archivistica già nota. Tale indagine, tuttavia, non è condotta come una divertita "caccia al tesoro", che serve ad identificare il nome dell'artista o del committente, ma è intesa come lo strumento privilegiato che permette di ricostruire, con un approccio metodologico assolutamente innovativo, anche se ancora poco praticato in Italia, il brulicante mondo delle maestranze attive nei cantieri romani del primo decennio del Cinquecento, ovvero sotto il pontificato di Giulio II, prima che Bramante e Raffaello, nei loro rispettivi campi d'azione, prendessero la ben nota supremazia. Questa «turba de

lavoranti» – così Antoniazio Romano definisce la sua bottega, restituendo efficacemente l'atmosfera dei grandi cantieri pittorici romani – è però sapientemente inserita dall'autore in un tessuto connettivo costituito da curiali con ruoli di intermediazione, da funzionari dell'amministrazione pontificia e da mercanti-banchieri.

Il volume parte infatti dalla constatazione dei limiti raggiunti dalla tradizionale lettura stilistico-attributiva o iconografica nelle ricerche sulle imprese artistiche giuliane. L'autore sceglie dunque di indagare la complessa questione partendo dall'intricato sistema amministrativo della burocrazia vaticana, ovvero dalle istituzioni deputate al controllo finanziario dei cantieri, facendo emergere la centralità di alcune figure che hanno influito in maniera determinante sulla costituzione di una nuova *facies* culturale. Il primo di essi, cui è dedicato il primo capitolo, è Enrico Bruni, arcivescovo di Taranto e tesoriere generale pontificio, intimamente legato a Donato Bramante e probabilmente coinvolto in prima persona nella decisione di rinnovare la basilica pietrina. La fortunata carriera di Bruni

era legata al cardinale Girolamo Basso della Rovere, nipote di Sisto IV, cugino del futuro Giulio II e vescovo di Recanati, di cui era stato al servizio sin dal 1486, e a Bernardino De Cuppis da Montefalco, maestro di casa del cardinale, di cui Bruni era “vicino di casa” a Roma nelle aree di Tor Sanguigna e del *Campus Agonis* e a cui lo legavano consuetudini devozionali (e frequentazioni curiali), come ad esempio il comune interesse verso la locale chiesa di Sant’Agostino e, soprattutto, verso la chiesa dei Girolamini di Sant’Onofrio al Gianicolo, ove Bruni si fa seppellire nel 1509.

Col secondo capitolo l’autore ci porta dentro i meccanismi del funzionamento della burocrazia pontificia, attraverso la documentazione che permette di analizzare l’attività amministrativa della tesoreria generale e della Camera Apostolica. Non tutti gli artisti attivi nelle fabbriche giuliane erano però retribuiti su disposizione del tesoriere generale Enrico Bruni o per via di atti interni alla Camera Apostolica, diretta e controllata dal tesoriere, che rispondeva direttamente al papa e al cardinale camerlengo, effettivo capo della Camera. Ecco perché tra queste carte mancano ad esempio i nomi di Perugino e Pinturicchio, che sicuramente hanno lavorato all’interno dei cantieri giuliani. Probabilmente esistevano accordi riservati, sottratti al controllo del tesoriere, che il pontefice poteva saldare ricorrendo al proprio patrimonio personale. Altri maestri potevano inoltre impegnarsi con collaboratori a proprio carico, oppure potevano costituire un legame societario, come fecero ad esempio Baldino Baldini e Cesare da Sesto; altri ancora, per entrare nei cantieri pontifici, avevano avuto bisogno di un garante, come ad esempio il Sodoma, che vi accede grazie a Sigismondo Chigi, fratello del più noto Agostino, o Antonio da Sangallo il

Giovane, introdotto dallo zio Giuliano da Sangallo, o ancora Lorenzo Lotto, garantito dall’orafo Gian Pietro Crivelli. Oltre ai lavori per i grandi cantieri, la ricerca documentaria ha reso noto l’impegno di moltissimi artisti e artigiani ad esempio negli apparati effimeri, nella realizzazione di sgabelli per il Sacro Concistoro e di barche per lo spostamento del papa lungo il Tevere.

Il terzo capitolo è dedicato ai cantieri giuliani e alle maestranze che vi lavorarono. Appena eletto pontefice, Giulio II indirizza particolari attenzioni a Castel Sant’Angelo, sua residenza preferita, ove lavorarono maestranze mensilmente stipendiate di carpentieri (insieme ad altri dipendenti come cancellieri, bombardieri e soldati) dalla *Camera Urbis*, l’istituzione amministrativa della città di Roma. Dalla Camera Apostolica dipendevano invece i finanziamenti per artefici qualificati: Giuliano da Sangallo, probabile autore della loggetta con l’epigrafe IVL(IVS) PONT MAX ANNO II e ghiande nei capitelli, e i pittori Michele Becca di Imola e Pier Matteo d’Amelia, per i quali risultano pagamenti tra il 1504 e il 1505. L’artista umbro, che in questa fase ha sicuramente un ruolo direttivo nel cantiere della rocca di Civita Castellana, è probabilmente anche il coordinatore del gruppo di pittori che ha realizzato le decorazioni pittoriche della loggetta. Con estrema chiarezza la documentazione dimostra che nel 1506 a Castel Sant’Angelo entra in scena Bramante, il quale prende la direzione al posto di Giuliano da Sangallo ed opera attraverso Bartolomeo da Lodi, un muratore stipendiato dalla *Camera Urbis*. Com’era invece la situazione negli appartamenti di Giulio II? La documentazione resa nota dall’autore dimostra in maniera inequivocabile che negli ambienti del Palazzo Apostolico Bramante entra in gioco non prima del

1509. In un primo momento (1504-1506) lavorano esclusivamente maestranze lombarde e milanesi, scese forse a seguito della diaspora seguita all'occupazione francese di Milano, mentre tra il 1507 e il 1508 le maestranze retribuite sono principalmente fiorentine. Anche i cantieri pittorici per gli appartamenti privati tra il 1507 e il 1508 sono gestiti da un fiorentino, ovvero Baldino Baldini, in società con Cesare da Sesto, che gli era comunque sottoposto. In questo caso è molto interessante la questione dei dipinti monocromi della *Stanza di Eliodoro*, attribuiti da Tom Henry in parte a Baldino Baldini (*Trionfi di Tito e Putti reggistemma*) e in parte a Cesare da Sesto (*L'Abbondanza e Putto con fiaccola*), sulla base di alcune analogie stilistiche rispettivamente col tardo Ghirlandaio e col leonardismo lombardo. Opponendosi a facili semplificazioni, l'autore del volume rileva giustamente una comune cultura figurativa ghirlandaiesca in tutti i dipinti, evidenziando inoltre come il leonardismo fosse la matrice comune anche di tutte le botteghe fiorentine della fine del Quattrocento. Questa simile formazione spiega come mai «Baldino Baldini, pittore fiorentino educatosi con il Ghirlandaio, abbia deciso di stringere società con Cesare da Sesto, ovvero con il robusto interprete di un linguaggio appreso su Leonardo» (p. 76). Si evidenzia così il nocciolo di una compagine fiorentina, impegnata in interventi di allestimento delle residenze papali e guidata forse dallo stesso Giuliano da Sangallo, che potrebbe esser stato il vero responsabile dell'arruolamento di molti artisti fiorentini. A questo punto l'autore si chiede giustamente come mai nei cantieri degli appartamenti di Giulio II in questa prima fase ci sia una preponderanza di artisti fiorentini. La motivazione che egli individua è duplice, allo stesso tempo economica

e ideologica. Durante il pontificato di Giulio II moltissimi banchieri e mercanti si trasferirono a Roma, entrando in contatto con ambienti curiali e incidendo in maniera determinante sulle vicende della residenza pontificia in Vaticano. Emergono allora la figura del fiorentino Pietro Busdraga, «banderaio», «setarolo» e «merciario» papale, che aveva una retribuzione mensile per preparare drappi di vario tipo per le cerimonie pontificie e aveva un rapporto privilegiato con diversi pittori; il maestro Andrea da Firenze, sarto di Giulio II, stipendiato mensilmente dalla Camera Apostolica, spesso alle prese con dipinti su tessuti e seta; il mercante Antonio Segni (noto per i suoi rapporti di amicizia con Botticelli), che alla corte di Giulio II svolgeva mansioni di «zecchiere» mensilmente stipendiato, cui s'aggiungevano i suoi traffici mercantili, e che con la salita al soglio pontificio di Leone X viene imprigionato a causa delle sue simpatie per la caduta della Repubblica di Pier Soderini. A queste figure si affianca il canonico fiorentino Francesco Albertini, che con i suoi scritti cerca di saldare i rapporti diplomatici tra la repubblica soderiniana e il pontificato roveresco, esaltando gli antichi legami tra Firenze e Roma. Nel suo *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, pubblicato nel 1510 con dedica a Giulio II, Albertini confronta serratamente Roma a Firenze, con l'intento di mostrare come la crescita culturale romana sia avvenuta con l'ausilio e sotto la guida di illustri uomini fiorentini. Sullo sfondo di questo clima culturale Frapiccini inserisce l'attività romana di Andrea Sansovino per il coro della chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo, con i due monumenti funebri ai cardinali Ascanio Sforza e Girolamo Basso della Rovere, orgogliosamente firmati in caratteri epigrafici ANDREAS SANSOVINUS

FACIEBAT, citati anche da Albertini nel suo *Opusculum*. Una così ostentata dichiarazione di paternità, che non ha precedenti nel solco della produzione funeraria quattrocentesca romana, è a ragione interpretata dall'autore come una ostentazione della propria fiorentinità, forte dei suoi legami diplomatici col regime di Pier Soderini. La volontà di celebrare questo privilegiato rapporto fra la Firenze soderiniana e la Roma roveresca è inoltre coronata dalla costruzione del «mito del popolo etrusco», operata dall'agostiniano Egidio da Viterbo nel suo famoso *De aurea aetate*, ove viene esaltata la funzione sacerdotale etrusca come una prefigurazione del nuovo ordine sociale e religioso istaurato da Cristo. L'età aurea di Giulio II non poteva che essere dunque cantata da artisti toscani o fiorentini, ritenuti a quel tempo i legittimi discendenti degli etruschi. Non è un caso, allora, che i due defunti dei monumenti di Sansovino siano atteggiati proprio come due giacenti su sarcofagi etruschi. L'esordio romano di Andrea Sansovino è dunque giustamente ricondotto al contesto dominato dalle esigenze celebrative di Giulio II e dagli intenti propagandistici di Egidio da Viterbo. In questa temperie Frapiccini ridefinisce, credo a ragione e in maniera definitiva, la figura dell'intagliatore fiorentino Baccio d'Agnolo, probabile autore del soffitto ligneo del *cubiculum* di Giulio II, identificabile con quel Baccio d'Agnolo che, secondo Vasari, dopo aver realizzato gli stalli del coro e la decorazione dell'organo in Santa Maria Novella e l'altare maggiore della Santissima Annunziata, si era recato a Roma, giunto forse su spinta di Giuliano da Sangallo. Quest'ultimo, autentico animatore della stagione fiorentina giuliana, esce definitivamente di scena dai cantieri di Giulio II nel dicembre 1508, mentre già nel 1509 Bramante figura

chiaramente come colui che detiene il controllo esclusivo delle fabbriche papali, in particolare dei cantieri del Palazzo Apostolico, ove è attivo un gruppo di «pittori concertanti» composto da Perugino e Signorelli, mai testimoniati da documenti, cui s'aggiungono Johannes Ruisch, Bramantino e Lotto. I buoni rapporti tra quest'ultimo e Signorelli, nati probabilmente in occasione della comune esperienza romana, sono senz'altro testimoniati dal fatto che il pittore veneto rileva nel 1511 a Jesi una committenza lasciata da Signorelli: la tavola con la *Deposizione* per la Compagnia del Buon Gesù.

Il quarto e ultimo capitolo si apre proprio con l'analisi dell'attività di Lorenzo Lotto negli appartamenti di Giulio II, ripartendo dalla lettura della minuta del 18 settembre 1509 nella quale l'orafo milanese Gian Pietro Crivelli interviene come garante del pittore veneto a tutela della Camera Apostolica. Per quale motivo Lotto ha bisogno di un garante? L'autore del volume dimostra come la formula «facere depingere cameras novas» alluda in realtà ad un incarico di tipo direttivo: Lotto era con ogni evidenza responsabile di una *équipe* di pittori e per i lavori dati «in appalto» era tipico l'intervento di un garante. La minuta si chiude però – cosa che non era stata ancora notata – con l'invalidazione del documento stesso: la formula «*Infirmatio D(omini). mei R(everendissimi)mi*» revoca il valore dispositivo della minuta. L'annullamento della carta, chiarisce magistralmente l'autore, si deve ad un improvviso cambio di gestione della Camera Apostolica, che provoca anche un mutamento radicale nell'impiego delle maestranze: Enrico Bruni, cui era evidentemente legato l'arrivo di Lotto a Roma (in virtù dell'asse romano-recanatese dei rapporti Bruni-De Cuppis, dettagliatamente analizzati nel

libro), muore poco dopo il 26 dello stesso mese, giorno in cui fa testamento. Nei primi giorni di ottobre è già nuovo tesoriere generale Orlando Del Carretto Della Rovere, parente di Giulio II, che sceglie di dare una nuova impronta ai cantieri, licenziando in maniera traumatica le precedenti maestranze. È questo il fatidico momento in cui Vasari racconta che Giulio II decide di buttare a terra le storie realizzate nelle stanze: l'uscita di scena di Lotto, attraverso l'annullamento dei suoi accordi col defunto Bruni, corrispondeva infatti alla definitiva consacrazione di Raffaello, operata dalla nuova gestione Orlando Del Carretto Della Rovere come parte integrante di una precisa strategia politica. La consacrazione di Raffaello avveniva ad un anno di distanza dell'assunzione di Francesco Maria Della Rovere, nipote di Giulio II, a duca di Urbino, per via della legittima successione a Guidobaldo da Montefeltro, preparata con cura da una lungimirante politica matrimoniale: Raffaello, figlio di Giovanni Santi, saldamente ancorato alla famiglia dei Montefeltro, rappresentava la continuità storico-culturale tra i Montefeltro e i Della Rovere, divenendo la punta di diamante della nuova stagione roveresca romana. Il volume si chiude con l'analisi della assenze: nei cantieri degli appartamenti di questa prima fase giuliana mancano completamente personalità autenticamente romane, come ad esempio i pittori della bottega degli Aquili guidata da Antoniazio Romano, la quale lavora nel rassicurante sistema delle confraternite e si specializza nella realizzazione di apparati effimeri.

Quello che in estrema sintesi emerge in maniera chiarissima dal volume è come, nei cantieri di questa prima fase giuliana, artisti anche di diversa formazione ed estrazione lavorino gomito a gomito, spesso con largo ricorso a maestranze

occasionalmente stipendiate, dal momento che sul piano linguistico l'omogeneità formale era un dato del tutto trascurabile. Gli obiettivi primari perseguiti da committenti ed artisti erano altri, ovvero la rapidità dei tempi d'esecuzione e la pregnanza iconografica. Come giustamente osserva l'autore, l'analisi di questi grandi cantieri deve dunque mettere in guardia lo studioso dal rischio che si corre nell'analizzare esclusivamente dal punto di vista attributivo rilevanti cicli decorativi in cui concorrono moltissime personalità di diseguale calibro.

Lavorando sui rapporti tra arte ed economia, il libro, dal punto di vista del metodo, si propone, riuscendovi, di superare le barriere disciplinari e di raggiungere una felice integrazione tra ricerche dai portati metodologici differenti: la storia dell'arte, la storia dell'economia. Con una straordinaria esemplificazione pratica l'autore afferma con risolutezza «la dipendenza della storia dell'arte dal nobile tronco delle classiche discipline storiche: fuori da tale condizione la materia rischierebbe di trasformarsi in mera prassi attributiva, degna più di un competente antiquario che di uno storico» (p. 11).

*Giuseppe Capriotti*



**JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE**  
University of Macerata

**Direttore / Editor**  
Massimo Montella

*Texts by*

Annalisa Banzi, Elisa Bonacini, Giuseppe Capriotti,  
Elisa Carrara, Fabiola Cogliandro, Raffaella Folgieri,  
Giacomo Manetti, Massimo Montella, Mariateresa Nacci,  
Francesco Pirani, Alberto Predieri, Barbara Sibilio Parri

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

