



Fig. 1 – Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Sala delle Nozze di Alessandro e Rossane*, affreschi, Roma, Villa Farnesina. Su gentile concessione Archivio Accademia dei Lincei.

**L**A sala delle *Nozze di Alessandro e Rossane* dipinta da Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma (1477-1549) nella camera nuziale della villa suburbana del banchiere senese Agostino Chigi, oggi nota come Villa Farnesina, pur avendo ricevuto molta attenzione negli studi presenta ancora qualche aspetto che merita di essere indagato (Fig. 1). In particolare sembra che la critica non abbia considerato abbastanza attentamente il fascino esercitato da Leonardo su quest'opera del Sodoma avendo privilegiato negli studi soprattutto l'influsso di Raffaello, un fatto in se comprensibile dato il luogo e la genesi soprattutto dell'affresco delle *Nozze*. Eppure, la fascinazione di Leonardo è non solo nella nuova consapevolezza dello sfumato di personaggi chiave dell'affresco delle *Nozze* quali Rossane o Imeneo, fatto già riconosciuto in passato, ma anche in altre parti dello stesso riquadro e altrove nella stessa stanza come si dirà in altra occasione.

Nella camera da letto di Agostino Chigi oltre alle *Nozze di Alessandro e Rossane*, affresco da cui prende il nome l'intera sala, sono rappresentati altri episodi della vita del re macedone, *La magnanimità di Alessandro verso la famiglia del re persiano Dario* (sulla parete del camino) (Fig. 2) con al di sotto *Vulcano che forgia le frecce di Cupido aiutato da un gruppo di eroti*, *La battaglia di Issò* (sulla parete fra le due finestre) e un riquadro con paesaggio che funge da raccordo (Fig. 3) fra le due pareti nell'angolo e una scena di tiaso marino dipinta al di sopra della finestra, infine, sulla parete d'ingresso, l'episodio di *Alessandro e Bucefalo*. Alcuni problemi sono stati sollevati in passato riguardo all'autografia di due delle quattro pareti della stanza. In particolare il riquadro con *Alessandro e Bucefalo* (Fig. 1) il cui stile si presenta così diverso dal resto degli affreschi da far ipotizzare alla critica una realizzazione in un'epoca successiva, di qualche anno

## Suggerimenti leonardeschi nella sala delle *Nozze di Alessandro e Rossane* del Sodoma alla Farnesina

MARIA FORCELLINO



Windsor  
RL 912325r



Figg. 2-3 – Sodoma, *La Magnanimità di Alessandro* (sopra), *La Battaglia di Issa* (sotto), affreschi, Roma, Villa Farnesina. Su gentile concessione Archivio Accademia dei Lincei.

o addirittura di diversi decenni<sup>1</sup>. Problemi di autografia sono stati sollevati anche rispetto al riquadro con la *Battaglia di Issa* (Fig. 3), dove è stata proposta la collaborazione del Sodoma con Bartolomeo di David (1482-1545/46), un pittore senese contemporaneo di Domenico Beccafumi<sup>2</sup>. Tuttavia, al di là delle differenze stilistiche riscontrabili sugli affreschi di queste due pareti, legate alla realizzazione delle pitture dal cartone del maestro un fatto normale nel lavoro di bottega, credo sia indubbia la responsabilità del Sodoma quantomeno nell'assumere la direzione (e supervisione) per l'intero ciclo decorativo della stanza. Indiscussa è invece l'autografia del Sodoma per le due scene principali, le *Nozze di Alessandro e Rossane* e la *Magnanimità di Alessandro* (Figg. 1 e 2).

Come è noto la maggior parte dell'impresa decorativa della villa di Agostino Chigi, diventata la Farnesina nel 1577 quando fu acquistata dal cardinale Farnese, non è ricostruibile sulla base di documenti specifici, non ci sono cioè documenti certi sulla datazione degli affreschi<sup>3</sup>. Gli affreschi del Sodoma nella stanza da letto non fanno eccezione. Il suo intervento al fianco di Baldassarre Peruzzi, architetto (e pittore) senese responsabile dell'edificazione e decorazione della villa, è stato a lungo collocato, non senza problemi, sulla base delle indicazioni del Vasari, agli inizi del secondo decennio del Cinquecento, poco dopo cioè il coinvolgimento del Sodoma nell'impresa delle *Stanze vaticane* del 1508-1509<sup>4</sup>. E molti li hanno datati in passato entro il 1512<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> La critica ha ritenuto per molto tempo che l'affresco raffigurante *Alessandro e Bucefalo*, benché pertinente dal punto di vista tematico, non fosse previsto al tempo in cui la camera era abitata da Agostino Chigi presupponendo che su di essa fosse addossato il letto nuziale e che fosse stato dipinto pertanto più tardi (Frommel, Christoph L., *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Fruehwerk*, Berlin: Gruyter, 1961, p. 193; Frommel, Christoph L. (a cura di), *La Villa Farnesina a Roma*, Modena: Panini, 2003, pp. 125-126; Bartalini, Roberto, "Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)." *Prospettiva*, 153-154, 2014 (2015), pp. 39-73, cit. p. 40 e nota 8), nuove indagini condotte sui pigmenti pittorici in occasione dell'ultimo restauro del 2022 sembrano invece documentare la sua contemporaneità esecutiva con il resto della stanza o di poco successiva al 1520, un'ipotesi avanzata in passato da chi assegnava la scena al francese Guillaume de Marcillat (Dacos, Nicole, "Beccafumi a Roma." In *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, (Siena, Chiesa di Sant'Agostino/Palazzo Bindi Sergardi, 16 giugno-16 settembre 1990), Milano: Electa, 1990, pp. 44-59, cit. p. 58); per un primo profilo del Marcillat cfr. Dacos, Nicole, "Un "romaniste" française méconnue." In *Il se rendit en Italie études offertes à André Chastel*, Roma: Edizione dell'Elefante-Flammarion, 1987, pp. 135-147). Si tratta di un artista attivo a Roma dall'epoca di Giulio II prima come pittore di vetrate e poi come autore di dipinti ed affreschi che fu anche collaboratore di Raffaello nelle *Logge Vaticane*. L'attribuzione al Marcillat dell'affresco è condivisa da Bartalini (Bartalini, Roberto, *Le occasioni di Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma: Donzelli, 1996, p. 77 e nota 6; Bartalini, 2014 (2015), p. 40 e nota 8) al tempo in cui la villa era pervenuta al fratello di Agostino, Sigismondo (1520-1526). Una prima redazione di questo saggio è stata letta da Roberto Bartalini e Gigetta Dalli Regoli, ringrazio entrambi per i loro preziosi commenti.

<sup>2</sup> Per prima la Sricchia Santoro ha proposto di riconoscere su base stilistica l'intervento di Bartolomeo di David nel riquadro con la *Battaglia di Issa* (Sricchia Santoro, Fiorella, "Ricerche senesi. 3. Bartolomeo di David?" *Prospettiva*, 29 (1982), pp. 32-40); la proposta è condivisa da Bagnoli (Bagnoli, Alessandro, "Bartolomeo di David." In *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (Siena, Chiesa di Sant'Agostino, Palazzo Bindi Sergardi, 16 giugno - 16 settembre 1990), Milano: Electa, 1990, pp. 312-313), Dacos, 1990, p. 58; Bartalini, 1996, pp. 76-77 e Bartalini, 2014(2015), p. 40).

<sup>3</sup> Sul complesso della Farnesina è d'obbligo il rinvio a Frommel, 1961 e più recentemente Frommel, 2003.

<sup>4</sup> *Giorgio Vasari, le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini commento secolare a cura di Paola Barocchi, in 6 voll., Firenze: Sansoni, 1966-1987, vol. V (testo) 1984a pp. 381-390, cit. p. 384, sul racconto vasariano si veda però Bartalini, Roberto, "Sodoma the Nozze and the Vatican Stanze." *The Burlington Magazine*, CXLIII (2001), pp. 544-553.

<sup>5</sup> Al 1512 li collocavano Suida (Wilhelm, Suida, *Sodoma, wirklichen Name Giovanni Antonio Bazzi*, Allgemeines



Fig. 4 – Sodoma, *Le Nozze*, affresco, dettaglio paesaggio (foto dell'Autore).

La seconda datazione più accreditata negli studi è quella che li assegna al 1518-1519, momento in cui ebbe luogo la ristrutturazione del secondo piano della Villa, contemporaneamente alla decorazione della *Loggia di*

*Amore e Psiche* nel primo<sup>6</sup>. Ad eccezione di una sola studiosa che ne propose una data fra 1516 e 1517 partendo dall'analisi stilistica<sup>7</sup>. Negli ultimi tempi questa proposta ha ricevuto nuova adesione sulla base di diverse considerazioni che tengono conto dei documenti senesi dell'attività del Sodoma, che suggeriscono ugualmente una cronologia dell'opera agli inizi del 1516 e la sua conclusione fra 1517 o al più tardi all'inizio del 1518<sup>8</sup>. Intorno ma non oltre il 1516 era la datazione considerata in passato anche da chi leggeva gli affreschi in relazione al soggiorno romano di Leonardo (1513-1516/7)<sup>9</sup>. Tracce di questo incontro a Roma, che avrebbe rinnovato l'attenzione del Sodoma per l'opera di Leonardo, secondo alcuni primo e unico incontro fra i due artisti<sup>10</sup>, sono ravvisabili a mio avviso molto chiaramente proprio sul piano stilistico. Un incontro fra Leonardo e i suoi allievi e Sodoma a Roma intorno al 1516 potrebbe dare conto delle chiare suggestioni e riprese di motivi leonardeschi che si riscontrano nella sala delle *Nozze* e offrire anche un nuovo elemento a sostegno di una datazione dell'affresco al 1516/1517.

Lexikon der Bildenden Künstler, vol. XXXI, Leipzig: Seemann, 1937, pp. 198-202, cit. p. 198) e Carli (Carli, Enzo, *Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi, detto "Il Sodoma"* (Vercelli, Museo Borgogna – Siena, Pinacoteca), a cura di Enzo Carli, Vercelli: Ed. Savit, 1950, *Notizie documentate* (s.p.).

<sup>6</sup> Frommel, 2003, p. 40: "Soltanto verso il 1518-19, quando cominciai i preparativi per le nozze con Francesca Ordeaschi egli fece trasformare in camera da letto l'anticamera oltre a far decorare riccamente le pareti e il soffitto con dipinti"; cfr. anche p. 121.

<sup>7</sup> Hayum, Andrée M., "A new dating for Sodoma's frescos in the Villa Farnesina." *The Art Bulletin*, 48 (1966), pp. 215-217, cit. p. 217; Hayum, Andrée M., *Giovanni Antonio Bazzi "Il Sodoma"*, New York e London: Garland, 1976 (ristampa tesi di laurea 1968), pp. 164-177, cit. p. 164; 170; 172 e nota 22 p. 176, seguita da Sricchia Santoro, Fiorella, "Ricerche senesi. 4. Il giovane Sodoma." *Prospettiva*, 30 (1982), pp. 43-58, cit. p. 55; e Dacos 1990, p. 58.

<sup>8</sup> Bartalini, 1996, p. 76; Bartalini, 2014(2015), p. 48; M. Fagiani, *Il Sodoma (eigl. Bazzi, Giovanni Antonio)* in *Allgemeine Künstler Lexikon*, vol. 104, Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, pp. 412-414, cit. p. 413.

<sup>9</sup> Frizzoni, Gustavo, "Intorno alla dimora del Sodoma 1514." *Giornale di erudizione artistica*, 1 (1872), p. 210 (datazione al 1514); Cust, Robert H. Hobard, *Giovanni Antonio Bazzi, hitherto usually styled "Sodoma"*, London: John Murray, 1906, p. 148 (datazione al 1516).

<sup>10</sup> Calzona, Lucia, "Sodoma e Leonardo." In *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità* (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020) catalogo a cura di Roberto Antonelli, Claudia Cieri Via, Antonio Forcellino, Maria Forcellino, Roma: Bardi Edizioni, 2019, pp. 263-275, cit. pp. 271-272.

## LE NOZZE DI ALESSANDRO E ROSSANE

L'attenzione degli studi si è concentrata soprattutto sulla comprensione dell'iconografia della scena della parete principale della camera nuziale che appare oggi ben identificata. Il tema qui rappresentato è, come è stato chiarito, quello delle *Nozze di Alessandro e Rossane* (Fig. 1), un tema rivolto all'esaltazione della forza dell'amore, *omnia vincit amor*, in omaggio al committente, il banchiere Agostino Chigi, che aveva più di un motivo per identificarsi con questo episodio della vita di Alessandro<sup>11</sup>. Chigi aveva portato con sé da Venezia la giovane Francesca Ordeaschi, con la quale concepì quattro figli. Il 28 agosto del 1519 i due celebravano la loro unione in matrimonio, alla presenza di papa Leone X e molti cardinali, con grande fasto come fu registrato dalle cronache del tempo.

L'ideazione della scena delle *Nozze* di Sodoma alla Farnesina trae origine quasi certamente dal tentativo antiquario di Raffaello di ricostruire un dipinto antico del pittore greco Aezione. Dei disegni di Raffaello testimoniano infatti che l'artista si cimentò con questo soggetto. Sulla base dei suoi disegni superstiti del Teylers Museum di Haarlem e dell'Albertina di Vienna, cui forse attraverso la committenza ebbe accesso Sodoma quando fu associato alla commissione, la critica ha

suggerito il coinvolgimento, almeno iniziale, di Raffaello nel concepire 'l'invenzione' della scena<sup>12</sup>. Ed ha potuto risalire poi con estrema precisione alle fonti iconografiche che l'ispirarono, non solo le *Historiae Alexandri Magni Macedonis* di Quinto Curzio Rufo edite più volte fra Milano, Venezia e Roma nel Quattrocento e fonte primaria per la decorazione dell'intero ciclo della stanza dedicata agli *exempla virtutis* del re macedone ma anche un breve dialogo di Luciano di Samosata che conteneva l'*ekphrasis* di un quadro del pittore Aezione<sup>13</sup>. Se i disegni di Raffaello pervenuti presentano le riflessioni dell'artista su questo soggetto che Sodoma adottò poi nel suo affresco, sia pure apportandovi diverse variazioni iconografiche, interamente al vercellese si deve invece l'inquadramento della storia nel contesto architettonico e naturale in cui si svolge.

Eppure proprio riguardo al contesto della storia raccontata nonostante si sia sottolineato il richiamo alla cultura raffaellesca e antiquaria del Sodoma: nella *canefora* che esce con lo sguardo ancora rivolto alla stanza, nello scorcio prospettico dietro Efesto e Imeneo, nella posa di Alessandro che rievoca quella dell'*Apollo* del Belvedere; e la continuità con altre sue opere: nel fregio di putti giocosi che adornano in alto il letto a baldacchino e nei gradini che conducono nella stanza<sup>14</sup>, meno

<sup>11</sup> Sull'analisi delle fonti di questa scena si veda Faedo, Lucia, "L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione." In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, t. II (*I generi e i temi ritrovati*), Torino: Einaudi, 1985, pp. 23-37; e Bartalini, 2014(2015), pp. 40-45.

<sup>12</sup> Raffaello, *Nozze di Alessandro e Rossane*, schizzo a penna e inchiostro bruno su carta, mm. 139x184, Haarlem, Teylers Museum, inv. A 63; Raffaello, *Nozze di Alessandro e Rossane*, matita rossa, punta metallica e rialzi in bianco su carta, mm. 228x317, Vienna Graphische Sammlung Albertina, inv. 17634; per il coinvolgimento di Raffaello e l'analisi dei suoi disegni a partire dagli studi di Konrad Oberhuber si rimanda a Bartalini, 2014(2015), nota 21 p. 62 con bibliografia.

<sup>13</sup> Bartalini, 2014 (2015), pp. 70-71 con rinvio bibliografico.

<sup>14</sup> Sulla figura della *canefora* come citazione dall'*Incendio di borgo* in Vaticano (segnalato per prima dalla Hayum, 1966, p. 216) e l'apparato architettonico dalla *Stanza di Eliodoro* cfr. quanto osservato adesso da Calzona, 2019, p. 271; per il rinvio ai putti danzanti e all'espedito illusionistico dei gradini che conducono nella stanza riuti-



Fig. 5 – Taddeo Zuccari, *Le nozze di Alessandro e Rossane*, affresco, Roma, Palazzo Caetani. Da: L. Faedo, “L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione.” In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, S. Settis (ed.), Torino 1985, t. II, pp. 23-37, ill. 26.

attenzione ha avuto il grande sfondo naturale che occupa una parte considerevole della parete delle *Nozze* (Fig. 4). Questa parte potrebbe essere, a mio avviso, una ripresa dall'opera di Leonardo, e documentare quanto Sodoma a Roma guardasse non solo a Raffello ma anche al vinciano. La sua importanza dal punto di vista compositivo non è sfuggita invece agli artisti che successivamente si sono confrontati con lo stesso tema come suggerisce il caso di Taddeo Zuccari con il suo *Le nozze di Alessandro e Rossane* (Fig. 5), parte della serie delle scene della vita di Alessandro, affrescate in Palazzo Mattei (attuale Palazzo Caetanei) alle Botteghe Oscure intorno al 1560 circa<sup>15</sup>. Un'analisi stilistica attenta proprio di questa

parte dell'affresco può offrire invece non solo una migliore comprensione della cultura figurativa del Sodoma in questi anni ma anche un nuovo contributo al problema della cronologia dell'opera, questione tutt'altro che risolta negli studi. Esso sembra rievocare infatti lo sfondo della *Leda* di Leonardo, in particolare nella redazione della *Leda* pervenuta alla Galleria Borghese<sup>16</sup>. (Fig. 6)

Prima di esaminare il paesaggio dipinto dal Sodoma nel riquadro con le *Nozze di Alessandro e Rossana* converrà tener conto del catalogo certo dell'artista almeno fino al momento in cui lo si ritrova a Roma a dipingere nella camera nuziale del banchiere Chigi. Per questo è d'obbligo considerare la *Vita* che gli dedicò Giorgio Vasari nella sua seconda edizione dell'opera (1568), nella prima come è noto, lo aveva ignorato. Come è stato ampiamente rilevato dalla critica molte delle informazioni fornite dal biografo aretino sul Sodoma sono puntuali ma viziate da pregiudizi e la 'stroncatura vasariana' ha pesato non poco sulla fortuna critica dell'artista<sup>17</sup>.

#### SODOMA ALLA FARNESINA: QUANDO?

Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, nasce a Vercelli presumibilmente l'anno 1477 dove riceve il suo apprendistato nella bottega del pittore casalese Giovanni Martino Spanzotti dal 28 novembre 1490<sup>18</sup>. Poco nota è l'attività giovanile dell'artista caratterizzata

lizzati da Sodoma nella Cappella di Santa Caterina in San Domenico a Siena, si veda Bartolini, 2014 (2015), p. 46, dove è anche una delle rare menzioni del “bel paesaggio fluviale sulla destra.”

<sup>15</sup> La ripresa da parte di Zuccari del paesaggio di Sodoma alla Farnesina veniva opportunamente segnalata già da Faedo, 1985, p. 32.

<sup>16</sup> Sull'opera e più in generale sul problema della *Leda* di Leonardo rinvio da ultimo a Forcellino, Maria, “La Leda di Leonardo e l'esecuzione degli allievi.” In *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020) catalogo a cura di Roberto Antonelli, Claudia Cieri Via, Antonio Forcellino, Maria Forcellino, Roma: Bardi Edizioni, 2019, pp. 213-235 e *ivi* scheda 3.2 pp. 315-320, con bibliografia precedente.

<sup>17</sup> Calzona, 2019, p. 263.

<sup>18</sup> Contratto di apprendistato del padre di Giovanni Antonio, Giacomo Bazzi da Biandrate, con il pittore Martino

da una formazione piemontese/lombarda e varie sono pertanto le ricostruzioni del suo percorso formativo e la cronologia del suo catalogo per quegli anni<sup>19</sup>. Certo è che la prima opera datata di Sodoma che conosciamo si colloca fra luglio 1503 e giugno 1504, ed è rappresentata dal ciclo di affreschi del refettorio del monastero olivetano di Sant'Anna in Camprena, vicino Pienza, un ciclo che appare stilisticamente ben saldo soprattutto nella tradizione umbro-toscana (Fig. 7)<sup>20</sup>.

La critica ha sottolineato come questo primo ciclo di affreschi del Sodoma segni l'inizio dell'attività del pittore a Siena che diventa da questo momento in poi la sua città di adozione. Inserendosi nel panorama degli artisti stranieri presenti sul territorio (Perugino, Signorelli e Pinturicchio) ha inizio così una prolifica carriera di pittore, svoltasi quasi tutta nella città e nel suo territorio, con poche vistose eccezioni, a testimonianza di una preferenza della committenza locale per artisti non locali<sup>21</sup>. Tale preferenza sarebbe per Vasari la vera chiave del successo di Sodoma in città, più che le sue capacità di artista:

Nel principio, facendo molti ritratti di naturale di quella sua maniera di colorito

acceso che egli aveva recato di Lombardia, fece molte amicizie in Siena, più per essere quel sangue amorevolissimo de' forestieri, che perch'è' fusse buon pittore<sup>22</sup>.

Fin da questi primi affreschi emerge la luminosa sintesi dell'arte del Sodoma fra una formazione 'lombarda', che si segnala nella buona impostazione prospettica e luministica, maturata non si sa bene se al seguito degli allievi lombardi di Leonardo o nella bottega stessa del maestro, e la cultura umbro-toscana, così come testimoniata in quegli anni da Perugino, Signorelli e Pinturicchio. Un incontro fra Sodoma e Leonardo fra la fine del suo apprendistato (1498) e il suo arrivo a Siena ai primi del Cinquecento sia pure più volte ipotizzato non trova però alcun riscontro documentario<sup>23</sup>. I grandi riquadri del refettorio del monastero olivetano di Sant'Anna in Camprena (Fig. 7) riflettono infatti un artista capace di costruire una scena ampia e ben articolata fra uno spazio occupato in primo piano dalle poderose masse di figure protagoniste della *storia* e uno sfondo costruito da sereni paesaggi ariosi in cui spiccano monumenti antichi accompagnati qua e là da alberelli solitari, vagamente allusivi dei paesaggi

Spanzotti siglato a Vercelli il 28 novembre 1490 ripubblicato adesso in Bartalini, Roberto, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma: fonti documentarie e letterarie*, Vercelli: Biblioteca della Società Storica Vercellese, 2012, pp. 1-2, n. 1. Al tempo della formazione del Sodoma appartengono i due bei pannelli dello Spanzotti oggi a Brera.

<sup>19</sup> Tracce di un soggiorno nella Milano sforzesca che implicherebbe la conoscenza, diretta o mediata, anche dell'opera di Leonardo, su base stilistica, sono state suggerite fra gli altri nel tempo da Sricchia Santoro, 1982b, p. 45; Bartalini, 1996, pp. 87-99 e specialmente pp. 92-99.

<sup>20</sup> Calzona, 2019, pp. 265-267; i documenti relativi al ciclo di Sant'Anna in Camprena sono ripubblicati adesso in Bartalini, 2012, pp. 11-14, n. 5; p. 14 n. 6; sul ciclo si veda anche Giuliani, Rosamaria, *L'attività del Sodoma in Sant'Anna in Camprena: preludio al ciclo di Monteoliveto Maggiore*, in *Studi in onore di Joselita Raspi Serra*, a cura di Maria Forcellino, Roma: Quasar, 2008, pp. 49-59.

<sup>21</sup> Per un punto sul ruolo della pittura del Sodoma nel panorama più generale della pittura senese della prima metà del Cinquecento e sulle scelte della committenza si veda Bisogni, Fabio, *La pittura a Siena nel primo Cinquecento*, in *La Pittura in Italia, Il Cinquecento*, tomo I, Milano: Electa 1988, pp. 335-349, in particolare p. 335.

<sup>22</sup> Vasari, 1568 (1984), p. 381.

<sup>23</sup> L'incontro è ritenuto altamente improbabile adesso da Calzona, 2019, p. 265 con bibliografia; per un diverso parere cfr. nota 19.

umbro-toscani, secondo i modelli del Perugino e del Pinturicchio, impegnato quest'ultimo proprio in quegli stessi anni a Siena, nella Biblioteca Piccolomini (1503-1507). Questo si evince soprattutto nei riquadri delle lunette con il miracolo della *Moltiplicazione dei pani* (Fig. 7)<sup>24</sup>. Proprio negli sfondi di Sant'Anna in Camprena si affaccia quel gusto particolare per il paesaggio collinare digradante in lontananza che accompagnerà gli sfondi della pittura di storia del Sodoma nel tempo. Nel riquadro a destra di chi guarda (*Moltiplicazione dei pani (la distribuzione)*) (Fig. 8), alquanto danneggiato in basso, il pittore raffigura dietro i protagonisti dell'episodio raccontato in primo piano, in lontananza, un'ansa fluviale in cui sono riconoscibili delle piccole imbarcazioni sull'acqua, alcune di esse, come quella più vicina alla terra, "hanno le loro ombre portate, come in Bergognone"<sup>25</sup> ma anche quella dei loro passeggeri, macchiette stilizzate, così come proietta la sua ombra il pontile che si allunga dal borgo con i suoi tre archi, sospeso sull'acqua su cui sventola un vessillo agitato dal vento e animato da macchiette che lo attraversano. Raggruppati a destra piccoli edifici bassi costruiscono il borgo che si affaccia disteso sull'acqua, dietro di essi alcuni in forma circolare, forse uno è la rappresentazione di un faro, bilanciano in verticale la composizione.

A completare il paesaggio dello sfondo fanno capolino qua e là degli alberi, spiccano per

altezza due al centro, enormi, dalla chioma arrotondata quello di sinistra (un pino?) dalla forma triangolare quello di destra (un faggio?). Sono confrontabili con gli alberi che ritornano, ma meglio definiti, nel riquadro della lunetta di sinistra *La moltiplicazione dei pani (la turba)* (Fig. 7), quella con le ceste vuote in attesa di essere colmate dal miracolo. Qui infatti si fanno riconoscere più chiaramente come un pino e un cipresso, anche in questo caso di una grandezza inusitata. Addossati al lato sinistro fanno da quinta di appoggio prospettico ai personaggi accalcatisi in primo piano e sono simmetrici al monumento antico (*Colosseo*) che fa da quinta all'altro gruppo di figure. Questa attenzione per il paesaggio sembra essere costante nella pittura del Sodoma e svilupparsi in un linguaggio proprio riconoscibile in tutte le sue opere. A questa fase si tratta di un paesaggio dal carattere umbro-toscano, in cui compaiono schematici monumenti antichi (il Colosseo, l'arco di Costantino) e gli alberelli tipici del paesaggio umbro-toscano (pino, cipresso e faggio) con qualche accenno 'nordico' nella presenza dei corsi d'acqua digradanti in lontananza, di origine fiamminga e lombarda. Una varietà di rappresentazione del paesaggio naturale che sembra essere proprio quella riscoperta dalla cultura umanistica rinascimentale attraverso la lettura delle fonti antiche di Plinio e Vitruvio e forse non ignorata da un pittore colto come Sodoma<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Approfitto di questo contributo per esprimere tutto il mio disappunto per il fatto che gli affreschi di *Sant'Anna in Camprena* siano ormai preclusi al pubblico in quanto il monastero è sede di un agriturismo privato. Una visita il 4 novembre 2022 si è scontrata con la fine della stagione dell'agriturismo (con chiusura al 31 ottobre) risolvendosi in un nulla di fatto. Non posso non associarmi quindi al coro di quanti, prima di me, hanno deplorato la cosa e da anni si battono per una restituzione degli affreschi al grande pubblico con chiare modalità di accesso, opportunamente pubblicizzate nel sito ufficiale dell'azienda e /o della Diocesi.

<sup>25</sup> Bisogni, 1988, p. 335.

<sup>26</sup> Per questo passaggio si veda Gombrich, Ernest H., *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, London: Phaidon Press, 1966, pp. 107-121, cit. p. 119.

Nella successiva impresa documentata di Monte Oliveto Maggiore (1505-1508) il Sodoma dipinge nel chiostro gli affreschi con le *Storie di San Benedetto* per il generale dell'Ordine, Domenico Airoidi da Lecco, in continuazione del ciclo iniziato da Luca Signorelli e lasciato da questi interrotto nel 1498<sup>27</sup>. La nuova commissione testimonia dell'affermazione del Sodoma presso la committenza senese, evidentemente soddisfatta del suo operato contrariamente a quanto riportato dal Vasari che tramanda soprattutto una serie di aneddoti volti a denigrare prima di tutto sul piano personale l'artista, ribattezzato dai monaci per la sua eccentricità il 'mattaccio'<sup>28</sup>. Questi affreschi:

indicano una progressiva crescita del pittore e una fusione mirabilmente equilibrata di cultura lombarda e umbra, di profonde suggestioni dal classicismo fiorentino e dalle novità romane. Le scene sono impaginate secondo ritmi ancora quattrocenteschi, prospetticamente definite con grande chiarezza e in più occasioni a imitazione e concorrenza con il Pintoricchio<sup>29</sup>.

Dunque ci troviamo di fronte ad un paesaggio stilisticamente non diverso da quello di Sant'Anna in Camprena. Anche a Monteoliveto il paesaggio è parte integrante della pittura di storia. La storia sacra è raccontata contro vedute del paesaggio collinare di Monteoliveto, rese ancora più 'vere' dalla presenza di personaggi reali, dalla fisionomia ben individuata, di animali e una grande va-



Fig. 6 – Anonimo (da Leonardo da Vinci), *Leda e il cigno*, tempera su tavola, Roma, Galleria Borghese. Su concessione della Galleria Borghese. © Galleria Borghese / Foto Mauro Coen

rietà di oggetti della vita quotidiana. Tale attitudine al racconto, si è sottolineato, tradisce la componente 'piemontese e lombarda' del pittore, volta all'attenzione per le cose della natura. E veramente i riquadri con le *Storie di San Benedetto* dall'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore sono di una vivacità e freschezza compositiva di grandissimo valore. Un equilibrio maestoso è raggiunto dal Sodoma nelle lunette del chiostro su cui la narrazione si snoda piana e regolare, secondo un linguaggio riconoscibile cui contribuisce come elemento di raccordo proprio il paesaggio, quasi

<sup>27</sup> Documenti ripubblicati adesso in Bartalini, 2012, pp. 14-31, n. 7; pp. 31- 32, n. 8.

<sup>28</sup> Vasari nella *Vita* del Sodoma antepone gli affreschi di Monteoliveto a quelli di Sant'Anna in Camprena e attribuisce il favore della commissione alle origini lombarde del generale dell'ordine, fra Domenico da Lecco, che lo avrebbe favorito (*Giorgio Vasari*, 1568 (1984), p. 382).

<sup>29</sup> Bisogni, 1988, p. 335.

sempre caratterizzato sullo sfondo, vicino o lontano, da un paesaggio fluviale. Sono molti i riquadri che prevedono infatti un paesaggio fluviale nella composizione della scena, in primo piano o arretrato. Dei 22 riquadri dipinti dal Sodoma ben 17 adottano questo schema<sup>30</sup>. Nelle scene c'è un repertorio fisso di ponti, barche, alberi, animali, figure umane a piedi e a cavallo che si rincorrono da un riquadro all'altro e assicurano continuità di linguaggio alla narrazione. Si assiste così effettivamente ad un ulteriore sviluppo ed arricchimento dell'impostazione stilistica del Sodoma già manifestata in Sant'Anna in Camprena. Dopo questa impresa Vasari situa il viaggio a Roma dell'artista al seguito dei Chigi che lo avrebbero aiutato con la nuova commissione: decorare una delle *Stanze* degli appartamenti papali cui il pontefice, Giulio II (1503-1513), aveva dato inizio. L'esistenza della fideiussione di Sigismondo Chigi per l'incarico al Sodoma di dipingere il soffitto della *Stanza della Segnatura* in Vaticano per un importo di 50 ducati in data 13 ottobre 1508, stipulata nel

palazzo del banco romano dei Chigi, conferma quanto riportato dal Vasari<sup>31</sup>. Secondo Vasari, una volta arrivato nel cantiere Raffaello, Giulio II avrebbe licenziato tutta l'equipe dei pittori all'opera, fra cui il Perugino, e dato ordine che il solo Raffaello eseguisse l'opera. Sodoma lavorò nel soffitto della *Stanza della Segnatura* un momento prima dell'arrivo di Raffaello o, come appare adesso più probabile, contemporaneamente a lui. Vasari precisa anche che Raffaello volle 'servirsi del partimento e delle grottesche' già dipinte, ossia che il contributo di Sodoma nella *Stanza* non fu distrutto ma inglobato nel programma decorativo raffaellesco, un fatto che sembra confermato dagli studi materiali sull'opera degli ultimi anni<sup>32</sup>. Dopo l'esperienza in Vaticano Sodoma, sempre sotto la protezione dei Chigi, dovette tornarsene a Siena dove è documentato ininterrottamente da una serie di documenti negli anni successivi.

Secondo Vasari, una volta ultimati i lavori nelle *Stanze* Vaticane, Agostino Chigi lo avrebbe incaricato di dipingere nel suo pa-

<sup>30</sup> Seguendo l'ordine della narrazione, lo si ritrova nei seguenti episodi: 1- *Come Benedetto lascia la casa paterna e recasi a studio a Roma*; 2- *Come Benedetto abbandona la scuola di Roma* (lungo la parete che precede la parte aggettante semicircolare dell'episodio c'è una bella veduta di Roma con il Tevere); 3- *Come Benedetto risalda lo capisterio che si era rotto*; 5- *Come lo dimonio rompe la campanella* (paesaggio marino); 7- *Benedetto ammaestra nella santa dottrina i contadini*; 8- *Benedetto supera la tentazione*; 11- *Come Benedetto compie la edificazione di dodici monasteri*; 12- *Come Benedetto riceve Mauro e Placido*; 13- *Come Benedetto libera uno monaco indemoniato*; 15- *Come Benedetto fa tornare nel manico uno roncone*; 16- *Come Mauro cammina sopra l'acqua*; 18- *Come Florenzo tenta di avvelenare Benedetto*; 19- *Come Florenzo manda male femmine al monastero*; 30 - *Come Benedetto predice la distruzione di Montecassino*; 31- *Come Benedetto ristora i monaci*; 32- *Benedetto disegna la costruzione di uno monastero*; 36- *Benedetto scioglie uno contadino*.

<sup>31</sup> Il pagamento a Sodoma del 13 ottobre 1508 di 50 ducati (pubblicato da Shearman, John K. G., *Raphael in early modern sources*, Rome: Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 2 voll., 2003, vol. I, pp. 122-123 e adesso in Bartalini, 2012, pp. 32-34 n. 9) documenta con chiarezza il contributo del pittore in Vaticano, un contributo circoscritto al soffitto di una delle *Stanze*.

<sup>32</sup> Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi, Torino: Einaudi, 1986, p. 617 (*Vita di Rafael da Urbino*); per il contributo di Sodoma nella *Stanza della Segnatura* cfr. Frommel, Christoph L. *Raffaello Die Stanzen im Vatikan*, Città del Vaticano: Musei Vaticani, Libreria Editrice Vaticana Belzer, 2017, p. 16 e più recentemente le importanti precisazioni di Bartalini in occasione dell'ultimo restauro che suggeriscono la compresenza fra ottobre del 1508 e gennaio del 1509 di Sodoma e Raffaello nel cantiere della *Stanza della Segnatura* (Bartalini, Roberto, "Raffaello e il Sodoma nella Stanza della Segnatura. Nuove evidenze", *Prospettiva*, 181-182 (Gennaio-aprile 2021), pp. 86-95).



Fig. 7 – Sodoma, *La moltiplicazione dei pani (la turba)*, affresco, Pienza (Siena), Monastero di Sant’Anna in Camprena. Da: E. Carli, *Il Sodoma a Sant’Anna in Camprena*, Firenze, 1974, tav. 1a.

lazzo di Trastevere “in una sua camera principale, che risponde nella sala grande, la storia d’Alessandro quando va a dormire con Rossana”<sup>33</sup>. Tenendo come riferimento i documenti questo sarebbe avvenuto subito dopo i pagamenti di ottobre 1508, dunque nel 1509 o nel 1510 o poco dopo. Alla possibilità di un soggiorno a Roma nel 1512, non documentato, in occasione del quale Sodoma avrebbe dipinto subito la *Stanza delle Nozze* (Fig. 1) hanno creduto in passato diversi studiosi ipotizzando un viaggio a Roma in occasione del quale collocare gli affreschi della Farnesina. Tale cronologia avrebbe avuto il vantaggio di

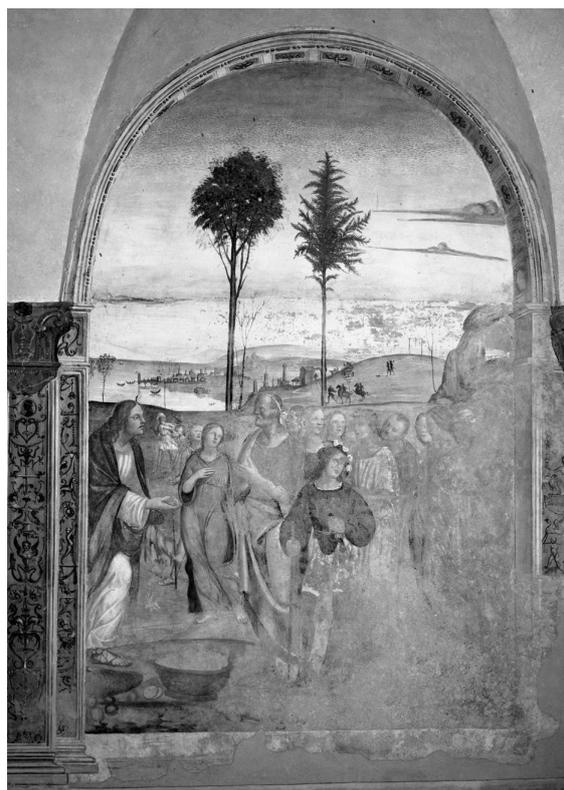


Fig. 8 – Sodoma, *La moltiplicazione dei pani (la distribuzione)*, affresco, Pienza (Siena), Monastero di Sant’Anna in Camprena. Da: E. Carli, *Il Sodoma a Sant’Anna in Camprena*, Firenze, 1974, tav. 15.

conciliare il racconto vasariano con l’assenza di altra documentazione. Un soggiorno romano del Sodoma ininterrotto a questa data, fra 1508–1512, o da collocarsi solo nel 1512, è però difficilmente conciliabile con i documenti senesi che provano che il 28 ottobre del 1510 firma il contratto di matrimonio con la moglie Beatrice cui fa seguito poco dopo la nascita di due figli, Apelle (28–8–1511) e Faustina (16–8–1512), e l’inizio dei lavori nella facciata del palazzo di Agostino Bardi a Siena (contratto del 9–11–1513)<sup>34</sup>.

Sodoma fu invece probabilmente cooptato nell’impresa decorativa al tempo in cui Pe-

<sup>33</sup> *Giorgio Vasari*, 1568 (1984), p. 384.

<sup>34</sup> Riceve la dote dal fratello della moglie, Bartolomeo del fu Luca Galli (in Cust, 1906, p. 285, n. 9; Bartalini, 2012,



Fig. 9 – Anonimo (da Leonardo da Vinci), *Leda e il cigno*, dettaglio delle colline. Su concessione della Galleria Borghese. © Galleria Borghese / Foto Mauro Coen

ruzzi era intento a lavorare nel grande salone, la cosiddetta *Sala delle Prospettive*, grazie alla mediazione degli stessi committenti, come suggerisce Vasari, i Chigi senesi, di cui era diventato nel frattempo uno degli artisti più fidati. A favore di questa cronologia è il disegno di Peruzzi agli Uffizi che contiene tanto le colonne della *Sala delle Prospettive* che

il letto a baldacchino della camera nuziale<sup>35</sup>. Questa fase della decorazione della *villa* corrisponderebbe alla seconda fase della decorazione del complesso, quella compresa fra 1517 e 1519, momento in cui al piano di sotto si andavano completando dagli allievi di Raffaello gli affreschi della *Loggia di Psiche*. Il vuoto documentario per questo periodo dell'attività di Sodoma (1516–1517) rende credibile però una datazione degli affreschi entro il 3 maggio del 1518, momento in cui è di nuovo documentato a Siena attivo nella produzione di dipinti da cavalletto di destinazione privata per i Marchesi di Mantova e di Ferrara<sup>36</sup>. Una camera da letto per Agostino Chigi e la sua compagna doveva pur sempre essere stata prevista nella villa suburbana, e forse non necessariamente solo in vista delle nozze del 1519 come è stato suggerito in passato<sup>37</sup>. L'intervento decorativo del Sodoma potrebbe aver preceduto di qualche anno la ristrutturazione ampia del secondo piano della *Sala delle Prospettive*, presupposta nel 1518/19. Il 28 agosto del 1519 gli affreschi dovevano essere ultimati perché nella villa si celebrò il matrimonio del padrone di casa alla presenza del pontefice Leone X. Ed è proprio riflettendo sull'intricata trama di queste date che un richiamo stilistico all'opera di Leonardo e dei suoi allievi, in occasione del suo soggiorno a Roma nel Belvedere Vaticano (1513–1516/17), potrebbe rivelarsi decisivo per la datazione dell'affresco delle *Nozze* e più in generale per la decorazione della sala.

pp. 35–37, n. 11); fede di battesimo di Apelle (Bartalini, 2012, pp. 39–41, n. 13); fede di battesimo di Faustina (Bartalini, 2012, pp. 41–43, n. 14); dei lavori alla facciata (Cust, 1906, doc. 12, pp. 288–289, Bartalini, 2012, p. 47 n. 17).

<sup>35</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 536 A, sull'importanza di questo disegno per la cronologia dell'opera cfr. Frommel, 2003, p. 122 e Fig. 136; più recentemente Bartalini, 2014(2015), p. 39 e nota 1.

<sup>36</sup> A tal proposito due lettere spediva il Sodoma in data 3 maggio 1518 da Siena, una al marchese di Mantova e un'altra a quello di Ferrara (documenti in Cust, 1906 n. 16 e n. 16 A, pp. 296–198; Bartalini, 2012, pp. 68 n. 30 e p. 70 n. 31) considerate più avanti nel testo.

<sup>37</sup> Cfr. nota 6.

IL PAESAGGIO DELLE *NOZZE DI ALESSANDRO E ROSSANA*  
E QUELLO DELLA *LEDA BORGHESE*

Osservando il paesaggio dipinto da Sodoma nelle *Nozze* (Figg. 1 e 4) viene spontaneo chiedersi cosa sia intervenuto fra i riquadri con i paesaggi di Monteoliveto di pochi anni prima (gli affreschi erano stati ultimati nel 1508) e questo, alla data, presumibilmente del 1516. Un'altra opera come la *Deposizione* Cinuzzi, l'opera che introdusse secondo alcuni la "maniera moderna" a Siena ma sulla cui datazione non c'è a tutt'oggi consenso negli studi, sia che la si dati a prima degli affreschi di sant'Anna in Camprena nel 1502, come proposto dal Carli, che più tardi entro il 1513, come suggerito invece dalla Sricchia Santoro, non fa registrare sostanziali innovazioni rispetto al paesaggio<sup>38</sup>. Un nuovo modo di organizzare la scena si presenta infatti per la prima volta solo a Roma dove lo sfondo naturale grandeggia e si addensa lateralmente lungo un poggio impervio affacciato su un fiume solcato da due ponti.

Un confronto fra il paesaggio della *Leda Borghese* (Fig. 9) e quello delle *Nozze di Alessandro e Rossana* (Fig. 4) rivela una sovrapposibilità abbastanza sorprendente. Come nella *Leda* il paesaggio delle *Nozze* è presentato non più come negli affreschi precedenti digradante in lontananza ma posizionato al lato sinistro (di chi guarda) lungo un'altura. Su questo spuntone montagnoso, come nella *Leda*, trova po-

sto infatti il paesaggio urbano, su due direttrici: una a valle, lungo il corso di un fiume attraversato da un ponte, e una in alto, sulla sommità dell'altura. Nel borgo che si estende a valle sono tipologie di edifici appartenenti al paesaggio rurale e fra essi si distingue il palazzo al centro affiancato da un'alta torre, che presenta una tipologia signorile per essere suddiviso in più ordini. Proprio come nel paesaggio della *Leda* l'agglomerato urbano presenta edifici situati quasi nella stessa posizione: non solo il palazzo nobile ma anche, scendendo verso il margine sinistro, a poca distanza, la torre circolare.

Ha poi il sapore di una vera e propria citazione il ponte in pietra in basso a sinistra. Rispetto al ponte della *Leda* è orientato lungo la diagonale da sinistra a destra ed è attraversato da soldati a cavallo. È interessante notare che il ponte dipinto da Sodoma è fatto da grosse bugne in pietra e rafforzato lungo i pilastri delle campate da pesanti contrafforti. La stessa tipologia di ponte la si ritrova ripetuta poco oltre, nello stesso affresco, parallelo al primo e ugualmente animato da personaggi<sup>39</sup>. Si tratta di un ponte tipico per il Sodoma, già utilizzato in diversi episodi a Monteoliveto. Si riconosce chiaramente per esempio nella veduta di Roma che accompagna il secondo riquadro delle *Storie* di San Benedetto, *Come Benedetto abbandona la scuola di Roma*, davanti Castel sant'Angelo. Nello spazio compreso fra il secondo ponte e le capanne a palafitta

<sup>38</sup> Sodoma, *Deposizione dalla croce*, olio su tavola, 414x 264 cm. (Siena Pinacoteca Nazionale); la datazione al 1502 fu proposta sulla base della lettura documentaria da Carli (Carli, Enzo e Morandi, U., "Un documento per il Sodoma." *Bullettino senese di storia patria*, 1977-1978, pp. 212-222) ma contestata da Sricchia Santoro (in Sricchia Santoro, 1982, 30); l'opera è registrata nelle *Historiae Senenses* di Tizio all'anno 1513: "Tabulam nihilominus Iohannis Antonii Vercellensis, quem Leo pontifex equitem creaverat, in sancto Francisco post Bernardini et Petri tabulas, in qua Christus de Cruce deponitur, aiunt cum propinquis decertare passe, cum placeat multis" (Bartalini, 2012, p. 49, n. 18) che è un termine *ante quem* per la sua datazione benchè il passo sia composto dopo il 1517 per la menzione che vi ricorre del Sodoma 'cavaliere' su cui si rimanda più avanti.

<sup>39</sup> Curiosamente, il ponte di *Leda* con le aperture circolari fra le arcate, presenta una notevole somiglianza con quello della scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* a Sant'Anna in Camprena (1503-1504).

lungo il fiume, si ritrovano le barchette con le ombre riportate già viste in *Sant'Anna in Camprena* e a Monteoliveto. Lo stesso ponte infine si ritrova nel paesaggio fluviale della parete laterale contigua, quella sulla parete del camino, con *La magnanimità di Alessandro verso la famiglia del re persiano Dario*, al di sopra degli eroti (Fig. 2).

Animano poi il paesaggio come di consueto secondo il repertorio di Sodoma diversi soldati a cavallo che richiamano molto da vicino i cavalieri della *Battaglia di Isso* (Fig. 3) nella parete di fronte. Ancora una citazione dal paesaggio della *Leda* Borghese sembrano essere anche i due uccelli nell'acqua che si intravedono oltre il (primo) ponte: per quanto la loro presenza sia comune nei paesaggi fluviali non si può non richiamare la presenza dei cigni che scivolano leggeri nella stessa posizione anche nel quadro della Borghese. Passando all'analisi del gruppo di case in alto (Fig. 4) anche qui ritroviamo un'organizzazione dell'agglomerato molto simile a quello della *Leda Borghese* (Fig. 9). Nella *Leda* possiamo riconoscere con chiarezza un edificio religioso a pianta centrale che pur nello stile veloce presenta una sua coerenza tipologica, così come gli alberi che si fanno chiaramente riconoscere come i due cipressi che svettano paralleli oltre l'alta lanterna a coronamento dell'edificio tondo. Nel paesaggio di Sodoma abbiamo una rappresentazione di edifici che sembrano abitazioni di uso comune pur non mancando anche qui qualche edificio a pianta circolare. Spicca nell'agglomerato un edificio diroccato, offerto diagonalmente alla

vista, senza tetto, dalla tipologia fiamminga come tradisce il suo timpano a scala rovinato, oltre il quale sembra richiamata la stessa copertura dell'edificio religioso della *Leda*<sup>40</sup>. Il paesaggio delle *Nozze di Sodoma* presenta per la prima volta dunque un'organizzazione della scena dipinta che sembra propria di Leonardo e degli allievi e che si ritrova anche nella *Leda*. Un rapido sguardo alla produzione dei leonardeschi negli anni in questione, senza considerare la produzione tarda degli stessi, offre più di un esempio di questa organizzazione.

Giampietrino in un'opera di sicura datazione al 1515, la *Madonna con il Bambino con San Gerolamo e San Giovanni Battista* per la chiesa parrocchiale di Ospedaletto Lodigiano (Fig. 10), presenta in un'ardita costruzione prospettica, una finestra aperta sul paesaggio dietro al trono della Vergine, un chiaro esempio di organizzazione della quinta spaziale a sinistra con due borghi lungo due direttrici, una più in basso e una più in alto<sup>41</sup>. L'ardita costruzione prospettica dietro la Madonna è accentuata proprio grazie a quel borgo che domina l'altura, in cui è rapidamente accennato il profilo degli edifici più rappresentativi dietro le mura come torri e coperture a tamburo. La quinta è chiusa a destra da montagne azzurrine che si sovrappongono e perdono in lontananza.

Un altro esempio è offerto dal *San Gerolamo* di Bernardino Luini nella collezione del Kredit Bank di Ginevra (Fig. 11), un'opera datata a circa 1516-1517<sup>42</sup>. Nello sfondo del quadro a sinistra Luini adotta una quinta

<sup>40</sup> Viene spontaneo chiedersi se in questo punto non abbia lavorato qualche collaboratore 'fiammingo' che vi ha lasciato impresso il profilo di una facciata a gradoni tipico di una casa fiamminga. Devo questa segnalazione ad Antonio Forcellino.

<sup>41</sup> Sull'opera cfr. Marani, Pietro C., "Giovanni Pietro Rizzoli detto Giampietrino." In *The Legacy of Leonardo: painters in Lombardy 1490-1530*, Giulio Bora (ed.), Milano: Skira, 1999, pp. 275-300, cit. pp. 282-283, fig. 177 p. 292.

<sup>42</sup> Sull'opera cfr. Bruzzese, Stefano, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio

molto ‘leonardesca’: un’ansa di fiume solcata da un ponte oltre il quale è un paesaggio urbano arroccato su un alto promontorio. In esso si staglia il profilo degli edifici rappresentativi del borgo: una torre a sinistra e un alto tamburo a destra. La quinta che fa da sfondo al santo in primo piano è conclusa poi da una fuga di profili di montagne azzurrine. In una più tarda versione del dipinto lo sfondo a sinistra è modificato inserendo profili montuosi mentre resta il ponte sul fiume sotto il quale scivolano leggeri due uccelli bianchi<sup>43</sup>.

Proprio Luini è quello fra gli allievi di Leonardo che sembra fare più spesso ricorso a questo tipo di organizzazione dello sfondo. Un altro suo dipinto oggi nella collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid, una *Madonna con Bambino e San Giovanni* è ancora più significativo benché datato dalla critica un po’ più tardi<sup>44</sup>. Anche in questo dipinto l’artista organizza lo sfondo a sinistra lungo due direttrici, una in basso lungo una riva, forse di lago (è stato suggerito il lago di Como) con pochi edifici e una in alto dove si arroccia il borgo fortificato e turrato. Sia gli edifici della *Leda* che quelli della *Madonna con Bambino e San Giovanni* di Luini presentano poi una modanatura delle finestre e delle cornici, visibile bene sugli edifici in basso lungo la riva. Negli edifici più vicini poi è particolare che in entrambe i dipinti siano ben visibili le canne fumarie che spuntano dai tetti.

Questa organizzazione dello sfondo nella composizione di Luini si accompagna con la



Fig. 10 – Giampietrino, *Madonna con Bambino e Santi*, Ospedaletto Lodigiano Da: P. Marani, “Giovanni Pietro Rizzoli detto Giampietrino.” In *The Legacy of Leonardo*, Milano, 1999, ill. 177 p. 292.

ripresa di altri motivi leonardeschi soprattutto nel gruppo principale, ispirato dalla *Vergine delle rocce* per la figura della Vergine. La com-

2014), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Rossana Sacchi e Mauro Magliani, Milano: Officina Libraria, 2014, cat. n. 26, pp. 165-166.

<sup>43</sup> Bernardino Luini, *San Gerolamo*, tavola, 90x67 cm., 1523-1524 circa, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1632, su cui cfr. *ivi*, Cat. n. 52, pp. 242-243.

<sup>44</sup> *Madonna con Bambino e San Giovanni*, olio su tela, 86x60 cm., 1523-1525, Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. N.232(1977.108), <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/luini-bernardino/virgen-nino-san-juanito> <12 luglio 2023>.



Fig. 11 – Bernardino Luini, *San Gerolamo*, tavola, Ginevra. Da: *Bernardino Luini e i suoi figli*, Milano 2014, cat. 26 p. 167.

posizione conosce un'altra versione identica nell'Indianapolis Museum of Art<sup>45</sup>.

Non sembra poi casuale anche la presenza nella scena delle *Nozze* (Fig. 4) a destra di un alberello dal fusto molto alto e dai rami alquanto radi (un faggio?) che proprio come nella *Leda* (Fig. 6) si parte dalla riva in secondo piano e serve a chiudere la figurazione da

questo lato e raccordare così il primo piano con lo sfondo<sup>46</sup>. La foresta di alberelli di Sant'Anna in Camprena e di Monteoliveto, dove quegli alberi erano presenti come elementi di raccordo del paesaggio ma alquanto astratti sembra avere lasciato il posto qui ad un'organizzazione più razionale dello spazio e anche più naturale, così come offerta proprio dalla soluzione della *Leda* leonardesca. Oltre questo alberello i rami di un secondo albero si allungano a riempire ancora la parte alta del cielo.

Che cosa ha spinto Sodoma ad orientare in modo così diverso il paesaggio delle *Nozze* rispetto a quello degli affreschi di Sant'Anna in Camprena e Monteoliveto Maggiore? Si è già ricordata l'attività del Sodoma fino al 1512. Dopo i documenti ci raccontano di un Sodoma intento a partecipare a varie corse di cavalli nel 1512, 1513, 1514 e 1515<sup>47</sup>. Sempre nel 1515 si impegna a realizzare una statua di *San Pietro* in bronzo per il duomo di Siena (22-6-1515) e riceve pagamenti (8 dicembre) per gli allestimenti da farsi in occasione del passaggio del pontefice Leone X in città (passaggio mai avvenuto)<sup>48</sup>. L'11 gennaio del 1517 è per la prima volta menzionato 'cavaliere', un riconoscimento ottenuto da papa Leone X, secondo la testimonianza di Vasari e dello

<sup>45</sup> Bernardino Luini, *Madonna and Child with St. John the Baptist and the Lamb*, olio su tavola di noce, 81x58 cm. (tavola), 1525 o dopo, Indianapolis Museum of Art, 2018.33, <http://collection.imamuseum.org/artwork/72265/<12 luglio 2023>>.

<sup>46</sup> Per l'analisi di questo passaggio in relazione a Leonardo e alla *Leda* rimando al contributo in corso di pubblicazione, Forcellino, Maria, "Et Anchora una Leda..." *La Leda di Leonardo attraverso la Leda Borghese*" testo della conferenza internazionale (Utrecht 16 giugno 2021), in collaborazione con la Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti e L'Accademia Nazionale dei Lincei (in corso di stampa).

<sup>47</sup> Documenti relativi a corse per il Palio di Siena si ritrovano a marzo del 1512 (in Cust, 1906, pp. 289-290); nel 1513 (Cust, 1906, pp. 291-292; 10 marzo, Bartalini, 2012, pp. 43-45, n. 15; 15 agosto, Bartalini, 2012, pp. 45-46, n. 16); nel 1514 (Cust, 1906, pp. 292-293, Bartalini, 2012, pp. 51-52, n. 19, pp. 53-55, n. 21, p. 55, n. 22, pp. 55-56, n. 23); Palio di Firenze, lettera del signore di Piombino del 18 giugno 1514 (Bartalini, 2012, pp. 52-53, n. 20); Sodoma è anche al centro di un contenzioso legale nell'agosto del 1514 (Cust, 1906, pp. 291-293, Bartalini, 2012, pp. 55-56, n. 23); Palio di Firenze del giugno 1515 (Cust, 1906, p. 289, n. 13).

<sup>48</sup> Documenti in Bartalini 2012, pp. 58-59, n. 25 (contratto di affidamento in data 22 giugno 1515); pp. 59-60, n. 26 (posta per il pagamento della cera per il modello dell'apostolo in bronzo, 11 ottobre 1515); pp. 60-61, n. 27.

storiografo Sigismondo Tizio (1458-1528)<sup>49</sup>. Nessuna di queste attività sembra suggerire sul piano pittorico la svolta figurativa che si è descritta mentre l'incontro con Leonardo e gli allievi spiegherebbe la vicinanza fra le due composizioni.

C'è un'altra opera del Sodoma che sembra risentire ugualmente di questo passaggio. Un dipinto di *San Giorgio e il drago* commissionato alla fine del 1515 o al più tardi a inizio del 1516 ma consegnato solo nel 1518, dunque in un periodo molto vicino all'affresco delle *Nozze*, offre la possibilità di un confronto stilistico quanto mai interessante<sup>50</sup>. La tavola presenta un'organizzazione del paesaggio molto vicina a quella delle *Nozze*. Anche qui troviamo infatti la scena religiosa non più nella forma quattrocentesca, digradante in lontananza come negli affreschi del territorio senese, ma nell'organizzazione spaziale 'nuova', così

come registrata nel paesaggio delle *Nozze*. Si ritrovano infatti a sinistra un profilo montagnoso su cui è arroccato un borgo fortificato da dove muovono cavalieri a cavallo e in lontananza, lungo un paesaggio fluviale, il borgo urbano pieno di edifici dal profilo variegato ma disposti un po' alla rinfusa, si allunga verso l'orizzonte. Nel fiume, subito dietro il primo piano, trovano posto le immancabili barchette stavolta a vele spiegate. Qui però il legame con la fase precedente sembra assicurato dai due altissimi alberi, la cui forma e disposizione è ancora quella della scena della *Moltiplicazione dei pani* di Sant'Anna in Camprena e dei riquadri di Monteoliveto. Niente a che vedere con l'albero naturalisticamente più vero delle *Nozze*, tanto simile all'albero della *Leda*. Il *San Giorgio* sembrerebbe un'opera di passaggio nella pittura di paesaggio del Sodoma, fra i

<sup>49</sup> La menzione di cavaliere si trova nel contratto di apprendistato stipulato con Lorenzo di Giuliano di Lorenzo Balducci di Castel de la Pieve per assumere come garzone per un periodo di sei anni il suo "fratello carnale" Matteo di Giuliano Balducci (documenti in Cust, 1906, pp. 293-294, n. 14; Bartalini, 2012, pp. 62-64, n. 28); sulla nomina del Sodoma a cavaliere da parte di Leone X si veda Vasari 1568, p. 384 e le *Historiae Senenses* di Sigismondo Tizio (riportate in Bartalini, 2012, p. 49, n. 18). Non è a tutt'oggi chiaro a cosa si debba la nomina da parte di Leone X del Sodoma a "cavaliere", secondo Vasari fu un ringraziamento del papa per aver ricevuto dal pittore un dipinto di *Lucrezia*, con la mediazione di Agostino Chigi (Vasari, 1568 (1984), p. 384), un soggetto per il quale Giovanni de' Medici (poi Leone X) ebbe una speciale predilezione e compose un carme latino *In Lucretiam statuum* (Bartalini, 2012, pp. 66-67). Sodoma ricorda in una lettera a Francesco II Gonzaga, Marchese di Mantova del 3 maggio 1518 (pubblicata in Bartalini, 2012, p. 70, n. 31) di avergli dipinto un quadro di *Lucrezia* che fu costretto a regalare a Giuliano di Lorenzo dei Medici durante il suo soggiorno a Firenze, che deve collocarsi necessariamente nel periodo già indicato di compresenza con il Papa a Firenze (22 dicembre 1515-19 febbraio 1516). I dipinti di *Lucrezia* del Sodoma non sono a tutt'oggi identificati in maniera univoca.

<sup>50</sup> Sodoma, *Saint George and the Dragon*, probably 1518, oil on panel, 137.8x97.6 cm, National Gallery of Art, Washington D.C. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41691.html> <3 febbraio 2023>. Il dipinto è descritto come già finito dal Sodoma il 3 maggio 1518 come si evince dalla lettera che indirizza ad Alfonso d'Este, duca di Ferrara: "Illustrissime Domine Domine, mi Colendissime, post humilem Comendationem. Salute. Questa per fare intendere come già tempo fa, essendo io con la Santità di Papa Leone a Fiorenza, il vostro Ambasciadore mi dette commissione per Vostra S. dovessi fare un San Giorgio a cavallo quando amazò la Vip.a, unde io l'ho fatto et tenghola ad instantia di quella. Pochi giorni fa, non longe da Siena, a caso trovai lo spetiale della Colonna ferarrese vostro famigliare et a lui dissi ill tutto, come decto quadro sta a requisitione (sic) di quella. Et lui disso dirlo a V. Illm. Signoria. Spero in questa estate conferimi per infino al Marchese di Mantova perché gli o' a fare certi quadri, et per aventura verrò per infino a visitare V. Illma. S. et porterò meco il decto quadro. [...]" (Cust, 1906, pp. 297-298, n. 16; Bartalini, 2012, p. 70, n. 31); sul dipinto *National Gallery of Art, Washington*, New and revised edition by John Walker, New York: Abradale Press, 1995, pp. 216-217, n. 265, cfr. anche Bartalini, 2014(2015), p. 46.

modi del primo decennio del Cinquecento e quelli del secondo, inaugurati proprio a Roma con l'affresco delle *Nozze*. È ipotizzabile dunque che questo dipinto testimoni il momento in cui Sodoma integra la nuova organizzazione della pittura di *storia* nel paesaggio con il suo linguaggio precedente, facendo sue e rielaborandole le novità leonardesche apprese a Roma. A Roma, nelle *Nozze*, dove la suggestione dei cartoni della *Leda* di Leonardo e dei suoi allievi fu più forte, Sodoma si allontanò forse maggiormente dal suo repertorio consueto.

Il dipinto, come si è ricordato, fu commissionato dall'ambasciatore del duca a Firenze nel 1515, ma è dichiarato pronto soltanto a maggio del 1518: "io l'ho fatto et tengholo ad instantia di quella". Incrociando la commissione dell'affresco delle *Nozze* esso riflette le nuove suggestioni leonardesche ed è dunque probabile che non lo eseguisse subito nel 1516 ma più tardi. A sostegno di una più tarda realizzazione è la considerazione poco credibile che Sodoma, portata a termine la commissione del *San Giorgio* subito nel 1516, aspettasse poi due anni per la sua consegna e il pagamento. Soprattutto se si tiene conto a questo proposito che i tempi di esecuzione di

un quadro per il Sodoma sembrano essere, in questi anni, di pochi mesi. È quanto si evince dalla lettera che invia al marchese di Mantova, Francesco II, nello stesso giorno, 3 maggio 1518<sup>51</sup>. Nella lettera il pittore volendo offrire al duca qualche cosa di sua mano cerca di capire meglio la sua predilezione per un dipinto di *Madonna con bambino e san Francesco*, secondo quanto comunicatogli dal suo ambasciatore appena passato per Siena. Sodoma desidera avere più informazioni in merito al suo desiderio perché intende realizzare il dipinto che gli porterà di persona nei mesi estivi (presumibilmente in agosto). L'arco temporale qui discusso sembra essere un periodo di tre mesi (da maggio ad agosto).

A sostegno della possibilità che il Sodoma abbia avuto conoscenza della *Leda* di Leonardo a Roma c'è anche un altro elemento, negli ultimi anni più volte richiamato dalla critica. Si tratta del possesso di 'un quadro di Leda' documentato dal suo testamento del 14 febbraio 1548, fra i beni ereditati dalla moglie<sup>52</sup>. Considerando l'impulso che Leonardo diede proprio a questo soggetto, facendolo per la prima volta protagonista di un'immagine<sup>53</sup> e creando un'iconografia completamente nuova rispetto a quella

<sup>51</sup> Lettera del Sodoma a Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova, del 3 maggio 1518: "Illustrissime domine domine mi colendissime salutem. Passando pochi giorni fa per Siena, andando a Roma, il signore Aloisi, el fratello parenti di Vostra Illustrissima Signoria, degnandosi di venire alla mia stanza, andando per il giardino a spasso, gli dissi che harei desiderio che Quella havessi qualche memoria di servitù de l'opere mie. Lui mi disse che facendo un quadro con una nostra Donna et col Puttino et San francesco, vi sarebbe gratissimo. Harei caro meglio intendere se altro desiderio Quella havessi, et in questa 'state, Deo favente, verrò a visitare Vostra Illustrissima Signoria et porterò meco il decto quadro. Feci una Lucretia per Vostra Illustrissima Signoria et venendo a presentarla a Quella fu veduta in Fiorenza dal magnifico Giuliano, et fui sforzato a lassarla. Priegho Vostra Illustrissima Signoria si degni infallenter un minimo verso farmi intendere il desiderio di Quella, et io sempre sono paratissimo a' piaceri di Quella, la quale Dio lungho tempo felicità. E. D.V. S. | Die III maii MDXVIII | Iohannes Antonius Sodona eques Senis" (Bartalini, 2012, p. 70, n. 31).

<sup>52</sup> Bartalini, 2012, pp. 236-237.

<sup>53</sup> Come ha chiarito Dalli Regoli, Gigetia, "Leda e il cigno: un mito per Leonardo." In *Leonardo e il mito di Leda, modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione*, (Comune di Vinci, Museo Leonardiano, 23 giugno – 23 settembre 2001) a cura di Gigetia Dalli Regoli, Romano Nanni, Antonio Natali, Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2001, pp. 11-22.

tramandata dai pochi esemplari antichi (soprattutto scultorei), è probabile che Sodoma avesse avuto modo di vedere a Roma, nella bottega di Leonardo, qualche esemplare della *Leda* dipinta dagli allievi o i disegni preparatori per la composizione. Come è stato osservato il tema non era così diffuso in quegli anni, fra primo e secondo decennio del Cinquecento<sup>54</sup>. A giudicare dai riscontri figurativi fin qui proposti con il paesaggio della *Leda Borghese* questo esemplare potrebbe essere stato proprio quello oggi a Roma o una versione simile.

Il rapporto fra Sodoma e la *Leda Borghese* non è nuovo negli studi, anzi, in passato una parte della critica ha ritenuto che l'opera fosse addirittura della sua mano.

L'attribuzione della *Leda Borghese* al Sodoma risale infatti a Giovanni Morelli che per primo nei suoi studi sulla Galleria Borghese (1874-1876) avanzò il nome dell'artista<sup>55</sup>. Il Meyer, seguendo Morelli, condivise l'attribuzione di quest'opera al Sodoma<sup>56</sup>. Altri studiosi lo hanno considerato una copia di un quadro del Sodoma<sup>57</sup> o copia di una copia del Sodoma da un originale di Leonardo<sup>58</sup>. Su questa scia è stato attribuito a Sodoma il famoso disegno di Raffaello ora alla Royal Library di Windsor<sup>59</sup>.

La relazione dell'opera con Sodoma non sembra del tutto a sproposito. E se pare ormai superata questa attribuzione resta innegabile la somiglianza, proprio in questo paesaggio, fra la *Leda* e l'affresco delle *Nozze*. Essa testimonia probabilmente la fascinazione che Sodoma risentì dall'opera di Leonardo, proprio a Roma, nel periodo dell'ultimo soggiorno dell'artista, prima della sua partenza per la Francia nell'autunno del 1516. Se come è stato ipotizzato Leonardo partì da Roma nella primavera del 1517 l'arco temporale di compresenza dei due artisti nella città eterna diventa anche più lungo rispetto a quello presupposto finora negli studi<sup>60</sup>. Tracce della fascinazione del Sodoma da Leonardo nella Villa di Agostino Chigi sono evidenti nella camera da letto nel riquadro delle *Nozze*, nel bel paesaggio fluviale ma anche in quello con la *Battaglia di Isso* per le riprese che contiene dalla *Lotta per lo stendardo*<sup>61</sup>. Tale passaggio è premessa indispensabile per comprendere quella svolta nella tipologia dei paesaggi che Sodoma adatterà successivamente a Siena, nella cappella di santa Caterina come nello Stendardo della Compagnia di San Sebastiano in Camollia dove ingloberà invece le nuove formulazioni di Polidoro da Caravaggio a Roma fino al Sacco di Roma<sup>62</sup>.

<sup>54</sup> Calzona, 2019, pp. 272-275; M. Forcellino, 2019a, pp. 233-234.

<sup>55</sup> Morelli, Gustavo, *Della Pittura Italiana* (edizione italiana con rettifiche degli articoli pubblicati fra il 1874 e il 1876 nella "Zeitschrift für bildende Kunst"), Milano: Fratelli Treves editori, 1897, pp. 148-152.

<sup>56</sup> Meyer, Julius, "Sodoma." In *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin 1885; in tempi più recenti Radini Tedeschi, Daniele, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma*, Roma, 2008, p. 76.

<sup>57</sup> Cust, 1906, doc. n. 434 p. 377; Priuli Bon, Lilian, *Sodoma*, London 1900, p. 113; Berenson, Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1932, p. 536.

<sup>58</sup> Richter, Jean P., *Leonardo da Vinci*, London, 1894.

<sup>59</sup> Seidlitz Von, Woldemar, *Leonardo da Vinci*, Berlin 1903, II, p. 128.

<sup>60</sup> La datazione della partenza di Leonardo al 1517 si deve a Forcellino, Antonio, "Leonardo a Roma. Un problema di influenze." In *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020) catalogo a cura di Roberto Antonelli, Claudia Cieri Via, Antonio Forcellino, Maria Forcellino, Roma: Bardi Edizioni, 2019, p. 35 e nota 4.

<sup>61</sup> Chi scrive ha in preparazione su questo un contributo di prossima pubblicazione.

<sup>62</sup> Si rinvia su questo all'analisi in Bartolini, 2014 (2015), p. 49.