CAPITOLO

10

Bramante e Raffaello: la Roma dei papi

«...quel poco che resta di questa antica madre della gloria e della grandezza italiana.» — Raffaello e Baldassarre Castiglione, Lettera a Leone X

OBIETTIVI

1. Spiegare perché intorno al 1500 Roma diventa il centro dell'arte italiana e quale ruolo vi hanno i papi e la riscoperta dell'antico.
2. Seguire il percorso di Bramante dal finto coro di San Satiro al Tempietto e alla nuova San Pietro, riconoscendo il valore della pianta centrale.
3. Leggere lo *Sposalizio della Vergine* a confronto con Perugino e seguire la formazione di Raffaello a Firenze.
4. Descrivere il programma della Stanza della Segnatura e il cambiamento della Stanza di Eliodoro.
5. Conoscere la *Lettera a Leone X* come testo fondatore della tutela e del rilievo architettonico.
6. Definire grazia, bellezza ideale e sprezzatura, collegandole a Cicerone e al *Cortegiano*.

INDICE DEL CAPITOLO

10.1 Roma intorno al 1500: i papi e l'antico 2
10.2 Donato Bramante: dall'illusione al tempio perfetto 3
10.3 Il cantiere di Giulio II: il Belvedere e la nuova San Pietro 7
10.4 Raffaello: da Urbino a Firenze 9
10.5 Le Stanze Vaticane 12
10.6 Raffaello a Roma: ritratti, antichità, grazia 16

Storia dell'arte 4 · Parte III · Il Cinquecento: la «terza maniera», il Manierismo, Venezia · versione 1.0
Capitolo 10: Bramante e Raffaello: la Roma dei papi · pagine 249–272 del volume completo · estratto per lo studio

Nel giro di tre mesi del 1506 Roma visse due giornate che riassumono questo capitolo. Il 14 gennaio, in una vigna sull'Esquilino, affiorò dalla terra un gruppo di marmo con un vecchio e due giovani stretti da serpenti: era il *Laocoonte*, che gli umanisti riconobbero subito grazie a una pagina di Plinio (nel terzo anno l'hai studiato come capolavoro ellenistico). Il 18 aprile papa Giulio II scese in una fossa scavata accanto all'antica basilica costantiniana e pose la prima pietra della nuova San Pietro, progettata da Donato Bramante. Da una parte l'antico che ritorna, dall'altra un edificio moderno che vuole superarlo. Tra questi due poli lavorarono i due artisti di questo capitolo, entrambi nati a Urbino o nei suoi dintorni: l'architetto Bramante e il pittore Raffaello Sanzio, che Vasari pone, con Leonardo e Michelangelo, all'inizio della «terza maniera» (cap. 9).

10.1 Roma intorno al 1500: i papi e l'antico

10.1.1 I papi come committenti

Alla fine del Quattrocento Roma era una città piccola rispetto alle sue rovine: le case si stringevano nell'ansa del Tevere, mentre colli interi erano coperti di vigne, orti e ruderi. Ma era la sede del papa, cioè del capo della Chiesa e insieme di un sovrano che governava uno Stato nell'Italia centrale. I papi del Rinascimento usarono l'arte come strumento di governo: costruire chiese, palazzi e strade significava mostrare a tutta la cristianità che Roma era di nuovo la capitale del mondo.

Sisto IV della Rovere (papa 1471–1484) fece costruire tra il 1475 e il 1483 la cappella che da lui prende il nome, la Cappella Sistina, e ne fece affrescare le pareti dai migliori pittori toscani e umbri (cap. 6); nel 1471 aveva donato al popolo romano alcuni bronzi antichi, raccolti sul Campidoglio: è l'atto da cui nascono i Musei Capitolini. **Alessandro VI** Borgia (1492–1503) preparò il giubileo del 1500. Il nipote di Sisto IV, Giuliano della Rovere, eletto nel 1503 con il nome di **Giulio II** (1503–1513), fu il papa più ambizioso del secolo: guidò di persona le campagne militari per riconquistare le città dello Stato della Chiesa, e nello stesso tempo chiamò a Roma Bramante, Michelangelo e Raffaello. Gli successe **Leone X** (1513–1521), Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, educato tra gli umanisti di Firenze: con lui la corte papale divenne la più raffinata d'Europa. Fu anche il papa della vendita delle indulgenze, con cui si finanziava proprio la nuova San Pietro, e contro la quale Martin Lutero scrisse nel 1517 le sue tesi: la grande arte romana e la crisi religiosa del Cinquecento hanno una radice comune.

10.1.2 L'antico ritrovato

In questi anni l'antico cessa di essere soltanto una cava di materiali: gli umanisti cercano sul terreno gli edifici di cui parlano gli autori latini, i cardinali raccolgono statue, gli artisti disegnano rovine nei taccuini. Lo studio dei resti materiali del mondo antico, monumenti, statue, iscrizioni, monete, è l'**antiquaria** (cap. 7). Quando il *Laocoonte* fu scavato, il papa mandò sul posto l'architetto Giuliano da Sangallo; con lui c'era il giovane Michelangelo. Il gruppo corrispondeva alla descrizione di Plinio il Vecchio (*Naturalis historia* XXXVI 37), che lo diceva scolpito da tre artisti di Rodi e collocato nella casa dell'imperatore Tito: per la prima volta un capolavoro citato da un testo antico tornava alla luce con certezza.

Giulio II lo acquistò e lo fece collocare nel **Cortile delle Statue**, un giardino della villa del Belvedere, sul colle Vaticano, dove fu collocato anche l'*Apollo* che da quel luogo ha preso il nome. Nelle nicchie del cortile le statue antiche erano esposte come opere d'arte da guardare, non come idoli o come trofei: da questo giardino nascono i Musei Vaticani. Le statue e i grandi edifici imperiali, il Pantheon, le terme, la basilica di Massenzio, diventano modelli da imitare e da superare: Roma si pensa come una «antichità moderna», la città dei Cesari e degli apostoli che rinasce, sotto il papa, più bella di prima.

10.2 Donato Bramante: dall'illusione al tempio perfetto

Donato di Pascuccio, detto **Bramante** (1444–1514), nacque presso Urbino, a Fermignano, e si formò come pittore nell'ambiente della corte di Federico da Montefeltro, dove lavoravano Piero della Francesca e gli architetti del Palazzo Ducale (cap. 5 e 7). Dalla pittura prospettica di Piero gli viene il gusto per lo spazio misurato e per l'illusione ottica; dall'architettura di Urbino l'idea di un edificio costruito su proporzioni chiare. Documentato a Milano dal 1481, vi lavorò per quasi vent'anni al servizio degli Sforza, e lì conobbe Leonardo (cap. 9).

10.2.1 Milano: Santa Maria presso San Satiro e le Grazie

La prima grande opera di Bramante è la ricostruzione di **Santa Maria presso San Satiro** (c. 1482–1486), una chiesa nel centro di Milano accanto a un piccolo sacello del IX secolo. La pianta prevedeva una navata con due navatelle, un transetto e una cupola all'incrocio dei bracci; ma dietro il transetto passava una strada, e il coro, il braccio che doveva continuare la navata oltre la crociera, non si poteva costruire. Bramante risolse il problema con la prospettiva. Sulla parete di fondo costruì un **finto coro**: un rilievo di stucco dipinto, profondo meno di un metro, che riproduce in prospettiva un coro con la volta a botte cassettonata e tre campate (Figura 10.1). Per chi entra dalla porta e avanza lungo la navata l'effetto è perfetto: lo spazio sembra proseguire, simmetrico agli altri bracci. Basta spostarsi di lato perché l'illusione si riveli.

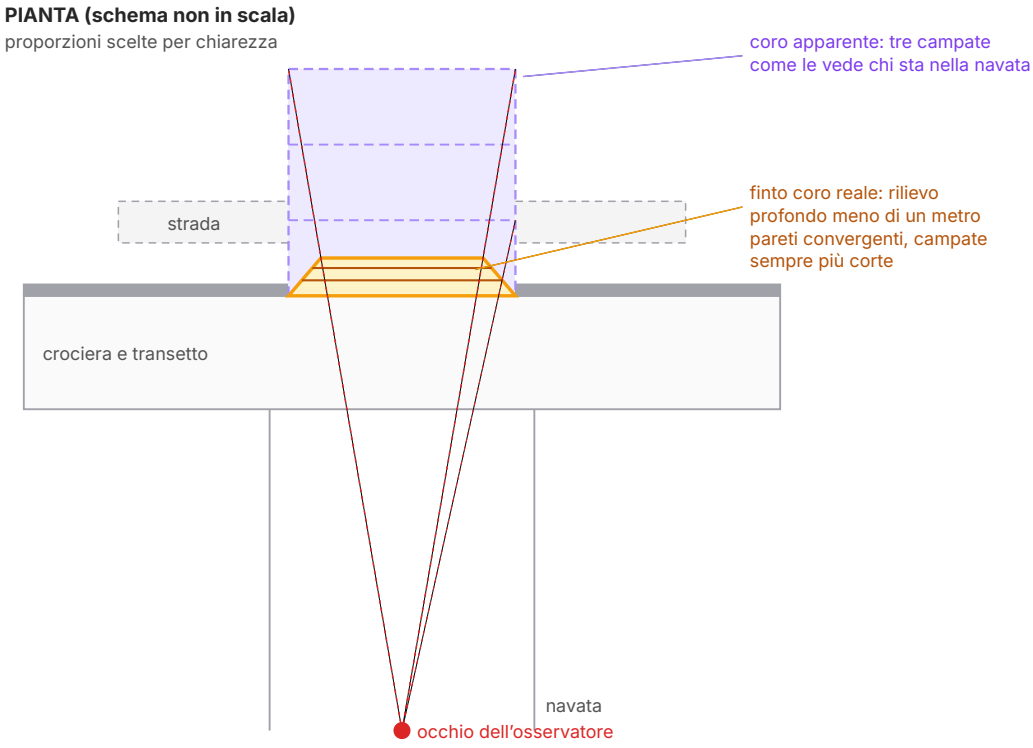


Figura 10.1 Il finto coro di Santa Maria presso San Satiro a Milano (pianta schematica, non in scala). In viola tratteggiato il coro che l'osservatore crede di vedere, con tre campate; in arancio il rilievo reale, poco profondo. Le visuali (in rosso) mostrano che ogni punto del rilievo sta sulla stessa linea dell'occhio del punto apparente che rappresenta: per questo le pareti del rilievo convergono e le campate si accorciano verso il fondo.

Il finto coro è un'applicazione rigorosa delle regole della prospettiva lineare che hai studiato con Brunelleschi e Masaccio (cap. 2 e 4), ma con una differenza: qui la costruzione non è dipinta su una superficie piana, è modellata in uno spazio reale schiacciato. È il principio dei rilievi in prospettiva di Donatello (cap. 3), applicato a un intero braccio di chiesa.

Più tardi, dal 1492, Ludovico il Moro volle trasformare la chiesa domenicana di **Santa Maria delle Grazie** nel mausoleo della sua famiglia. La parte terminale della chiesa fu sostituita da una grande **tribuna**, cioè un corpo a pianta centrale coperto da una cupola, attribuita a Bramante: un grande spazio quadrato allargato da absidi semicircolari, con una cupola su un alto tamburo, che all'esterno si presenta come un volume compatto e chiaro accanto alle navate gotiche. Nel refettorio del convento, negli stessi anni, Leonardo dipingeva il *Cenacolo* (cap. 9).

ESEMPIO SVOLTO

Quanto deve essere largo il fondo del finto coro?

Problema. Immaginiamo, con numeri ipotetici, un arco d'ingresso largo 6 m, un coro apparente profondo 9 m e un osservatore fermo sull'asse della navata a 20 m dall'arco. Il rilievo reale è profondo 1 m. Quanto deve essere larga la parete di fondo del rilievo, perché da quel punto sembri lontana 9 m?

Soluzione. L'angolo in fondo al coro apparente sta a 3 m dall'asse (metà di 6 m) e a 20 + 9 = 29 m dall'occhio. La visuale che lo raggiunge attraversa la parete di fondo del rilievo, che dista dall'occhio 20 + 1 = 21 m. I due triangoli che hanno il vertice nell'occhio sono simili, quindi la semilarghezza del fondo è $3 \times 21/29 \approx 2{,}17$ m, e la larghezza $\approx 4{,}34$ m. Ecco perché le pareti del rilievo convergono.

Lo stesso calcolo, ripetuto per le nervature delle campate (a 3, 6 e 9 m nel coro apparente), le colloca nel rilievo a circa 0,41, 0,73 e 1 m: le campate reali misurano 0,41, 0,33 e 0,27 m, sempre più corte, come in Figura 10.1.

Che cosa abbiamo imparato. L'illusione funziona solo da un punto di vista: è la condizione di ogni prospettiva.

10.2.2 Roma: il chiostro di Santa Maria della Pace

Quando i Francesi conquistarono Milano e Ludovico il Moro cadde (1499), Bramante si trasferì a Roma. Vasari racconta che vi passò i primi tempi misurando gli edifici antichi della città e della campagna, quelli di Tivoli e della Villa Adriana, e perfino fino a Napoli. Il suo primo lavoro romano è il **chiostro di Santa Maria della Pace** (1500–1504), commissionato dal cardinale Oliviero Carafa e costruito in travertino. Al piano terreno gli archi poggiano su pilastri e sono inquadrati da lesene ioniche, secondo il sistema romano dell'arco inquadrato dall'ordine che si vede nel Colosseo; al piano superiore un loggiato architravato ha il doppio dei sostegni, e una colonnina cade proprio sopra il centro di ogni arco sottostante. È il primo esercizio romano di Bramante sulla grammatica dell'architettura antica.

10.2.3 Il Tempietto di San Pietro in Montorio

Sul Gianicolo, nel cortile del convento francescano di San Pietro in Montorio, una tradizione indicava il luogo in cui l'apostolo Pietro era stato crocifisso. Qui i sovrani di Spagna, Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia, finanziarono un piccolo edificio commemorativo: il **Tempietto**. Un edificio costruito sul luogo del martirio o della sepoltura di un santo si chiama **martyrium**, e la tradizione cristiana, dal Santo Sepolcro di Gerusalemme in poi, gli aveva spesso dato una pianta centrale. La data è discussa: un'iscrizione nella cripta porta l'anno 1502, ma molti studiosi pensano che la costruzione, per la maturità delle forme, sia successiva al 1505; si dice perciò «c. 1502–1510».

La pianta è fatta di cerchi concentrici (Figura 10.2). Tre gradini circolari reggono un peristilio di **sedici colonne** di granito, lisce e con capitelli semplici di tipo tuscanico (il *tuscanico* è la variante più sobria del dorico, con fusto liscio e capitello senza ornamenti: lo vedrai fissato in un canone nel cap. 12), a intervalli uguali di 360°/16 = 22,5°. Dentro il peristilio sta la cella, cilindrica, con la porta sull'asse; sopra le colonne corre una trabeazione dorica, con triglifi e metope scolpite con oggetti della liturgia e con le chiavi di Pietro. Sopra la trabeazione una **balaustra**, un parapetto di piccole colonne sagomate chiamate balaustri, gira intorno all'edificio; dietro di essa la cella sale in un tamburo con nicchie e finestre, coperto da una cupola emisferica. Sotto, una cripta conserva il luogo della croce.

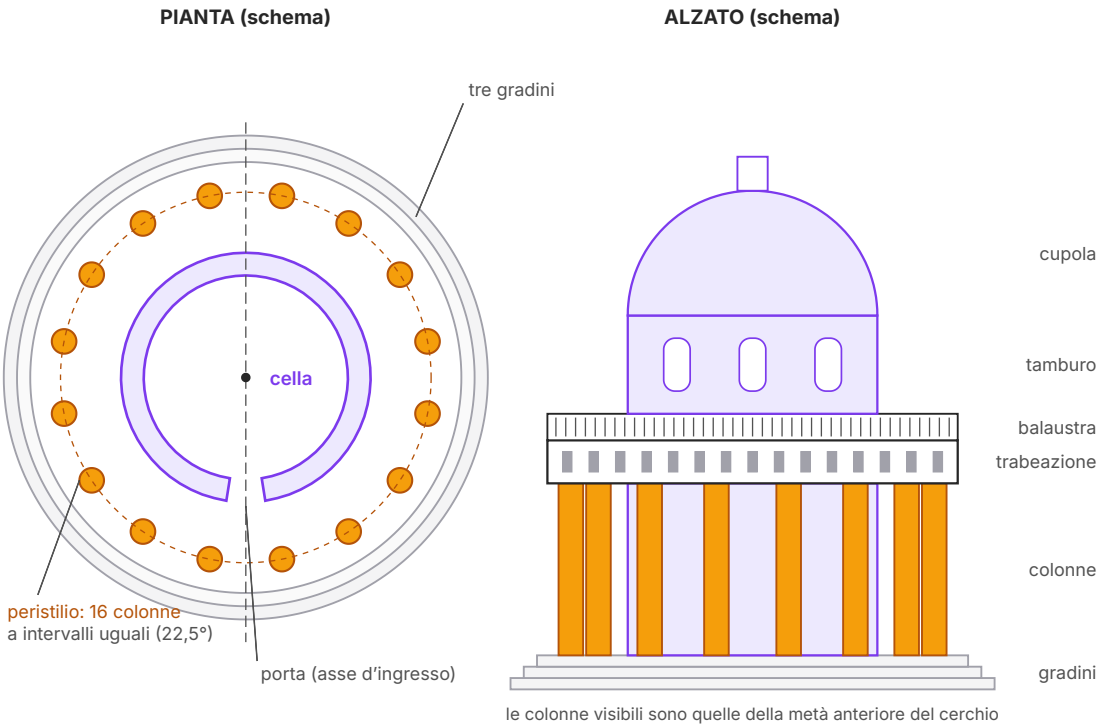


Figura 10.2 Il Tempietto di San Pietro in Montorio (pianta e alzato schematici, senza misure). Tre cerchi di gradini, il peristilio di sedici colonne a intervalli uguali e la cella cilindrica con la porta sull'asse; nell'alzato, sopra le colonne, trabeazione dorica, balaustra, tamburo e cupola.

Il Tempietto è piccolo, eppure è uno degli edifici più influenti della storia dell'architettura. Usa un ordine antico con il rigore del modello: Bramante sceglie il dorico, l'ordine «virile» che Vitruvio associava agli dèi forti, per un apostolo martire. Ed è la realizzazione della **pianta centrale** che i teorici del Quattrocento, da Alberti a Francesco di Giorgio, consideravano la forma perfetta (cap. 5): un edificio che si guarda da ogni lato e che non ha una facciata privilegiata, se non per la porta. Bramante voleva circondarlo con un cortile circolare porticato, concentrico al

peristilio, che non fu mai costruito; lo conosciamo da una tavola di Sebastiano Serlio, che nel 1540 pubblicò il Tempietto tra gli edifici antichi di Roma. Trent'anni dopo Andrea Palladio lo inserì nei suoi *Quattro libri dell'architettura* (1570), unico edificio moderno tra i templi antichi: per lui Bramante era stato il primo a riportare alla luce la buona architettura degli antichi, rimasta nascosta per secoli.

10.3 Il cantiere di Giulio II: il Belvedere e la nuova San Pietro

10.3.1 Il Cortile del Belvedere

Giulio II affidò a Bramante i due progetti più grandi del pontificato. Il primo, avviato intorno al 1505, collegava il palazzo vaticano alla villa del Belvedere, costruita qualche decennio prima su una collina a nord: Bramante disegnò un immenso cortile su terrazze a livelli diversi, unite da scalinate, chiuso ai lati da lunghi corridoi a loggia e concluso in alto da una grande **esedra**, un nicchione semicircolare aperto. Il modello erano i santuari a terrazze dell'antichità, come quello della Fortuna a Palestrina, e le ville imperiali; il cortile serviva come teatro per spettacoli e tornei e come giardino. Oggi la sua unità è perduta: alla fine del Cinquecento la Biblioteca di Sisto V lo tagliò in due con un edificio trasversale.

10.3.2 La nuova San Pietro

Il secondo progetto era la sostituzione della basilica costruita da Costantino sulla tomba di Pietro, che aveva più di mille anni ed era in cattivo stato. Il progetto di Bramante è noto soprattutto da un grande disegno conservato agli Uffizi, il cosiddetto «piano di pergamena», che ne mostra metà, e da una medaglia di fondazione del 1506 che ne riproduce l'esterno. Si tratta di una **pianta a croce greca**, con quattro bracci uguali terminati da absidi, inscritta in un quadrato (Figura 10.3). Al centro, su quattro enormi pilastri tagliati obliquamente verso l'interno, doveva alzarsi una cupola emisferica; negli angoli tra i bracci, quattro croci greche minori con cupole più piccole ripetevano in scala ridotta lo schema principale, e agli angoli del quadrato quattro torri chiudevano la composizione.

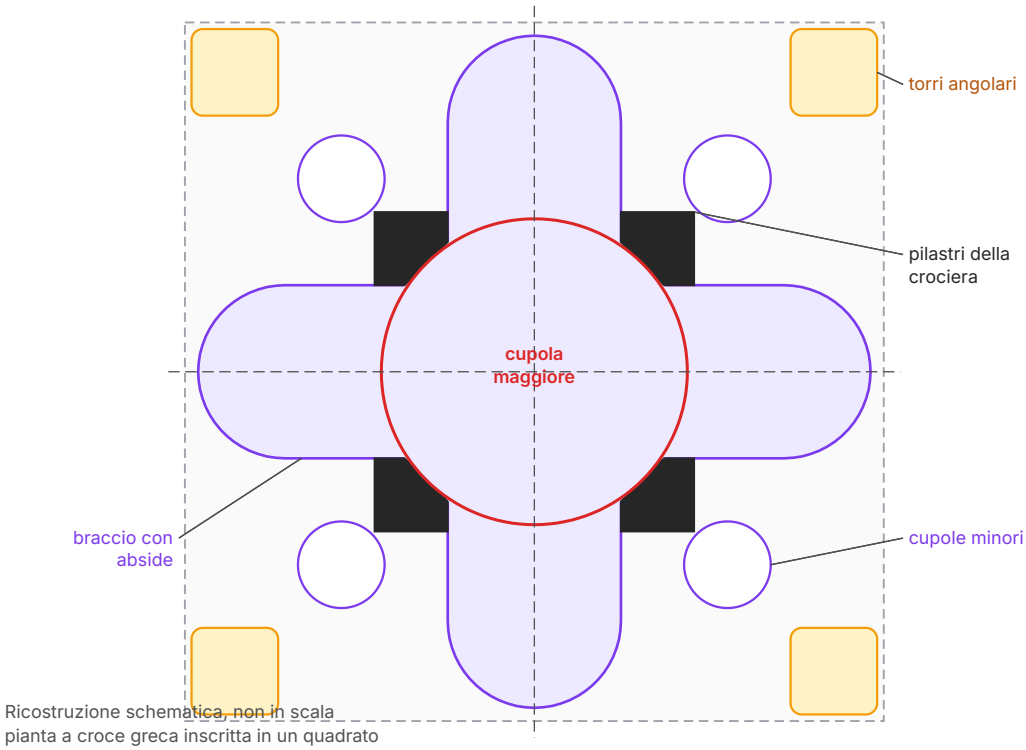


Figura 10.3 La nuova San Pietro nel progetto di Bramante (1506), ricostruzione schematica. Il disegno degli Uffizi detto «piano di pergamena» ne mostra solo una metà: l'altra si ricava per simmetria. La croce greca è inscritta in un quadrato; ai quattro pilastri della crociera si appoggia la cupola maggiore, ripresa in piccolo dalle cupole minori negli angoli.

Secondo una tradizione nata più tardi, Bramante avrebbe detto di voler porre la cupola del Pantheon sopra le volte della basilica di Massenzio: la frase, forse non sua, descrive bene l'ambizione del progetto, che univa le due più grandi conquiste dell'architettura romana, la cupola e la volta a botte su pilastri. La pianta centrale perfetta, provata nel Tempietto, diventava la chiesa principale della cristianità. Bramante morì nel 1514, quando erano stati costruiti soprattutto i quattro pilastri della crociera e gli archi che li collegano; gran parte della vecchia basilica era già stata demolita.

ERRORE FREQUENTE

«La San Pietro che vediamo è quella di Bramante»

Non è così. Dopo la morte di Bramante il cantiere passò a Raffaello, che propose di allungare la chiesa con una navata, poi ad Antonio da Sangallo il Giovane; nel 1546 Michelangelo tornò alla pianta centrale e progettò la cupola, completata nel 1588–1590 (cap. 11). All'inizio del Seicento Carlo Maderno aggiunse la navata e la facciata, e Bernini disegnò la piazza (cap. 15). Della chiesa di Bramante restano soprattutto i pilastri della crociera, che hanno deciso la misura di tutto il resto.

APPROFONDIMENTO

Agostino Chigi e la Villa Farnesina

Non solo i papi erano committenti. Il banchiere senese Agostino Chigi, il più ricco uomo d'affari di Roma, si fece costruire sulla riva del Tevere, a Trastevere, una villa suburbana progettata da Baldassarre Peruzzi nei primi anni del Cinquecento. Per lui Raffaello dipinse intorno al 1512 il *Trionfo di Galatea* e più tardi progettò, con la bottega, la loggia con le storie di Amore e Psiche (1517–1518), ispirate all'*Asino d'oro* di Apuleio. Chigi gli affidò anche la propria cappella funeraria in Santa Maria del Popolo, a pianta centrale e con una cupola a mosaico. Alla fine del Cinquecento la villa passò ai Farnese, da cui il nome; oggi è la sede di rappresentanza dell'Accademia Nazionale dei Lincei e si può visitare.

10.4 Raffaello: da Urbino a Firenze

10.4.1 La formazione

Raffaello Sanzio nacque a Urbino nel 1483, secondo Vasari il Venerdì santo. Il padre, Giovanni Santi, era pittore e poeta alla corte dei Montefeltro, e morì quando il figlio aveva undici anni. Vasari racconta che il ragazzo entrò poi nella bottega di Pietro Perugino, il pittore umbro più richiesto del momento, autore della *Consegna delle chiavi* nella Cappella Sistina (cap. 6). Il rapporto preciso tra i due è discusso, ma le prime opere di Raffaello, dipinte intorno al 1500 per le chiese di Città di Castello e di Perugia, imitano così bene Perugino che Vasari dice che, senza la firma, nessuno le crederebbe di Raffaello. Il punto di partenza è dunque la pittura umbra: figure dolci e composte, paesaggi limpidi, architetture simmetriche.

10.4.2 Lo *Sposalizio della Vergine*

Il confronto più istruttivo è quello tra due tavole con lo stesso soggetto: lo *Sposalizio della Vergine* che Perugino dipinse per il Duomo di Perugia (c. 1501–1504; oggi a Caen, Musée des Beaux-Arts) e quello che Raffaello firmò e datò nel 1504 per la chiesa di San Francesco a Città di Castel-

lo (Figura 10.4). Il racconto viene dai Vangeli apocrifi e dalla *Legenda aurea*: i pretendenti di Maria portano ciascuno un bastone, e lo sposo sarà colui il cui bastone fiorirà. Fiorisce quello di Giuseppe; gli altri, delusi, spezzano i propri.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello

1. **Dati.** Raffaello, *Sposalizio della Vergine* (Città di Castello, chiesa di San Francesco, cappella Albizzini, 1504; olio su tavola, centinata; Milano, Pinacoteca di Brera). Firma e data sul fregio del tempio: «RAPHAEL VRBINAS MDIIII».
2. **Descrizione e iconografia.** Al centro il sacerdote unisce le mani di Maria, a sinistra con le donne, e di Giuseppe, a destra con i pretendenti; Giuseppe porta il bastone fiorito, un giovane in primo piano spezza il suo sul ginocchio. Sul fondo, in una piazza lastricata, un tempio a pianta centrale con un portico tutto intorno.
3. **Analisi formale.** Prospettiva centrica rigorosa: le linee del pavimento convergono nella porta aperta del tempio, attraverso la quale si vede il cielo. Il tempio ha sedici lati e una cupola che tocca quasi la centina della tavola; le figure sono disposte lungo un arco che riprende la curva dell'edificio. Lo spazio vuoto della piazza separa il primo piano dal tempio e dà respiro alla scena. Colori chiari, luce diffusa, gesti misurati.
4. **Funzione e committenza.** Pala d'altare per la cappella della famiglia Albizzini, dedicata a san Giuseppe.
5. **Contesto.** Il modello diretto è la tavola di Perugino per Perugia; più lontano, la *Consegna delle chiavi* della Sistina. Negli stessi anni Bramante, che veniva dalla stessa terra, costruiva a Roma il Tempietto: la pianta centrale perfetta è un tema comune alla cultura urbinate.
6. **Conservazione.** Nel 1798, durante l'occupazione francese, fu tolta dalla chiesa e ceduta al generale Giuseppe Lechi; passata per collezioni milanesi, è a Brera dal 1806. Nel 1958 un visitatore la danneggiò a colpi di martello; fu restaurata.

Che cosa abbiamo imparato. Raffaello prende da Perugino il tema e lo schema, ma trasforma i rapporti tra figure, spazio e architettura: tutto diventa più unito, e il centro della composizione è uno spazio aperto.

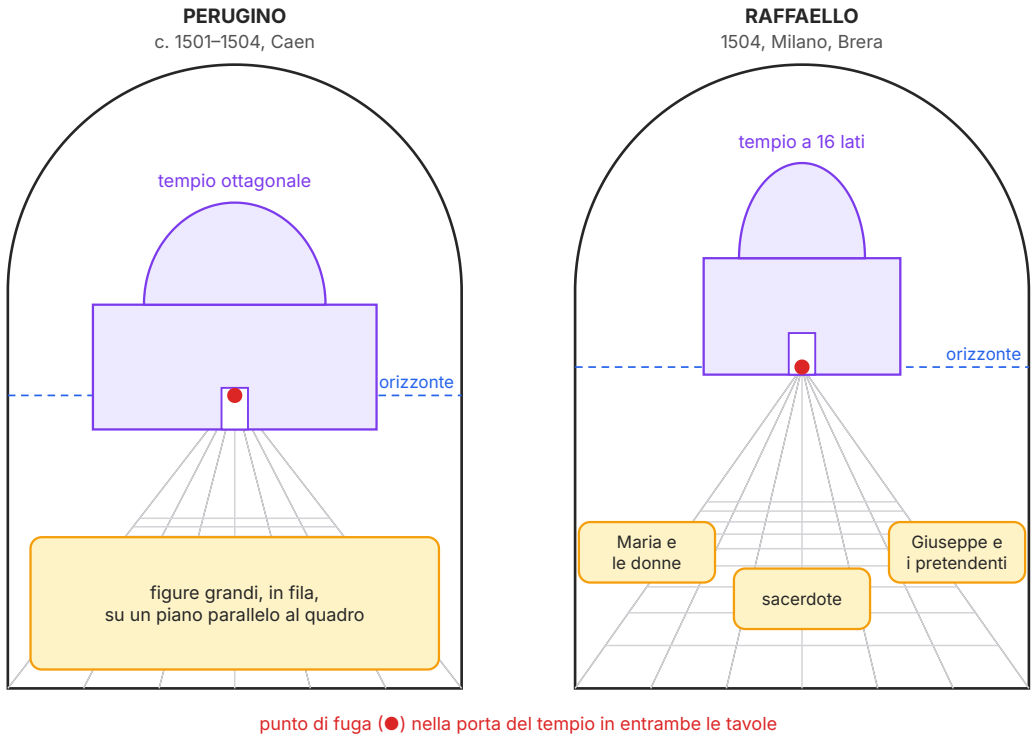


Figura 10.4 Lo *Sposalizio della Vergine* di Perugino e quello di Raffaello (schemi delle composizioni, non in scala). In entrambe le tavole il pavimento a grandi riquadri converge verso un punto di fuga posto nella porta del tempio. Raffaello allontana e rimpicciolisce il tempio, lo rende a sedici lati e dispone le figure lungo un arco che ne riprende la curva.

10.4.3 Firenze: Madonne e ritratti

Nel 1504 Raffaello si trasferì a Firenze, dove restò, con viaggi in Umbria e a Urbino, fino al 1508. Vi trovò Leonardo e Michelangelo al lavoro sulle due battaglie per Palazzo Vecchio (cap. 9 e 11), e ne studiò le opere con una rapidità di apprendimento che stupì i contemporanei. Da Leonardo prese la composizione a piramide e lo sfumato; da Michelangelo la forza delle figure in movimento; da Fra Bartolomeo l'equilibrio delle pale d'altare. Nascono così le Madonne fiorentine: la *Madonna del Prato* (1505–1506; Vienna, Kunsthistorisches Museum), la *Madonna del Cardellino* (c. 1505–1506; Firenze, Gallerie degli Uffizi) e la *Belle Jardinière* (1507; Parigi, Louvre), tutte olio su tavola. La Vergine, seduta in un prato, forma con il Bambino e il piccolo san Giovanni un triangolo stabile; gli sguardi e i gesti legano le figure; dietro, un paesaggio chiaro sfuma in lontananza.

Negli stessi anni Raffaello dipinse i **ritratti di Agnolo e Maddalena Doni** (c. 1506; Firenze, Palazzo Pitti), lo stesso mercante che aveva commissionato a Michelangelo il *Tondo Doni*: la posa di Maddalena, a mezza figura con le mani incrociate davanti a un paesaggio, riprende

quella della *Gioconda*. Nel 1507 firmò la *Deposizione* per la cappella di Atalanta Baglioni in San Francesco al Prato a Perugia, dedicata al figlio ucciso nelle lotte tra le famiglie della città: un corpo pesante portato a fatica, una madre che sviene, un dolore privato reso universale. Nel 1608 il cardinale Scipione Borghese la fece togliere di nascosto dalla chiesa e portare a Roma, nella sua collezione: è ancora oggi alla Galleria Borghese.

CONSERVARE E RESTAURARE: LA MADONNA DEL CARDELLINO

Raffaello dipinse la tavola per le nozze dell'amico Lorenzo Nasi. Il 17 novembre 1547 una frana della collina di San Giorgio, sulla riva sinistra dell'Arno, fece crollare la casa dei Nasi (Vasari indica l'anno 1548); la tavola si spezzò in diciassette frammenti, che furono ritrovati tra le macerie e, per volere del figlio di Lorenzo, rimessi insieme con chiodi. Ridipinture che coprivano le fratture furono aggiunte allora e nei secoli successivi; strati di vernice ingiallita rendevano il colore opaco e bruno.

L'Opificio delle Pietre Dure di Firenze ha concluso nel 2008 un restauro preceduto da lunghi studi: le indagini diagnostiche hanno mostrato le linee di frattura e le parti originali; il supporto di legno è stato consolidato; le vernici alterate e le vecchie ridipinture sono state rimosse, e le lacune reintegrate in modo riconoscibile. Il cielo azzurro e i colori originali sono tornati leggibili. È un esempio di come il restauro non cancelli la storia dell'opera: le fratture, ancora visibili da vicino, fanno parte della sua vita.

DA RICORDARE

Come lavorava Raffaello

- **Disegni**: studi dal vero di singole figure, spesso con modelli maschili anche per le figure femminili; schizzi di composizione; studi di teste e di mani.
- **Cartone**: il **cartone** è il disegno preparatorio in grandezza reale, da cui la composizione si trasferisce sul muro o sulla tavola con lo spolvero (nel terzo anno) o con l'incisione.
- **Bottega**: a Roma Raffaello dirige decine di collaboratori, tra cui Giulio Romano e Giovan Francesco Penni; per le grandi imprese degli ultimi anni progetta e disegna, e gli allievi dipingono sotto il suo controllo.
- **Stampe**: l'incisore Marcantonio Raimondi traduce i suoi disegni in incisioni, che diffondono le sue invenzioni in tutta Europa.

10.5 Le Stanze Vaticane

10.5.1 La Stanza della Segnatura

Alla fine del 1508 Raffaello arrivò a Roma; secondo Vasari fu Bramante, suo conterraneo e forse lontano parente, a proporlo al papa. Giulio II, che non voleva abitare nell'appartamento dei

Borgia, aveva scelto alcune sale al piano superiore del palazzo vaticano. Sono le **Stanze Vaticane**, o Stanze di Raffaello: quattro ambienti che il pittore e la sua bottega affrescarono dal 1508 fino alla sua morte e oltre. La prima è la **Stanza della Segnatura** (1508–1511), che con ogni probabilità era la biblioteca privata del papa; il nome viene dal tribunale della Segnatura, che vi si riunì più tardi.

Una biblioteca si ordinava per discipline, e il **programma iconografico** della stanza (cap. 6), cioè il piano complessivo dei soggetti e dei loro rapporti, elaborato con i teologi e gli umanisti della corte, segue le quattro grandi facoltà del sapere: teologia, filosofia, poesia e diritto (Figura 10.5). Sulla volta quattro tondi con le personificazioni della Teologia, della Filosofia, della Poesia e della Giustizia; agli angoli quattro riquadri (il *Peccato originale*, l'*Astronomia*, *Apollo e Marsia*, il *Giudizio di Salomone*). Sotto ciascun tondo si apre una parete a forma di **lunetta**, la superficie a semicerchio che si forma sotto una volta, tra l'arco e il muro.

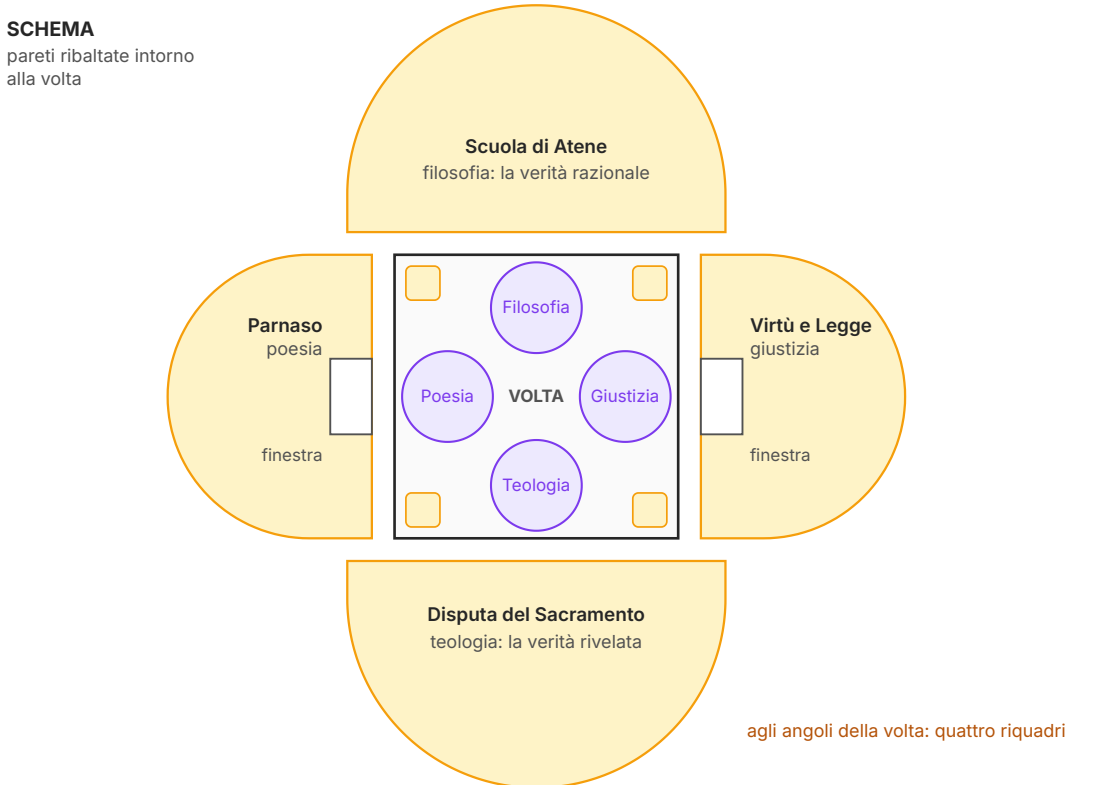


Figura 10.5 La Stanza della Segnatura (schema del programma, non in scala). Le quattro pareti sono ribaltate intorno alla volta: a ogni parete corrisponde il tondo con la stessa disciplina. La *Scuola di Atene* e la *Disputa* stanno su pareti opposte, come il *Parnaso* e la parete delle Virtù, entrambi dipinti intorno a una finestra.

Sulla prima parete, la cosiddetta ***Disputa del Sacramento***, che in realtà non rappresenta una disputa ma una glorificazione dell'Eucaristia, la Chiesa del cielo, con la Trinità, la Vergine, il Bat-

tista, gli apostoli e i santi seduti su un banco di nuvole a semicerchio, sovrasta la Chiesa della terra, riunita intorno all'altare con l'ostia: i dottori della Chiesa, papi, teologi e, tra loro, riconoscibile dal profilo e dalla corona d'alloro, Dante. Di fronte, la ***Scuola di Atene*** riunisce i filosofi dell'antichità in un'architettura immensa di volte a botte e cassettoni, che ricorda le terme romane e i progetti di Bramante per San Pietro (Figura 10.6). Al centro, sotto l'arco più lontano, camminano Platone, che tiene il *Timeo* e indica il cielo, e Aristotele, che tiene l'*Etica* e stende la mano verso terra. Il punto di fuga cade tra le loro figure: tutta la costruzione conduce l'occhio a loro.

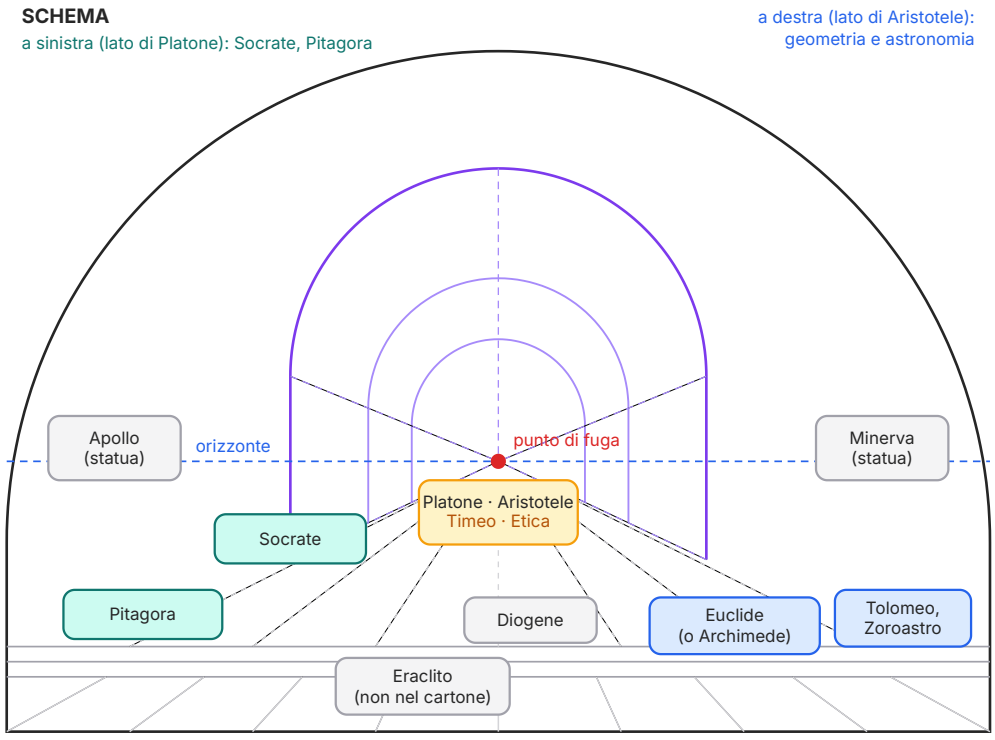


Figura 10.6 La *Scuola di Atene* (schema prospettico della lunetta). Le linee del pavimento e delle volte convergono nel punto di fuga, tra Platone e Aristotele. I filosofi sono indicati come gruppi; le identificazioni diverse da Platone, Aristotele e Diogene sono tradizionali o discusse.

Intorno si distribuiscono gruppi di filosofi e scienziati, alcuni riconoscibili dagli attributi: Socrate che conta gli argomenti sulle dita, Pitagora che scrive su un libro, Diogene sdraiato sui gradini, a destra un geometra chinato con il compasso, Euclide o Archimede, e due figure con un globo terrestre e uno celeste, Tolomeo e Zoroastro. Nelle nicchie stanno le statue di Apollo, dio delle arti, e di Minerva, dea della sapienza. La grande figura pensosa seduta in primo piano, appoggiata a un blocco, manca nel **cartone** preparatorio conservato a Milano, nella Pinacoteca

Ambrosiana: Raffaello la aggiunse quando l'affresco era già finito, facendo stendere per lei una nuova porzione di intonaco.

COLLEGAMENTI

Filosofia: Platone e Aristotele

Il gesto dei due filosofi riassume due modi di cercare la verità. Il *Timeo* è il dialogo in cui Platone descrive la nascita del cosmo a opera di un artefice divino che guarda alle idee eterne: la mano alzata indica il mondo intelligibile, al di là delle cose sensibili. L'*Etica Nicomachea* di Aristotele studia la virtù come abitudine della vita concreta, e la mano tesa verso il basso indica il mondo dell'esperienza. Raffaello non li mette in opposizione: li pone alla stessa altezza, al centro, e li fa camminare insieme.

È l'idea di una **concordia** tra le filosofie che gli umanisti avevano coltivato a Firenze, con Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola (cap. 6), e che la Stanza estende al rapporto tra filosofia e fede: sulla parete opposta la *Disputa* mostra la verità rivelata. Ragione e rivelazione, antichi e cristiani, si guardano da un muro all'altro.

ERRORE FREQUENTE

«Nella *Scuola di Atene* ci sono i ritratti di Leonardo, Michelangelo e Bramante»

È una tradizione, non un dato documentato, e va distinta caso per caso. Vasari scrive che il geometra chinato con il compasso «dicono essere Bramante» e che Raffaello si ritrasse sulla destra, con un berretto nero, accanto a Zoroastro. L'identificazione di Platone con Leonardo e quella della figura seduta in primo piano, di solito detta Eraclito, con Michelangelo sono invece proposte più tarde, fondate sulla somiglianza dei tratti. Si possono citare, dicendo che sono ipotesi; non si possono presentare come fatti.

Le altre due pareti hanno ciascuna una finestra, e Raffaello vi adatta la composizione. Sopra la finestra che guarda verso il Belvedere dipinge il ***Parnaso***, il monte delle Muse: Apollo suona tra le nove Muse, circondato da poeti antichi e moderni, tra cui Omero cieco, Virgilio, Dante e Saffo, il cui nome è scritto su un cartiglio. Sulla parete opposta, nella lunetta, le tre Virtù cardinali (la Fortezza, la Prudenza, la Temperanza: la Giustizia è sulla volta), e ai lati della finestra le due fonti del diritto, quello civile (Giustiniano riceve il codice delle leggi) e quello della Chiesa (Gregorio IX approva le Decretali, con i tratti di Giulio II).

10.5.2 La Stanza di Eliodoro

Nella seconda stanza, detta **di Eliodoro** (1511–1514), il tema cambia. Sono gli anni in cui il papa combatte contro i Francesi in Italia, e gli affreschi mostrano l'intervento di Dio in difesa della Chiesa minacciata. Nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio* un cavaliere celeste abbatte Eliodoro, ministro del re di Siria, che voleva rubare il tesoro del tempio di Gerusalemme (II libro dei

Maccabei), mentre Giulio II assiste alla scena, portato sulla sedia gestatoria, la portantina dei papi. Nella *Messa di Bolsena* l'ostia sanguina tra le mani di un sacerdote che dubitava, un miracolo del 1263, e il papa inginocchiato contempla il prodigio. Nell'*Incontro di Leone Magno con Attila*, finito sotto il nuovo pontefice, il papa che ferma gli Unni ha i tratti di Leone X.

La ***Liberazione di san Pietro***, dipinta intorno a una finestra, è un **notturno**, una scena immersa nel buio della notte e rischiarata da fonti di luce interne al dipinto: la luce soprannaturale dell'angelo che dietro le sbarre risveglia l'apostolo incatenato, la luna tra le nuvole, le torce dei soldati, il riflesso sulle armature. Il racconto (Atti degli apostoli 12) si svolge in tre momenti, al centro e sui due lati. Raffaello, che dieci anni prima dipingeva la luce chiara di Perugino, sperimenta un colore drammatico e sfrutta perfino il controluce della finestra reale. Le figure diventano più grandi e mosse: conta anche il confronto con Michelangelo, che negli stessi anni dipingeva la volta della Sistina (cap. 11).

La terza stanza, detta dell'*Incendio di Borgo* (1514–1517), fu dipinta in gran parte dalla bottega su disegni del maestro; la più grande, la Sala di Costantino, fu completata dopo la sua morte dagli allievi guidati da Giulio Romano, che ritroverai nel cap. 12.

IN SINTESI

Le prime due Stanze

- **Segnatura** (1508–1511): biblioteca di Giulio II; le quattro facoltà del sapere. *Disputa* (teologia), *Scuola di Atene* (filosofia), *Parnaso* (poesia), Virtù e Legge (giustizia). Composizioni equilibrate, spazio prospettico, armonia tra le parti.
- **Eliodoro** (1511–1514): la protezione divina della Chiesa. *Cacciata di Eliodoro*, *Messa di Bolsena*, *Liberazione di san Pietro*, *Incontro di Leone Magno con Attila*. Azione, colore intenso, luce drammatica, riferimenti diretti alla politica di Giulio II e di Leone X.

10.6 Raffaello a Roma: ritratti, antichità, grazia

10.6.1 I ritratti e la *Galatea*

A Roma Raffaello rinnovò anche il ritratto. Nel *Ritratto di Giulio II* (c. 1511–1512; olio su tavola; Londra, National Gallery) il papa siede di tre quarti, un po' più in basso dell'osservatore, sulla sedia ornata con le ghiande dorate dello stemma della Rovere; ha la barba che si era fatto crescere durante la guerra, lo sguardo abbassato, le mani che stringono il bracciolo e un fazzoletto. Non è un sovrano trionfante, ma un vecchio che pensa: un modello per i ritratti papali dei secoli successivi. Il *Ritratto di Baldassarre Castiglione* (c. 1514–1515; olio su tela; Parigi, Louvre) mostra l'amico letterato in grigio e nero, con gli occhi azzurri rivolti verso di noi: l'eleganza sobria del gentiluomo ideale. Nel *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*

(1518; olio su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi) il papa esamina con una lente un codice miniato, con una precisione nei velluti e negli oggetti che ricorda la pittura fiamminga (cap. 8).

Intorno al 1512, nella villa di Agostino Chigi, Raffaello affrescò il *Trionfo di Galatea*: la ninfa marina corre sulle onde su un carro a forma di conchiglia tirato da delfini, circondata da tritoni, nereidi e amorini che scoccano frecce. Il soggetto viene dalle *Metamorfosi* di Ovidio e dalle *Stanze per la giostra* di Poliziano (cap. 6); la figura che ruota su se stessa guardando in alto sarà tra le più imitate del secolo. Negli stessi anni Leone X gli commissionò i cartoni per dieci **arazzi**, tessuti decorati a disegni con fili di lana e di seta colorati e lavorati al telaio, con le storie degli apostoli Pietro e Paolo, destinati alle pareti della Cappella Sistina e tessuti a Bruxelles: sette cartoni si conservano a Londra, nelle collezioni reali, in deposito al Victoria and Albert Museum.

10.6.2 Raffaello e la tutela delle antichità

Dopo la morte di Bramante, nel 1514, Raffaello fu nominato architetto della fabbrica di San Pietro; l'anno dopo Leone X gli affidò anche il controllo dei marmi antichi scavati a Roma, perché quelli con iscrizioni non fossero distrutti. I marmi antichi, infatti, venivano bruciati nelle fornaci per ricavarne calce. Intorno al 1519 Raffaello scrisse al papa, con l'aiuto di Baldassarre Castiglione che ne curò la forma letteraria, la cosiddetta **Lettera a Leone X**, conservata in una minuta di Castiglione a Mantova e in altre copie. Il papa gli aveva chiesto di disegnare la pianta di Roma antica; la lettera spiega il metodo, ma comincia con un'accusa: anche i papi hanno lasciato distruggere i monumenti. «Quanta calce si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi!», scrive, e aggiunge che tutta la Roma nuova «tutta è fabbricata di calce di marmi antichi» (ed. P. E. Visconti, 1840). Chiede perciò al papa di salvare «quel poco che resta di questa antica madre della gloria e della grandezza italiana».

Il metodo è altrettanto moderno. Raffaello propone di misurare ogni edificio con la «bussola della calamita», uno strumento con un ago magnetico che egli ritiene un'invenzione dei moderni, sconosciuta agli antichi, e di disegnarlo in tre modi: la pianta, la «parete di fuori», cioè l'**alzato**, il disegno del prospetto esterno, e la «parete di dentro», cioè la sezione. Il disegno che rappresenta un edificio con misure esatte, ricavate sul posto, si chiama **rilievo architettonico**. E aggiunge una distinzione importante: l'architetto non deve disegnare in prospettiva, come il pittore, perché gli scorci rimpiccioliscono le parti lontane e non se ne possono più ricavare le misure; deve usare sempre linee parallele. È ciò che oggi chiamiamo **proiezione ortogonale**: ogni punto dell'edificio è proiettato sul piano del disegno lungo linee parallele, perpendicolari a quel piano, e le misure restano vere.

La lettera è uno dei testi fondatori dell'idea di **tutela** (nel terzo anno, cap. 1): il patrimonio antico appartiene a una memoria comune, e chi governa ha il dovere di conservarlo e di conoscerlo con esattezza. È la stessa idea che la Costituzione della Repubblica affida all'articolo 9: «Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

10.6.3 Grazia, idea e sprezzatura

I contemporanei usavano per Raffaello una parola sola: **grazia**. Era la qualità di ciò che piace senza sforzo apparente, una bellezza naturale, armoniosa e misurata, che si coglie subito ma non si riesce a spiegare con le regole. Una lettera a Castiglione, attribuita a Raffaello ma pubblicata solo decenni dopo e di autenticità discussa, spiega il suo metodo a proposito della *Galatea*: per dipingere una donna bella bisognerebbe vederne molte e scegliere il meglio di ciascuna; ma poiché le donne belle sono rare, il pittore si serve di una «certa idea» che gli viene nella mente. È la **bellezza ideale**: non la copia di un modello, ma una forma perfetta che il pittore costruisce scegliendo e correggendo ciò che vede.

COLLEGAMENTI

Latino: Zeusi e le fanciulle di Crotone

Il metodo della scelta del bello ha un precedente antico, che gli umanisti conoscevano bene. Nel *De inventione* Cicerone racconta che il pittore Zeusi, chiamato a Crotone a dipingere Elena per il tempio di Giunone, chiese di vedere le fanciulle più belle della città e ne scelse cinque come modelle:

Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. (*De inventione* II 1, 3)

«Non pensava infatti di poter trovare in un solo corpo tutto ciò che cercava per la bellezza, perché la natura non ha rifinito nulla che sia perfetto in tutte le sue parti in un solo individuo» (traduzione della redazione). Cicerone se ne serve per spiegare il proprio metodo: anche lui ha scelto il meglio da molti autori. La lettera a Castiglione rovescia l'aneddoto con ironia: le belle modelle mancano, e il pittore si affida all'idea.

COLLEGAMENTI

Italiano: il *Cortegiano* e la sprezzatura

Baldassarre Castiglione (1478–1529), amico di Raffaello, ambientò il *Libro del Cortegiano* (pubblicato a Venezia nel 1528) alla corte di Urbino, nel 1507: in quattro serate alcuni gentiluomini e gentildonne discutono su come debba essere il perfetto uomo di corte. La qualità decisiva è la grazia, e il modo per ottenerla è quello di «usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, e dimostri, ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi» (I 26; ed. C. Baudi di Vesme, 1854).

La **sprezzatura**, parola che Castiglione stesso presenta come nuova, è la disinvoltura di chi fa bene una cosa difficile senza mostrare la fatica: il contrario dell'affettazione, che rivela lo sforzo. «Però si può dir quella esser vera arte, che non appare esser arte», conclude Castiglione. È un ideale di comportamento e insieme artistico: la facilità apparente di Raffaello nasce da centinaia di disegni che nessuno vede.

10.6.4 Gli ultimi anni

Le vite di Bramante e di Raffaello si possono ora riassumere su un unico asse del tempo (Figura 10.7). L'ultima grande pala di Raffaello, la *Trasfigurazione* (1518–1520; olio su tavola; Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana), fu commissionata dal cardinale Giulio de' Medici, cugino del papa, per la cattedrale di Narbona, di cui era vescovo; nello stesso tempo il cardinale ne ordinò un'altra a Sebastiano del Piombo, amico di Michelangelo, aprendo di fatto una gara. Raffaello unisce in una sola tavola due episodi che nel Vangelo di Matteo (17) si seguono: in alto Cristo si trasfigura nella luce sul monte, tra Mosè ed Elia, davanti a tre apostoli abbagliati; in basso gli altri apostoli non riescono a guarire un ragazzo indemoniato, che la famiglia ha portato fino a loro. La parte superiore è luminosa e simmetrica, quella inferiore buia, agitata, piena di gesti che indicano in alto: solo dal cielo viene la salvezza.

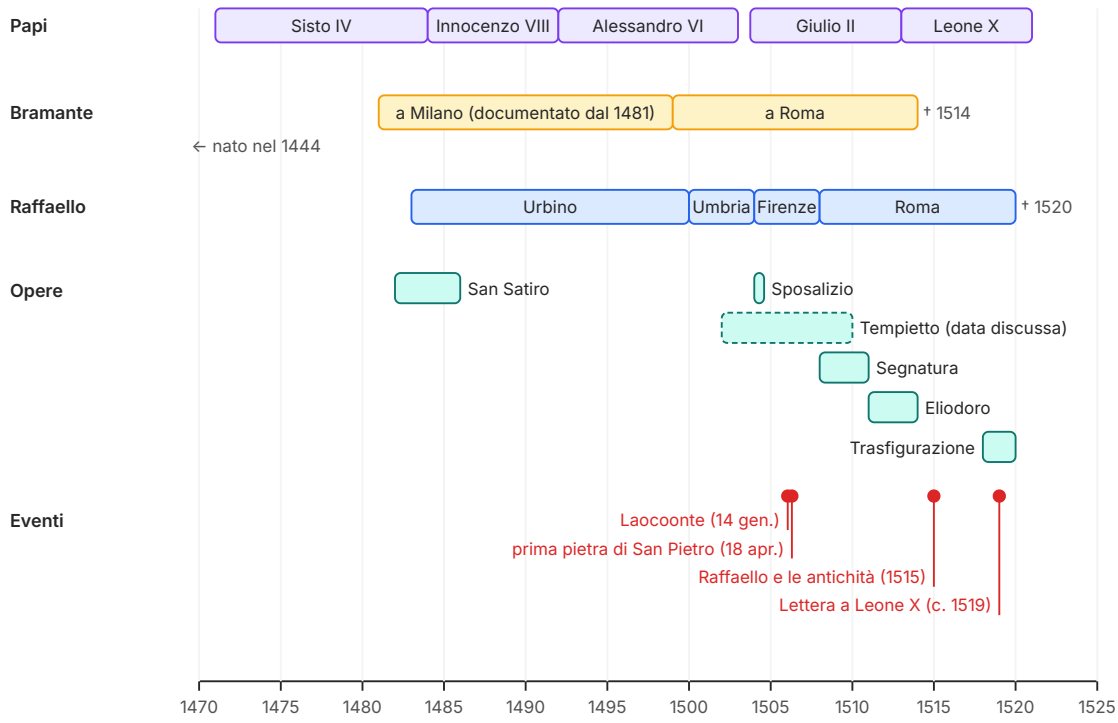


Figura 10.7 Bramante, Raffaello e i papi tra il 1470 e il 1525 (asse del tempo proporzionale). Le barre indicano i pontificati, i soggiorni dei due artisti e la durata delle opere principali; il bordo tratteggiato segnala la data discussa del Tempietto.

Raffaello morì a Roma il 6 aprile 1520, a trentasette anni; Vasari attribuisce la malattia a eccessi amorosi, una spiegazione che non si può verificare. Fu sepolto, come aveva chiesto, nel Pantheon, l'edificio antico più ammirato dagli artisti del Rinascimento, con un epitaffio latino di

Pietro Bembo. Vasari racconta che, accanto al corpo, fu posta la *Trasfigurazione* appena finita, e che la vista dell'opera viva accanto al pittore morto «faceva scoppiare l'anima di dolore a ogni uno che quivi guardava». La tavola non andò mai a Narbona: il cardinale la collocò sull'altare maggiore di San Pietro in Montorio, accanto al Tempietto di Bramante, dove rimase fino alle requisizioni francesi del 1797; tornata da Parigi dopo il 1815, è nella Pinacoteca Vaticana.

In dodici anni Raffaello aveva dato alla Roma dei papi un linguaggio: composizioni chiare e ampie, figure belle e naturali, un equilibrio tra antico e cristiano. Per tre secoli le accademie lo considereranno il modello stesso della pittura, il «classico» per eccellenza; nel cap. 12 vedrai come i suoi allievi e i pittori della generazione successiva, partendo proprio dalle sue ultime opere, abbiano preso strade diverse.

SINTESI

- Intorno al 1500 i papi, da Sisto IV (1471–1484) a Giulio II (1503–1513) e Leone X (1513–1521), usano l'arte per fare di Roma la capitale della cristianità e una nuova antichità.
- Il *Laocoonte*, ritrovato il 14 gennaio 1506 e riconosciuto grazie a Plinio, entra nel Cortile delle Statue del Belvedere, origine dei Musei Vaticani.
- Bramante (1444–1514), formato a Urbino, a Milano costruisce il finto coro prospettico di Santa Maria presso San Satiro (c. 1482–1486) e la tribuna di Santa Maria delle Grazie.
- A Roma, dopo il chiostro di Santa Maria della Pace (1500–1504), costruisce il Tempietto di San Pietro in Montorio (data discussa, c. 1502–1510): un martyrium circolare con sedici colonne doriche, modello della pianta centrale perfetta, pubblicato da Serlio e Palladio.
- Per Giulio II progetta il Cortile del Belvedere e la nuova San Pietro (prima pietra 18 aprile 1506): una croce greca inscritta in un quadrato, con una grande cupola centrale.
- Raffaello (1483–1520) si forma nella cultura urbinate e accanto a Perugino; lo *Sposalizio della Vergine* (1504, Brera) trasforma il modello del maestro in uno spazio unitario.
- A Firenze (1504–1508) studia Leonardo e Michelangelo: Madonne a composizione piramidale, ritratti Doni, *Deposizione* Baglioni (1507).
- Nella Stanza della Segnatura (1508–1511) le quattro facoltà del sapere: *Disputa*, *Scuola di Atene*, *Parnaso*, Virtù e Legge. Nella Stanza di Eliodoro (1511–1514) la difesa divina della Chiesa, con una pittura più drammatica.
- Ritratti (*Giulio II*, *Castiglione*, *Leone X*), *Galatea*, cartoni per gli arazzi, *Trasfigurazione* (1518–1520); muore il 6 aprile 1520 ed è sepolto nel Pantheon.
- La *Lettera a Leone X* (c. 1519, con Castiglione) denuncia la distruzione dei monumenti e propone un rilievo esatto di Roma antica in pianta, alzato e sezione: è un testo fondatore della tutela.
- Grazia, bellezza ideale e sprezzatura (Castiglione, *Cortegiano* I 26) definiscono l'ideale di un'arte che nasconde la propria fatica.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Il *Laocoonte* fu ritrovato a Roma il
   - **A.** 18 aprile 1506
   - **B.** 14 gennaio 1506
   - **C.** 6 aprile 1520
   - **D.** 1° novembre 1503

2. ● Il finto coro prospettico di Bramante si trova
   - **A.** a Milano, in Santa Maria presso San Satiro
   - **B.** a Roma, nel chiostro di Santa Maria della Pace
   - **C.** a Urbino, nel Palazzo Ducale
   - **D.** a Roma, in San Pietro in Montorio

3. ● Quante colonne ha il peristilio del Tempietto di San Pietro in Montorio?
   - **A.** 8
   - **B.** 12
   - **C.** 16
   - **D.** 24

4. ●● La prima pietra della nuova San Pietro fu posta per volere di
   - **A.** Sisto IV
   - **B.** Alessandro VI
   - **C.** Leone X
   - **D.** Giulio II

5. ●● Nella *Scuola di Atene* Platone tiene in mano
   - **A.** la *Repubblica*
   - **B.** il *Timeo*
   - **C.** l'*Etica*
   - **D.** gli *Elementi* di Euclide

6. ●● Nella Stanza della Segnatura il *Parnaso* corrisponde alla
   - **A.** Teologia
   - **B.** Giustizia
   - **C.** Poesia
   - **D.** Filosofia

7. ●● La *Deposizione* Baglioni fu tolta dalla sua chiesa di Perugia e portata a Roma nel 1608 per volere
   A. del cardinale Scipione Borghese
   B. di papa Giulio II
   C. di Napoleone
   D. di Atalanta Baglioni

8. ●●● Secondo la *Lettera a Leone X*, il disegno dell'architetto
   A. deve usare la prospettiva, come quello del pittore
   B. deve mostrare soltanto la pianta
   C. deve rappresentare gli edifici come rovine pittoresche
   D. deve usare linee parallele, senza scorci, per conservare le misure vere

9. ●●● La *Liberazione di san Pietro*
   A. è il primo affresco dipinto da Raffaello a Roma
   B. raffigura un miracolo eucaristico del 1263
   C. è una scena notturna con più fonti di luce, dipinta intorno a una finestra
   D. celebra la vittoria di Leone Magno su Attila

Lessico dell'arte

10. ● Abbina ogni termine alla definizione. Termini: *a*) finto coro; *b*) martyrium; *c*) esedra; *d*) lunetta; *e*) cartone. Definizioni: 1) superficie a semicerchio sotto una volta; 2) disegno preparatorio in grandezza reale; 3) rilievo poco profondo che simula in prospettiva un braccio di chiesa; 4) edificio costruito sul luogo del martirio o della sepoltura di un santo; 5) grande nicchia semicircolare aperta.

11. ● Completa la frase di Castiglione: «usar in ogni cosa una certa _____ , che nasconda l' _____, e dimostri, ciò che si fa e dice venir fatto senza _____ e quasi senza pensarvi».

12. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Il Tempietto ha colonne di ordine corinzio. *b*) La *Disputa del Sacramento* rappresenta un dibattito tra teologi. *c*) Un notturno è una scena rischiarata da fonti di luce interne al dipinto. *d*) Il progetto di Bramante per San Pietro era a croce latina.

13. ●● Nella *Lettera a Leone X* il disegno di un edificio si divide in tre parti. Quali? Spiega con parole tue la differenza tra alzato e sezione.

14. ●● Che cos'è un programma iconografico? Illustralo con l'esempio della Stanza della Segnatura.

15. ●●● Spiega la differenza tra la copia di un modello e la bellezza ideale, usando la lettera a Castiglione e l'aneddoto di Zeusi.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Ordina per data d'inizio: *a*) *Lettera a Leone X*; *b*) *Sposalizio della Vergine* di Raffaello; *c*) ritrovamento del *Laocoonte*; *d*) Santa Maria presso San Satiro; *e*) Stanza di Eliodoro; *f*) prima pietra della nuova San Pietro; *g*) *Trasfigurazione*.

17. ●● Abbina ogni opera al luogo in cui è conservata oggi: *Sposalizio della Vergine*; *Madonna del Cardellino*; *Deposizione* Baglioni; *Ritratto di Giulio II*; *Ritratto di Baldassarre Castiglione*; *Trasfigurazione*; cartone della *Scuola di Atene*.

18. ●● Su una carta muta dell'Italia centrale segna le città della vita di Raffaello: Urbino, Città di Castello, Perugia, Firenze, Roma. Per ciascuna indica il periodo e un'opera studiata. Quale si trova più a sud? Quale più vicino all'Adriatico?

19. ●●● Quali opere di questo capitolo erano in corso a Roma nel 1511? Quale grande impresa di Michelangelo era in corso negli stessi anni nello stesso palazzo?

Leggere l'opera

20. ●● Applica la scheda di lettura alla *Scuola di Atene*: dati (luogo, data, tecnica), descrizione e iconografia (le figure centrali e i gruppi), analisi formale (architettura, prospettiva, punto di fuga), funzione e committenza, contesto, conservazione (il cartone).

21. ●● Applica la scheda di lettura al Tempietto di San Pietro in Montorio, servendoti della Figura 10.2.

22. ●●● Descrivi la *Liberazione di san Pietro*: come si svolge il racconto, quali sono le fonti di luce, come Raffaello sfrutta la finestra reale? Confrontala con lo *Sposalizio*.

23. ●● Analizza il *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*: personaggi, oggetti, posa, colore. Che cosa dice dell'immagine che il papa voleva dare di sé?

Le fonti

24. ●● Pietro Bembo scrisse per la tomba di Raffaello nel Pantheon un epitaffio che termina con questo distico (riportato da Vasari, *Vite*, 1568): *Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci / rerum magna parens, et moriente mori.* *a*) Traducilo (*sospes* = «vivo, salvo»; *rerum magna parens* = la natura). *b*) Quale idea del rapporto tra arte e natura esprime? *c*) Perché è significativo che Raffaello sia sepolto proprio nel Pantheon?

25. ●● Leggi il passo della *Lettera a Leone X* (ed. Visconti, 1840): «Quanti pontefici, padre santissimo, [...] hanno atteso a ruinare tempii antichi, statue, archi, e altri edifici gloriosi!». *a*) Parafrasalo in italiano moderno. *b*) A chi è rivolta l'accusa, e perché è coraggiosa? *c*) Quale soluzione propone la lettera?

26. ●●● Castiglione scrive (*Cortegiano* I 26): «Però si può dir quella esser vera arte, che non appare esser arte; nè più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla». *a*) Parafrasa la frase. *b*) Collegala alla grazia di Raffaello e al suo modo di lavorare con molti disegni preparatori.

Collegare e confrontare

27. ●● Dal Pantheon al Tempietto alla nuova San Pietro: confronta i tre edifici (pianta, copertura, funzione). Che cosa prende Bramante dall'architettura romana, e che cosa vi aggiunge?

28. ●● Confronta lo *Sposalizio* di Raffaello con quello di Perugino e con la *Consegna delle chiavi* della Cappella Sistina (cap. 6): ruolo dell'edificio, disposizione delle figure, spazio.

29. ●●● Disegna a mano libera la pianta di un peristilio circolare di 16 colonne, con il cerchio dei centri delle colonne di raggio 4 cm. Calcola l'angolo tra due colonne vicine e la distanza tra i loro centri (la corda), poi disegnale con il goniometro.

30. ●●● Un finto coro deve sembrare profondo 8 m a un osservatore fermo sull'asse, a 15 m dall'arco d'ingresso, largo 5 m. Il rilievo reale è profondo 0,9 m. Quanto deve essere larga la parete di fondo del rilievo?

Verso la verifica

31. ●● Raffaello e la tutela: spiega in 10–15 righe che cosa chiede la *Lettera a Leone X*, quale metodo propone e perché la si considera un testo fondatore della tutela del patrimonio, fino all'articolo 9 della Costituzione.

32. ●● In 10–15 righe spiega come Giulio II usò l'architettura e la pittura per costruire l'immagine della Roma papale: Belvedere, nuova San Pietro, Stanze.

33. ●●● In 10–15 righe definisci la grazia di Raffaello e confrontala con lo sfumato e i «moti dell'animo» di Leonardo (cap. 9). Che cosa Raffaello prende da Leonardo, e che cosa ha di diverso?

PER APPROFONDIRE

- VAS — G. Vasari, *Le vite*: le vite di Bramante e di Raffaello (1568), da leggere come fonte e come racconto.
- WIT — R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*: la pianta centrale, il Tempietto e i progetti per San Pietro.
- ARG — G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*: i capitoli su Bramante e Raffaello.
- GOM — E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul Rinascimento maturo.

Glossario del capitolo

Alzato
Disegno che rappresenta in proiezione ortogonale il prospetto esterno di un edificio su un piano verticale, con le misure vere; nella *Lettera a Leone X* è la «parete di fuori».

Arazzo
Tessuto decorato con figure, lavorato al telaio con fili di lana, seta e talvolta d'oro, tessuti su un cartone dipinto.

Balaustra
Parapetto formato da piccole colonne sagomate (balaustri) che reggono un corrimano.

Bellezza ideale
Una forma perfetta che l'artista costruisce nella mente scegliendo e correggendo ciò che vede in natura, invece di copiare un solo modello.

Cartone
Disegno preparatorio in grandezza reale, da cui la composizione si trasferisce sul muro, sulla tavola o sul telaio dell'arazzo.

Esedra
Grande nicchia semicircolare, spesso aperta su un cortile o un giardino.

Finto coro
Il rilievo prospettico, profondo meno di un metro, con cui Bramante simulò il coro di Santa Maria presso San Satiro a Milano.

Grazia
Nella cultura del Cinquecento, la bellezza naturale e armoniosa che piace senza sforzo apparente; il carattere che i contemporanei riconoscevano a Raffaello.

Lunetta
Superficie a semicerchio che si forma su una parete sotto una volta, tra l'arco e il muro.

Martyrium
Edificio costruito sul luogo del martirio o della sepoltura di un santo, spesso a pianta centrale.

Notturno
Scena dipinta immersa nel buio della notte e rischiarata da fonti di luce interne al quadro.

Proiezione ortogonale
Rappresentazione in cui ogni punto è proiettato sul piano del disegno lungo linee parallele perpendicolari al piano: le misure restano vere, senza gli scorci della prospettiva.

Rilievo architettonico
Il disegno di un edificio esistente ricavato da misure esatte prese sul posto, in pianta, alzato e sezione.

Sprezzatura
Per Castiglione, la disinvoltura di chi fa bene una cosa difficile nascondendo l'arte e la fatica; il contrario dell'affettazione.

Stanze Vaticane
Le quattro sale dell'appartamento di Giulio II nel palazzo vaticano affrescate da Raffaello e dalla sua bottega dal 1508.

Tribuna
La parte terminale di una chiesa, presso l'altare, costruita come un corpo a pianta centrale coperto da una cupola.

Soluzioni

1. B. Il 18 aprile 1506 è la prima pietra di San Pietro; il 6 aprile 1520 la morte di Raffaello; il 1° novembre 1503 l'elezione di Giulio II.

2. A. Il coro non si poteva costruire perché dietro il transetto passava una strada.

3. C. Sedici colonne a intervalli di 360°/16 = 22,5°.

4. D. Giulio II pose la prima pietra il 18 aprile 1506.

5. B. Il *Timeo*; Aristotele tiene l'*Etica*.

6. C. Il *Parnaso*, con Apollo, le Muse e i poeti, rappresenta la Poesia.

7. A. Il cardinale Scipione Borghese; la tavola è ancora alla Galleria Borghese.

8. D. La prospettiva «appartiene al pittore, non all'architetto»: gli scorci impediscono di ricavare le misure.

9. C. La luce dell'angelo, la luna e le torce rischiarano la notte; B è la *Messa di Bolsena*, D l'*Incontro di Leone Magno con Attila*.

10. a–3; b–4; c–5; d–1; e–2.

11. «sprezzatura»; «arte»; «fatica».

12. *a*) Falso: le colonne sono tuscaniche e reggono una trabeazione dorica. *b*) Falso: è una glorificazione dell'Eucaristia, con la Chiesa del cielo e quella della terra. *c*) Vero. *d*) Falso: era a croce greca inscritta in un quadrato; la navata fu proposta da Raffaello e aggiunta da Maderno.

13. La pianta, la «parete di fuori» e la «parete di dentro». L'alzato mostra l'esterno di un edificio come appare su un piano verticale, con le misure vere; la sezione mostra l'interno come se l'edificio fosse tagliato a metà, con le altezze, gli archi e le volte.

14. *Traccia*: il programma iconografico è il piano complessivo dei soggetti e dei loro rapporti, deciso con i committenti e i loro consiglieri. Nella Segnatura, probabile biblioteca di Giulio II, segue le quattro facoltà del sapere: a ogni parete (*Disputa*, *Scuola di Atene*, *Parnaso*, Virtù e Legge) corrisponde un tondo della volta (Teologia, Filosofia, Poesia, Giustizia); le pareti opposte si rispondono (verità rivelata e verità razionale).

15. *Traccia*: la copia riproduce un modello reale con i suoi difetti; la bellezza ideale è una forma perfetta costruita dalla mente scegliendo e correggendo. Zeusi sceglie le parti migliori di cinque fanciulle perché la natura non fa nulla di perfetto in un solo corpo (Cicerone, *De inventione* II 1, 3); Raffaello, secondo la lettera, si affida a una «certa idea» che ha nella mente. La lettera è di autenticità discussa.

16. d (c. 1482–1486), b (1504), c (14 gennaio 1506), f (18 aprile 1506), e (1511–1514), g (1518–1520), a (c. 1519).

17. *Sposalizio*: Milano, Pinacoteca di Brera. *Madonna del Cardellino*: Firenze, Gallerie degli Uffizi. *Deposizione*: Roma, Galleria Borghese. *Giulio II*: Londra, National Gallery. *Castiglione*: Parigi, Louvre. *Trasfigurazione*: Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana. Cartone: Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

18. Urbino: nascita e formazione (1483–c. 1500), la cultura della corte. Città di Castello e Perugia: c. 1500–1504, lo *Sposalizio* (Città di Castello) e la *Deposizione* (Perugia, 1507). Firenze: 1504–1508, le Madonne e i ritratti Doni. Roma: 1508–1520, le Stanze. La più a sud è Roma; la più vicina all'Adriatico è Urbino.

19. Nel 1511 si concludeva la Stanza della Segnatura e cominciava quella di Eliodoro; Raffaello dipingeva il *Ritratto di Giulio II* (c. 1511–1512) e si preparava alla *Galatea* (c. 1512); erano in corso i cantieri di Bramante (San Pietro, Belvedere) e forse il Tempietto. Nello stesso palazzo Michelangelo dipingeva la volta della Cappella Sistina (1508–1512).

20. *Traccia*: dati: Raffaello, *Scuola di Atene*, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura, 1508–1511 (parete

eseguita c. 1509–1511), affresco su una parete a lunetta. Iconografia: i filosofi antichi intorno a Platone (*Timeo*, mano in alto) e Aristotele (*Etica*, mano verso terra); Socrate, Pitagora, Diogene, il geometra (Euclide o Archimede), Tolomeo e Zoroastro; statue di Apollo e Minerva. Analisi formale: architettura di volte a botte cassettonate in fuga, punto di fuga tra i due filosofi centrali, gruppi equilibrati a destra e a sinistra, gradini che separano i piani. Funzione: biblioteca del papa, la Filosofia tra le quattro facoltà. Contesto: umanesimo romano, concordia tra Platone e Aristotele e tra filosofia e fede (*Disputa*), architettura di Bramante. Conservazione: il cartone dell'Ambrosiana mostra che la figura in primo piano fu aggiunta dopo; l'affresco è nel percorso dei Musei Vaticani.

21. *Traccia*: dati: Bramante, Tempietto, Roma, cortile di San Pietro in Montorio, c. 1502–1510 (data discussa), committenti i sovrani di Spagna. Descrizione: tre gradini, peristilio di 16 colonne tuscaniche con trabeazione dorica, cella cilindrica, trabeazione con triglifi e metope liturgiche, balaustra, tamburo, cupola; cripta. Analisi: cerchi concentrici, pianta centrale perfetta, ordine antico usato con rigore. Funzione: martyrium sul luogo del martirio di Pietro. Contesto: tradizione dei martyria a pianta centrale, teorie del Quattrocento (Alberti), Roma di Giulio II. Fortuna: Serlio (1540), Palladio (1570); il cortile circolare previsto non fu costruito.

22. *Traccia*: tre momenti: al centro, dietro le sbarre, l'angelo risveglia Pietro; a destra lo conduce fuori; a sinistra i soldati si svegliano. Luci: l'angelo (soprannaturale), la luna, le torce, i riflessi sulle armature. La finestra reale è sotto la scena, e il controluce rende ancora più scura la notte dipinta. Rispetto allo *Sposalizio*: dalla luce chiara e diffusa e dallo spazio aperto a un colore drammatico e a figure vicine e mosse.

23. *Traccia*: il papa, seduto, con la lente in mano davanti a un codice miniato e a un campanello; dietro, i cardinali Giulio de' Medici (futuro Clemente VII) e Luigi de' Rossi, entrambi suoi parenti. Posa di tre quarti, spazio chiuso, rossi e velluti resi con precisione quasi fiamminga. Il papa si presenta come un principe colto, amante dei libri, a capo di una famiglia, i Medici, che governa la Chiesa.

24. *a*) «Questi è quel Raffaello dal quale, finché visse, la grande madre delle cose (la natura) temette di essere vinta, e, quando morì, temette di morire con lui» (traduzione della redazione). *b*) L'arte che imita e supera la natura: un tema antico (Plinio) e umanistico. *c*) Il Pantheon era l'edificio antico più ammirato; esservi sepolto significa essere accolto tra gli antichi; la parte iniziale dell'epitaffio, riportata anch'essa da Vasari, lo chiama infatti *veterum aemulus*, «emulo degli antichi».

25. *a*) «Quanti papi, santo padre, si sono dati da fare per distruggere templi antichi, statue, archi e altri edifici gloriosi!». *b*) È rivolta ai predecessori di Leone X, cioè ai papi, che avrebbero dovuto proteggere i monumenti come padri e tutori; scritta al papa stesso, chiede che la Chiesa cambi politica. *c*) Conservare ciò che resta e disegnare la pianta di Roma antica con un rilievo esatto (bussola; pianta, alzato e sezione).

26. *a*) «Si può dunque dire che la vera arte è quella che non sembra arte, e che a nulla si deve dedicare più impegno che a nasconderla». *b*) La grazia di Raffaello sembra naturale e facile, ma nasce da molti disegni, studi dal vero e cartoni che lo spettatore non vede: l'arte nasconde la propria fatica, come vuole la sprezzatura.

27. *Traccia*: Pantheon: tempio romano a pianta circolare, cupola emisferica, pronao. Tempietto: martyrium circolare con peristilio dorico e cupola su tamburo, pianta centrale su piccola scala. San Pietro di Bramante: croce greca con cupola centrale su pilastri, unione di cupola e volte. Bramante prende dalla Roma antica la cupola, gli ordini e le volte; vi aggiunge la funzione cristiana (martyrium, basilica sulla tomba di Pietro) e il sistema di spazi gerarchici intorno a un centro.

28. *Traccia*: nella *Consegna delle chiavi* e nello *Sposalizio* di Perugino un tempio a pianta centrale chiude il fondo di una grande piazza, con figure allineate in primo piano. Raffaello allontana e rimpicciolisce il tempio, gli dà sedici lati, apre la porta sul cielo e di-

spone le figure lungo un arco: architettura e figure diventano un unico spazio.

29. Angolo: 360°/16 = 22,5°. Corda tra due centri vicini: 2 × 4 × sen(11,25°) ≈ 2 × 4 × 0,195 ≈ 1,56 cm. Si disegna il cerchio di raggio 4 cm e si segnano 16 punti ogni 22,5° (verifica con il compasso: aperto a 1,56 cm, deve chiudere il giro in 16 passi).

30. L'angolo di fondo del coro apparente è a 2,5 m dall'asse e a 15 + 8 = 23 m dall'occhio; il fondo del rilievo è a 15 + 0,9 = 15,9 m. Per triangoli simili la semilarghezza è 2,5 × 15,9/23 ≈ 1,73 m: la parete di fondo è larga ≈ 3,46 m.

31. *Traccia*: i marmi antichi bruciati per la calce, le rovine usate come cave, la responsabilità dei papi; la richiesta di conservare «quel poco che resta»; il rilievo con la bussola in pianta, alzato e sezione, senza prospettiva; il nuovo incarico di Raffaello sui marmi (1515); l'idea che il patrimonio sia memoria comune e dovere di chi governa; il legame con l'articolo 9 («Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione»).

32. *Traccia*: Roma capitale di una nuova antichità; il Belvedere (cortile a terrazze, statue antiche); la nuova San Pietro come pianta centrale perfetta e superamento del Pantheon; le Stanze come programma: la Segnatura (sapere antico e cristiano unito sotto il papa), Eliodoro (Dio protegge la Chiesa, Giulio II presente nelle scene); la politica e le guerre del papa; il costo e la questione delle indulgenze sotto Leone X.

33. *Traccia*: grazia come bellezza naturale e armoniosa, senza sforzo apparente; da Leonardo Raffaello prende la composizione a piramide, lo sfumato, la cura degli sguardi e dei gesti (Madonne fiorentine, ritratto di Maddalena Doni); ma la sua pittura è più chiara, equilibrata e leggibile, meno misteriosa; tende all'ideale e all'armonia d'insieme più che all'indagine sulla natura.