CAPITOLO

13

Raffaello

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci / rerum magna parens, et moriente mori. «Qui giace Raffaello: finché visse, la natura, grande madre delle cose, temette di essere vinta; quando morì, temette di morire con lui.» — Epitaffio di Pietro Bembo per la tomba di Raffaello al Pantheon, come lo riporta Vasari (traduzione della redazione)

OBIETTIVI

1. Ricostruire la carriera di Raffaello da Urbino a Perugia, Firenze e Roma, con le date e i luoghi delle opere principali.
2. Confrontare lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello con quello di Perugino, leggendone la costruzione prospettica.
3. Descrivere il programma della Stanza della Segnatura e leggere la *Scuola di Atene* come architettura dipinta in prospettiva centrale.
4. Riconoscere i caratteri della pittura di Raffaello: composizione equilibrata, grazia, ritratto, lavoro di bottega.
5. Spiegare il ruolo di Raffaello architetto e il contenuto della Lettera a Leone X sul rilievo e la tutela di Roma antica.

INDICE DEL CAPITOLO

13.1 Da Urbino a Perugia: la formazione 3

13.2 Firenze (1504–1508): imparare da Leonardo e da Michelangelo 6

13.3 Roma: le Stanze Vaticane 7

13.4 Raffaello a Roma: la Farnesina, i ritratti, l'ultima pala 12

13.5 Raffaello architetto e custode dell'antico 15

Disegno e Storia dell'arte 3 · Parte V · La «terza maniera» · versione 1.0
Capitolo 13: Raffaello · pagine 361–384 del volume completo · estratto per lo studio

Nel capitolo 11 hai visto Leonardo e Bramante aprire quella che Vasari chiamò la «terza maniera», e nel capitolo 12 hai seguito Michelangelo dal marmo del *David* alla volta della Cappella Sistina. Raffaello è il terzo protagonista di questa stagione, e il più giovane: nasce otto anni dopo Michelangelo e trentuno dopo Leonardo, e muore a trentasette anni, un anno dopo Leonardo e più di quarant'anni prima di Michelangelo. In poco più di vent'anni di lavoro passa dalla bottega del padre, a Urbino, ai cantieri dei papi, e diventa il pittore che per quattro secoli sarà considerato il modello della perfezione classica.

Di Raffaello si è detto spesso che fu un genio «facile», tutto dolcezza e armonia. È un'immagine incompleta. Raffaello studia senza sosta le opere degli altri, da Perugino a Leonardo, da Michelangelo all'antico; dirige una bottega di decine di collaboratori; progetta edifici, misura le rovine di Roma, scrive al papa per difenderle. In questo capitolo seguiremo le tappe della sua carriera, leggeremo due opere con gli strumenti della prospettiva che hai imparato nei capitoli 3 e 4 e chiuderemo con il Raffaello architetto e custode delle antichità (Figura 13.1).

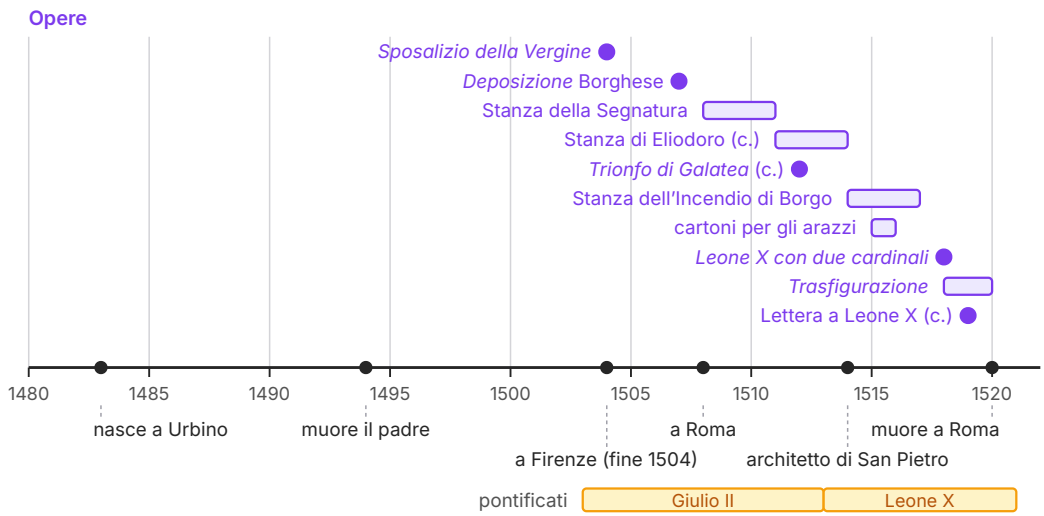

Figura 13.1 La vita e le opere di Raffaello su una scala proporzionale degli anni (1480–1522). In alto le opere del capitolo (le barre indicano gli anni di lavoro; «c.» segnala una data approssimata); in basso le tappe della vita e i pontificati di Giulio II e di Leone X.

13.1 Da Urbino a Perugia: la formazione

13.1.1 La corte di Urbino e la bottega del padre

Raffaello Sanzio nacque a **Urbino** nel **1483**. Vasari scrive che nacque «in venerdì santo», che nel 1483 cadde il 28 marzo; l'iscrizione della sua tomba dice invece che morì nello stesso giorno in cui era nato, il 6 aprile, che nel 1520 era anch'esso un venerdì santo. Le due notizie non concordano del tutto, e gli studiosi indicano l'una o l'altra data. Il padre, **Giovanni Santi**, era pittore e letterato al servizio dei duchi di Montefeltro; morì nel 1494, quando il figlio aveva undici anni, e la madre era morta tre anni prima. Il ragazzo crebbe dunque nella città del Palazzo Ducale, che hai studiato nel capitolo 8, e della corte di Federico da Montefeltro, dove avevano lavorato Piero della Francesca e Luciano Laurana (capp. 8 e 9): una città in cui la pittura, la geometria e l'architettura erano di casa.

Secondo Vasari il padre lo affidò a **Pietro Perugino**, il pittore più richiesto del tempo, che hai incontrato nel capitolo 10 tra gli autori delle pareti della Cappella Sistina. Il rapporto preciso tra i due è discusso: non sappiamo se Raffaello sia stato un vero apprendista di Perugino o un giovane maestro che ne adottò lo stile. Certo è che nei primi anni del Cinquecento, tra Perugia e Città di Castello, Raffaello dipinse opere così vicine a quelle di Perugino che, scrive Vasari, «fra le cose sue e di Pietro non si sapeva certo discernere». È il punto di partenza: la maniera di Perugino, fatta di figure dolci e composte, di paesaggi chiari e di spazi ordinati e simmetrici.

13.1.2 Lo *Sposalizio della Vergine* e il confronto con Perugino

La prima opera in cui Raffaello supera il maestro è lo ***Sposalizio della Vergine*** (1504; olio su tavola, 170 × 118 cm; Pinacoteca di Brera, Milano). Fu dipinto per la cappella di San Giuseppe della famiglia Albizzini nella chiesa di San Francesco a **Città di Castello**, ed è firmato e datato sul portico del tempio: RAPHAEL VRBINAS, «Raffaello da Urbino», e sotto la data in numeri romani. Ha la forma di una **tavola centinata**, cioè di un rettangolo verticale chiuso in alto da un arco.

Il soggetto, preso dai Vangeli apocrifi e dalla *Legenda aurea*, è il matrimonio di Maria e Giuseppe davanti al tempio di Gerusalemme: il sacerdote unisce le mani degli sposi, Giuseppe infila l'anello al dito di Maria, i pretendenti respinti spezzano le verghe che non sono fiorite. Negli stessi anni Perugino dipingeva lo stesso soggetto per la cappella del Santo Anello nel Duomo di Perugia, dove si conservava la reliquia che si credeva fosse l'anello nuziale della Vergine: è lo ***Sposalizio*** oggi al Musée des Beaux-Arts di **Caen** (c. 1501–1504). Raffaello ne riprende l'impianto, a sua volta derivato dalla *Consegna delle chiavi* della Sistina (cap. 10): le figure in primo piano, una grande piazza lastricata, un tempio a pianta centrale sull'asse. Ma ne cambia il significato geometrico (Figura 13.2).

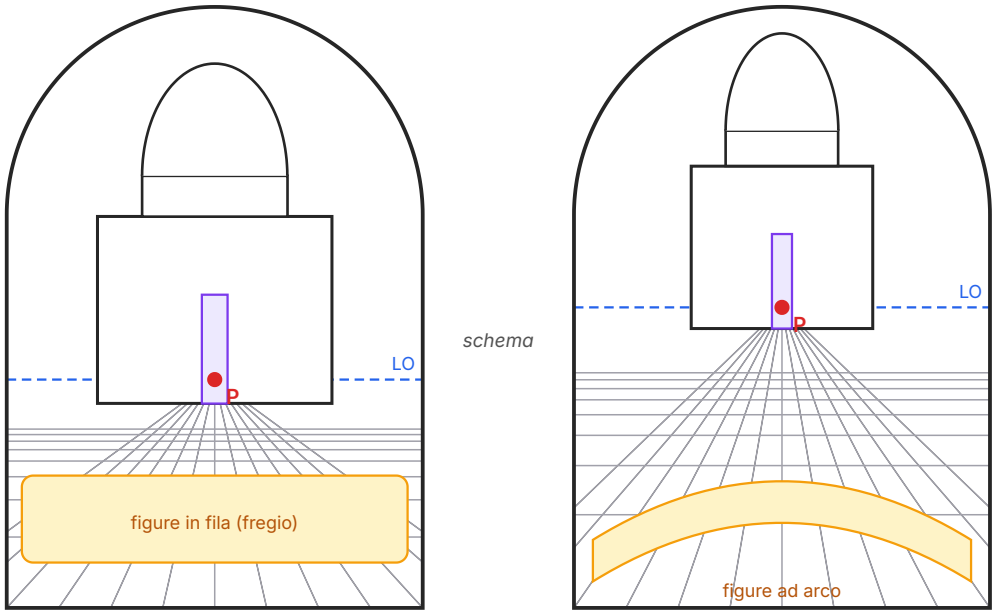

Figura 13.2 I due *Sposalizi* in schemi prospettici semplificati: le linee del pavimento che fuggono verso il punto principale *P*, la linea d'orizzonte LO, il tempio sull'asse, la fascia delle figure. Gli schemi non sono misurati sui dipinti: le proporzioni e la posizione di *P* sono indicative.

- **Lo spazio.** Nella tavola di Perugino il tempio è grande e vicino, e le figure, disposte in fila come in un fregio, occupano gran parte della superficie: lo spazio resta poco profondo. Raffaello allontana il tempio e allarga la piazza; il pavimento, a grandi lastre separate da fasce chiare, si apre a ventaglio e porta lo sguardo verso il fondo.
- **Il tempio.** Il tempio di Perugino è ottagonale; quello di Raffaello ha **sedici lati**, tanti che a prima vista sembra circolare, ed è circondato da un portico ad archi su colonne sottili. La porta centrale è aperta e corrisponde a un'altra apertura sul retro: attraverso le due si vede il paesaggio. Il punto principale cade sull'asse del tempio, all'altezza della porta: tutto lo spazio converge lì.
- **Le figure.** I personaggi di Raffaello non stanno in fila: si dispongono ad **arco**, e la loro curva risponde a quella del tempio. Il cerchio, la forma che il Quattrocento considerava la più perfetta (pensa alle chiese a pianta centrale dei capp. 10 e 11), diventa il principio che organizza tutto il dipinto.

Vasari, che conosceva l'opera, ne loda proprio la prospettiva: nello *Sposalizio* «è tirato un tempio in prospettiva con tanto amore che è cosa mirabile a vedere le difficultà che egli in tale esercizio andava cercando». Il giovane pittore non si accontenta di una regola: cerca le difficoltà,

cioè un edificio di sedici lati da mettere in prospettiva, e le risolve senza che lo spettatore se ne accorga.

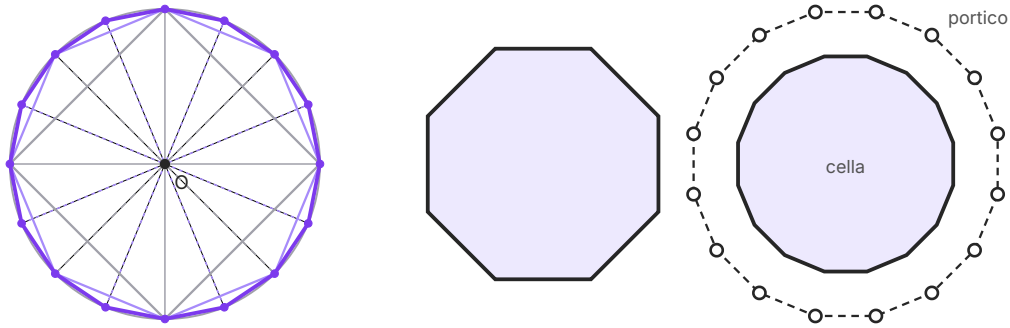

Figura 13.3 Le piante dei due templi come forme geometriche (schema tipologico, non rilievo dei dipinti). a) Il poligono di sedici lati si costruisce nella circonferenza dimezzando due volte gli angoli al centro del quadrato inscritto: quadrato, ottagono, poligono di sedici lati. b) La pianta ottagonale del tempio di Perugino. c) La pianta di sedici lati del tempio di Raffaello, con il portico che la circonda.

Il poligono di sedici lati si costruisce con le operazioni che conosci da *Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 3: si inscrive un quadrato nella circonferenza tracciando due diametri perpendicolari, si bisecano gli angoli retti per ottenere l'ottagono, si bisecano ancora gli angoli al centro di 45° (Figura 13.3). Ogni volta il numero dei lati raddoppia e il poligono si avvicina alla circonferenza: con sedici lati, il perimetro è già il 99,4 % della circonferenza. Ecco perché il tempio di Raffaello «sembra» rotondo.

ESEMPIO SVOLTO

Quanto è lungo il lato del poligono di sedici lati? Il tempio ha una pianta inscritta in una circonferenza di raggio $r = 50$ mm. Calcoliamo il lato senza trigonometria, con Pitagora.

- Il lato del quadrato inscritto è la diagonale di un quadrato di lato r: $l_4 = r\sqrt{2} \approx 70{,}71$ mm.
- Per passare da n a $2n$ lati si usa il triangolo rettangolo che ha per ipotenusa il nuovo lato: un cateto è metà del lato vecchio, l'altro è la distanza tra il punto medio del lato vecchio e la circonferenza, cioè r meno l'apotema. L'apotema del quadrato è 35,36 mm, quindi il cateto vale $50 - 35{,}36 = 14{,}64$ mm, e il lato dell'ottagono è $\sqrt{(35{,}36^2 + 14{,}64^2)} \approx 38{,}27$ mm.
- Di nuovo: apotema dell'ottagono $\sqrt{(50^2 - 19{,}13^2)} \approx 46{,}19$ mm; cateto $50 - 46{,}19 = 3{,}81$ mm; lato del poligono di sedici lati $\sqrt{(19{,}13^2 + 3{,}81^2)} \approx 19{,}51$ mm.
- Perimetro: $16 \cdot 19{,}51 \approx 312$ mm, contro una circonferenza di $2\pi \cdot 50 \approx 314{,}2$ mm: la differenza è di circa due millimetri su trenta centimetri.

13.2 Firenze (1504–1508): imparare da Leonardo e da Michelangelo

Alla fine del 1504 Raffaello si stabilisce a **Firenze**. È il momento in cui nella città lavorano insieme Leonardo e Michelangelo, impegnati nelle due battaglie per Palazzo Vecchio (capp. 11 e 12), e in cui le loro opere sono il grande argomento di discussione delle botteghe. Vasari racconta che Raffaello studiò «le cose vecchie di Masaccio» e quelle di Leonardo e di Michelangelo, e che questo studio gli procurò un «miglioramento straordinario». Il giovane pittore di Urbino si comporta da allievo di tutti: copia, disegna, rielabora, e dopo pochi anni ha una lingua sua.

13.2.1 Le Madonne

A Firenze Raffaello dipinge per i collezionisti privati molte **Madonne con il Bambino**, spesso con san Giovannino, in un paesaggio aperto. La più nota è la ***Madonna del cardellino*** (c. 1505–1506; olio su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze): Maria siede su una roccia e tiene un libro; ai suoi piedi Giovannino porge al piccolo Gesù un cardellino, l'uccello che secondo la tradizione si nutre di spine e che allude alla Passione. Le tre figure formano un triangolo che ha il vertice nella testa della Madonna e la base nei due bambini: è la **composizione piramidale** che Raffaello aveva visto nei disegni e nei dipinti di Leonardo (cap. 11). La tavola, spezzata nel crollo di una casa nel 1547 e ricomposta, è stata restaurata e restituita al pubblico nel 2008.

Rispetto a Leonardo, Raffaello rinuncia al mistero: lo sfumato si fa più leggero, le ombre più trasparenti, i paesaggi più chiari; i gesti sono semplici e affettuosi. Questa naturalezza, che nasconde la fatica della costruzione, è ciò che i contemporanei chiamarono **grazia**: Vasari usa la parola più volte per Raffaello, e la sua «grazia e dolcezza» diventerà un modello per i secoli successivi.

13.2.2 I ritratti e la *Deposizione*

A Firenze Raffaello dipinge anche i **ritratti di Agnolo Doni e di Maddalena Strozzi** (c. 1505–1507; olio su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi), lo stesso mercante per il quale Michelangelo aveva dipinto il *Tondo Doni* (cap. 12). Sono un **pendant**, due quadri pensati per stare l'uno accanto all'altro, con i due sposi rivolti l'uno verso l'altra davanti a un paesaggio. La posa di Maddalena, a mezza figura, di tre quarti, con le mani incrociate in primo piano, riprende quella della *Gioconda* che Leonardo stava dipingendo in quegli anni (cap. 11); ma il volto è nitido e i gioielli sono descritti con precisione.

L'opera che chiude il periodo è la ***Deposizione* Borghese** (1507; olio su tavola; Galleria Borghese, Roma), più esattamente un *Trasporto di Cristo al sepolcro*. La commissionò a Perugia **Atalanta Baglioni** in memoria del figlio, ucciso nelle lotte tra le famiglie della città; la tavola fu tolta dalla chiesa di San Francesco al Prato nel 1608 per la collezione del cardinale Scipione Borghese, e a Perugia ne restò una copia. È un'opera di movimento e di sforzo: il corpo di Cristo pesa sulle braccia dei portatori, la Madonna sviene a destra. Si sentono la lezione di Michelangelo, nei corpi tesi, e quella dei rilievi antichi con il trasporto di un eroe morto. I disegni preparatori che si conservano mostrano quante volte Raffaello cambiò la composizione prima di trovare quella definitiva.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Raffaello copia».** Raffaello riprende da Perugino lo schema dello *Sposalizio*, da Leonardo la composizione piramidale e la posa della *Gioconda*, da Michelangelo la forza dei corpi. Ma dire che «copia» è sbagliato. Nel Rinascimento imitare i maestri, antichi e moderni, è il modo normale di imparare e di gareggiare con loro: è l'**emulazione** (in latino *aemulatio*): ciò che conta è che cosa l'artista aggiunge. Nello *Sposalizio* Raffaello aggiunge lo spazio circolare; nelle Madonne una chiarezza che Leonardo non cercava. Non a caso l'epitaffio della sua tomba lo chiama *veterum aemulus*, «emulo degli antichi».

13.3 Roma: le Stanze Vaticane

13.3.1 Giulio II e la Stanza della Segnatura

Alla fine del 1508 Raffaello è chiamato a Roma da **Giulio II**, il papa che aveva affidato a Bramante la nuova basilica di San Pietro (cap. 11) e a Michelangelo la volta della Sistina (cap. 12). Il papa voleva decorare l'appartamento al secondo piano dei Palazzi Vaticani, che oggi chiamiamo **Stanze di Raffaello** (o Stanze Vaticane). Vi lavoravano già altri pittori, tra cui il Sodoma; ma dopo le prime prove di Raffaello, racconta Vasari, Giulio II fece cancellare le pitture degli altri maestri e affidò tutto a lui. Le Stanze sono quattro, una dopo l'altra (Figura 13.4, a): la Sala di Costantino, la Stanza di Eliodoro, la Stanza della Segnatura e la Stanza dell'Incendio di Borgo.

La prima a essere dipinta è la **Stanza della Segnatura** (1508–1511). Il nome viene dal più alto tribunale della Santa Sede, la *Segnatura Gratiae et Iustitiae*, che vi si riuniva verso la metà del Cinquecento; in origine Giulio II la usava come biblioteca e studio privato. Il programma, elaborato con ogni probabilità insieme ai teologi e agli umanisti della corte papale, rappresenta le grandi facoltà del sapere umano, una per parete, con una personificazione corrispondente nei quattro tondi della volta (Figura 13.4, b):

- ***Disputa del Sacramento*** (teologia): in alto la Trinità tra i santi su un semicerchio di nubi, in basso i teologi e i dottori della Chiesa intorno all'altare con l'ostia; è il vero rivelato.
- ***Scuola di Atene*** (filosofia), sulla parete di fronte: i filosofi dell'antichità in un grande edificio classico; è il vero raggiunto con la ragione.
- ***Parnaso*** (poesia), sulla parete con la finestra verso il Belvedere: Apollo e le Muse sul monte sacro, con i poeti antichi e moderni, tra i quali Omero, Dante e Petrarca; è il bello.
- ***Virtù* e *Legge*** (giustizia), sulla parete con la seconda finestra: le virtù cardinali e teologali e, ai lati della finestra, la consegna dei testi del diritto civile e del diritto canonico; è il bene.

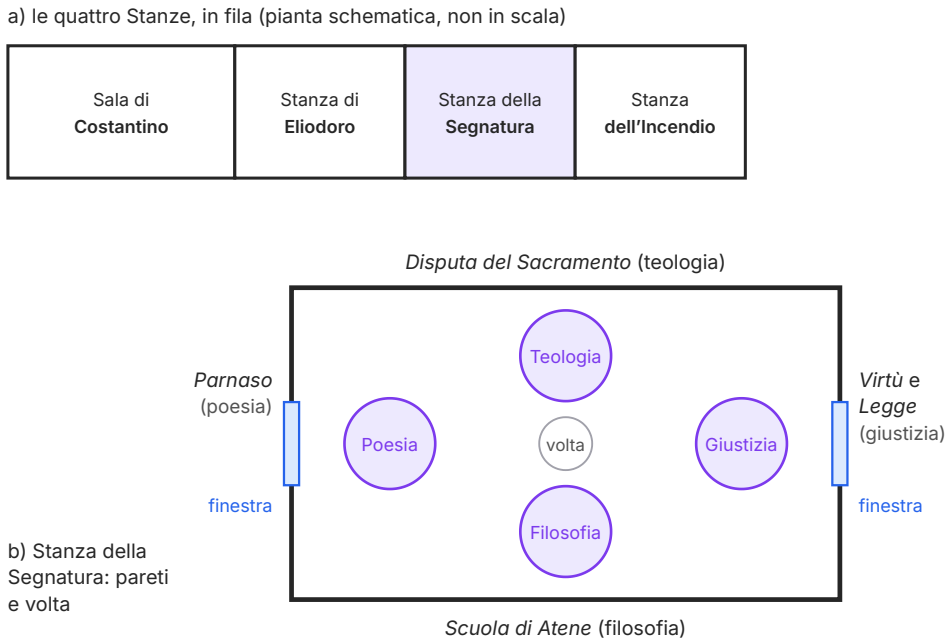

Figura 13.4 Le Stanze di Raffaello nei Palazzi Vaticani. a) Le quattro stanze, in fila (pianta schematica, non in scala). b) Il programma della Stanza della Segnatura: sulle pareti le quattro facoltà, sulla volta i quattro tondi con le personificazioni corrispondenti, ciascuno sopra la sua parete; il *Parnaso* e la parete delle *Virtù* sono interrotti da una finestra.

Il programma si legge come un sistema: teologia e filosofia si fronteggiano sulle pareti lunghe, poesia e giustizia su quelle con le finestre. Raffaello deve adattare ogni scena a una **lunetta** (cap. 9), cioè a una parete chiusa in alto da un arco, e in due casi anche a una finestra che la interrompe: nel *Parnaso* il monte sale proprio sopra il vano della finestra, e la difficoltà diventa parte della composizione.

DA RICORDARE

La Stanza della Segnatura in cinque righe.

- Committente: Giulio II; Raffaello vi lavora dal 1508 al 1511.
- Funzione originaria: biblioteca e studio privato del papa; il nome viene da un tribunale che vi si riunì più tardi.
- Programma: teologia (*Disputa*), filosofia (*Scuola di Atene*), poesia (*Parnaso*), giustizia (*Virtù* e *Legge*).
- Volta: i tondi con Teologia, Filosofia, Poesia e Giustizia, ciascuno sopra la sua parete.
- Dove: Città del Vaticano, Musei Vaticani, percorso delle Stanze di Raffaello.

13.3.2 La *Scuola di Atene*

La ***Scuola di Atene*** (c. 1509–1511; affresco; Città del Vaticano, Stanza della Segnatura) è l'opera in cui la «terza maniera» trova la sua forma più chiara. Una cinquantina di filosofi e di scienziati dell'antichità discutono, insegnano, scrivono e misurano su una gradinata, dentro un edificio grandioso. Al centro, sotto l'arco più lontano, camminano verso di noi **Platone** e **Aristotele**: Platone, con il *Timeo* in mano, indica il cielo, il mondo delle idee; Aristotele, con l'*Etica*, stende la mano verso la terra, il mondo dell'esperienza. Vasari ricorda i due libri, ma nell'ordine delle parole scambia i due filosofi: «Aristotile e Platone, l'uno col *Timeo* in mano, l'altro con l'*Etica*».

Intorno a loro le figure si raccolgono in gruppi: a sinistra Socrate che discute contando sulle dita, Pitagora che scrive; sui gradini Diogene, sdraiato; in basso a destra un geometra chino su una tavoletta con il compasso, nel quale si riconosce tradizionalmente Euclide. Vasari riferisce che in quella figura, a quanto si diceva, Raffaello ritrasse **Bramante**, e all'estrema destra, tra i personaggi in piedi, pose il proprio **autoritratto**, «ritrattosi da sé medesimo nello specchio». Altre identificazioni sono più tarde: secondo una lettura tradizionale Platone ha i lineamenti di Leonardo, e il filosofo pensoso seduto in primo piano, che si identifica con Eraclito e che manca nel disegno preparatorio, avrebbe quelli di Michelangelo.

ERRORE FREQUENTE

I «ritratti» della *Scuola di Atene* non sono certezze. Nessuna iscrizione nell'affresco dice chi siano le figure. I nomi dei filosofi si ricavano dagli attributi (i libri di Platone e Aristotele, la botte di Diogene, la sfera di Tolomeo) e dalla tradizione; i volti di artisti contemporanei sono letture: alcune risalgono a Vasari, come Bramante e l'autoritratto, altre sono di epoca successiva, come Platone con il volto di Leonardo. In un compito scrivi «secondo una lettura tradizionale», non «Platone è Leonardo».

L'edificio in cui si svolge la scena non esiste: è un'**architettura dipinta** (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 16), con pilastri, nicchie con le statue di Apollo e di Minerva, una sequenza di archi e una volta a botte a cassettoni che si apre verso una cupola. Ricorda i progetti di Bramante per il nuovo San Pietro, che Raffaello vedeva crescere in quegli anni, e le grandi aule delle terme romane. È costruito in **prospettiva centrale** (cap. 4): gli archi frontali restano semicirconferenze sempre più piccole, le linee in profondità del pavimento e della volta fuggono verso il punto principale, che cade sull'asse, tra le due figure centrali (Figura 13.5). Così Platone e Aristotele si trovano nel punto verso cui converge tutto lo spazio, incorniciati dall'arco più lontano contro il cielo.

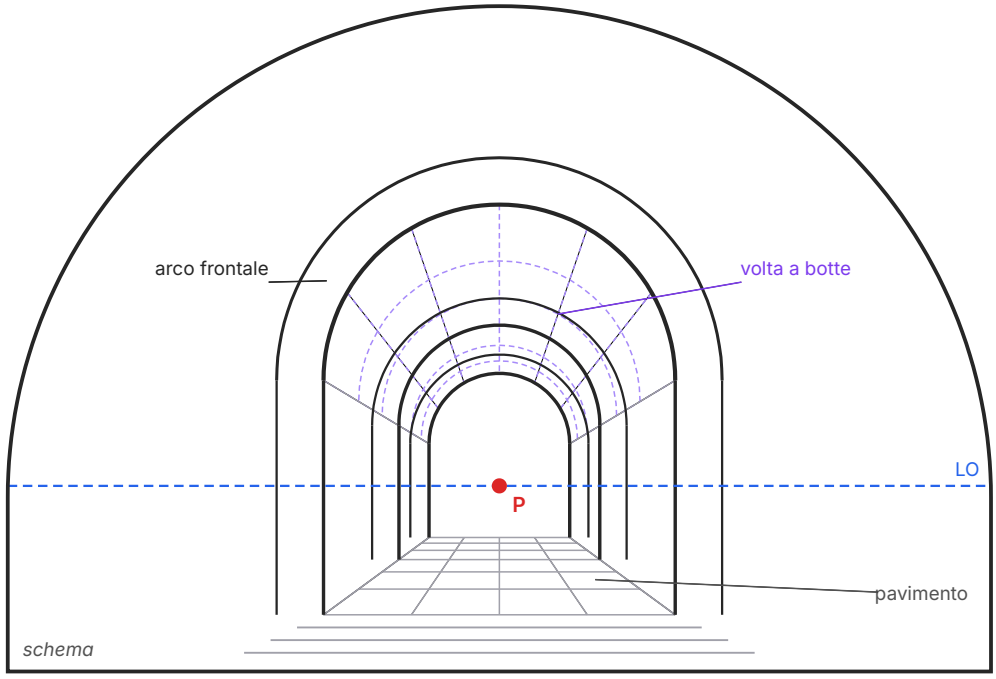

Figura 13.5 Uno spazio come quello della *Scuola di Atene*, in uno schema geometrico (lo spazio è inventato e non è misurato sull'affresco). Tre arcate frontali alla profondità 0, 300 e 600, con raggio 150 e imposta all'altezza 200, una volta a botte e un pavimento a riquadri, in prospettiva centrale con $d = 400$ e $h = 110$ (unità arbitrarie): le arcate si riducono nei rapporti 1; 0,57; 0,40 e restano semicirconferenze.

ESEMPIO SVOLTO

Le arcate che si rimpiccioliscono. Nella Figura 13.5 la distanza principale è $d = 400$ e le arcate sono alle profondità 0, 300 e 600 dietro il quadro. Di quanto si rimpiccioliscono?

- Per i triangoli simili della vista laterale (cap. 3), una lunghezza parallela al quadro alla profondità y si riduce nel rapporto $d / (d + y)$.
- Prima arcata ($y = 0$): rapporto 1, raggio 150 in vera grandezza. Seconda ($y = 300$): $400 / 700 \approx 0{,}571$, raggio $\approx 85{,}7$. Terza ($y = 600$): $400 / 1000 = 0{,}4$, raggio 60.
- Le imposte, all'altezza 200, si avvicinano alla LO, che è all'altezza $h = 110$: sul quadro stanno a $110 + 90 \cdot 0{,}571 \approx 161{,}4$ e a $110 + 90 \cdot 0{,}4 = 146$. Le chiavi, all'altezza 350, stanno a $110 + 240 \cdot 0{,}571 \approx 247{,}1$ e a $110 + 240 \cdot 0{,}4 = 206$.
- Controllo: i punti di una stessa retta perpendicolare al quadro, come le imposte di sinistra delle tre arcate, stanno su una retta che passa per P.

13.3.3 Le altre Stanze e la bottega

Nella **Stanza di Eliodoro** (c. 1511–1514) il tema cambia: non più le facoltà del sapere, ma gli interventi di Dio in difesa della Chiesa, un programma politico per un papato che combatteva per conservare i suoi territori. Nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio* lo spazio si apre in profondità e l'azione esplode ai lati; nella *Liberazione di san Pietro dal carcere* Raffaello dipinge una scena notturna con tre fonti di luce diverse, l'angelo, la luna, le torce; nell'*Incontro di Leone Magno con Attila* il papa ha i lineamenti del nuovo pontefice, **Leone X** (1513). Nella **Stanza dell'Incendio di Borgo** (1514–1517) la gran parte della pittura è eseguita dagli aiuti su disegno del maestro, e la **Sala di Costantino** sarà dipinta dagli allievi dopo la sua morte.

Un ciclo di queste dimensioni non si dipinge da soli. Raffaello organizza una grande **bottega** (cap. 10), con collaboratori come **Giulio Romano** e **Giovan Francesco Penni**, che eseguono parti sempre più ampie. Il metodo di lavoro passa per il disegno: schizzi, studi dal vero di singole figure, poi il **cartone** (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 12), il disegno a grandezza naturale. Il grande cartone della *Scuola di Atene*, a carboncino, si conserva alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Dal cartone il disegno passava sull'intonaco fresco con lo **spolvero**: si bucherellavano i contorni con un ago, si appoggiava il foglio sul muro e lo si batteva con un sacchetto di polvere di carbone, che attraverso i fori lasciava sulla parete una traccia puntinata; in alternativa si ripassavano i contorni con una punta, incidendo l'intonaco ancora morbido.

COLLEGAMENTI

Filosofia. Il gesto di Platone e quello di Aristotele riassumono due modi di cercare la verità: dal mondo delle idee, che per Platone è la realtà più vera, o dall'esperienza delle cose, da cui per Aristotele parte la conoscenza. I due libri non sono scelti a caso: il *Timeo* è il dialogo platonico sull'origine del cosmo, l'*Etica* l'opera aristotelica sulla condotta umana. Li ritroverai nel programma di filosofia di quest'anno.

Matematica. Il geometra con il compasso e il gruppo con la sfera celeste ricordano che per Raffaello e per i suoi committenti la geometria e l'astronomia facevano parte della filosofia. E la scena stessa è una dimostrazione di geometria: uno spazio costruito con la proiezione centrale, la stessa che hai studiato nei capitoli 3 e 4.

13.4 Raffaello a Roma: la Farnesina, i ritratti, l'ultima pala

13.4.1 La *Galatea* e l'idea di bellezza

Mentre dipingeva per i papi, Raffaello lavorava anche per i grandi privati di Roma. Il più ricco era il banchiere senese **Agostino Chigi**, che si era fatto costruire sulla riva del Tevere, in Trastevere, una villa oggi chiamata **Villa Farnesina**, progettata da Baldassarre Peruzzi: una **villa suburbana**, cioè una dimora per lo svago e le feste, circondata da un giardino ai margini della

città. Qui Raffaello dipinse il ***Trionfo di Galatea*** (c. 1512; affresco; Roma, Villa Farnesina): la ninfa marina, su una conchiglia trainata da delfini, si volta verso l'alto tra tritoni, nereidi e amorini che scoccano frecce. Più tardi la bottega dipinse nella loggia d'ingresso le storie di Amore e Psiche, su disegni del maestro.

Alla *Galatea* è legato un testo famoso: una lettera che Raffaello avrebbe scritto all'amico **Baldassarre Castiglione**, l'autore del *Cortegiano*, a proposito di questo affresco. Il pittore vi dice, in sostanza, che per dipingere una donna bella dovrebbe vederne molte e scegliere il meglio di ciascuna; ma poiché i modelli belli e i buoni giudici sono rari, si serve di una certa **idea** che gli viene nella mente. La lettera ci è giunta solo in edizioni a stampa successive alla sua morte, e gli studiosi discutono se sia davvero sua; in ogni caso riassume bene la sua poetica: la bellezza non si copia dalla natura, si costruisce scegliendo e correggendo, con la mente.

APPROFONDIMENTO

Zeusi e le fanciulle di Crotone. L'idea di comporre una bellezza perfetta scegliendo il meglio di molti modelli è antichissima. Cicerone racconta che il pittore greco Zeusi, dovendo dipingere Elena per gli abitanti di Crotone, chiese di vedere le fanciulle più belle della città, ne scelse cinque e da ciascuna prese il meglio; Plinio il Vecchio riferisce un episodio simile, ambientato ad Agrigento. Alberti riprende l'aneddoto nel *De pictura* (capp. 3 e 8), e la lettera a Castiglione lo rovescia: se le belle donne mancano, il pittore deve affidarsi a un modello interiore. È il passaggio dalla scelta tra modelli reali all'«idea» di bellezza, che i teorici del Cinquecento e del Seicento discuteranno a lungo, chiamando **classicismo** l'arte che cerca una bellezza ideale ed equilibrata, misurata sull'antico e su Raffaello stesso.

13.4.2 I ritratti

Raffaello è uno dei grandi ritrattisti del Rinascimento. Nel ***Ritratto di Giulio II*** (c. 1511–1512; olio su tavola; National Gallery, Londra) il papa guerriero è seduto, invecchiato, con la barba che si era fatto crescere, gli occhi bassi: non un'immagine di trionfo, ma un uomo stanco. Nel ***Ritratto di Baldassarre Castiglione*** (c. 1514–1515; olio su tela; Musée du Louvre, Parigi) l'amico letterato è vestito di grigio e di nero, con lo sguardo dritto verso di noi: è l'immagine del perfetto uomo di corte che Castiglione descriveva nel suo libro, sobrio e senza ostentazione. Nel ***Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*** (1518; olio su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze) il papa, che sfoglia un codice miniato con una lente, è circondato dai due cardinali suoi parenti; Vasari ammirava il velluto che «ha il pelo» e il damasco che «suona e lustra». È un ritratto di famiglia e di potere, tre figure in un solo spazio.

13.4.3 Gli arazzi, le Logge, la *Trasfigurazione*

Nel 1515 **Leone X** commissionò a Raffaello i disegni per una serie di dieci **arazzi** con gli *Atti degli Apostoli*, da appendere nella parte bassa della Cappella Sistina nei giorni solenni. Raffaello e la sua bottega dipinsero a tempera su carta i cartoni a grandezza naturale, che furono manda-

ti a Bruxelles e tessuti nella bottega di Pieter van Aelst. Poiché i tessitori lavoravano dal rovescio, gli arazzi riproducono i cartoni a specchio. Sette dei dieci cartoni si conservano: appartengono alla Collezione reale britannica e sono esposti al Victoria and Albert Museum di Londra. Negli stessi anni la bottega dipinse le **Logge Vaticane**, un loggiato sul cortile di San Damaso, con piccole storie bibliche e con decorazioni a **grottesca**: motivi leggeri e fantastici, figure, animali, girali e architetture esili, ispirati alle pitture antiche appena riscoperte sotto terra nella Domus Aurea di Nerone, le «grotte» da cui viene il nome.

L'ultima grande opera di Raffaello è la ***Trasfigurazione*** (1518–1520; olio su tavola; Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana), commissionata dal cardinale Giulio de' Medici per la cattedrale di Narbona, in Francia. La tavola unisce due episodi del Vangelo: in alto Cristo trasfigurato in una luce abbagliante, tra Mosè ed Elia, sopra i tre apostoli accecati; in basso gli altri apostoli che non riescono a guarire un ragazzo indemoniato. Le due metà sono costruite in modo opposto: in alto una composizione simmetrica e luminosa, in basso un intreccio di gesti, di diagonali e di ombre. Raffaello morì prima di vederla consegnata; Vasari racconta che la tavola fu posta accanto al suo letto di morte, e che poi il cardinale la tenne a Roma, nella chiesa di San Pietro in Montorio.

IN SINTESI

Le opere del capitolo. Le opere di Raffaello studiate nel capitolo, con le date, le tecniche e i luoghi di conservazione, sono riassunte nella Tabella 13.1.

Tabella 13.1 Le opere principali di Raffaello studiate nel capitolo.

Opera	Data	Tecnica	Luogo
Sposalizio della Vergine	1504	olio su tavola	Milano, Pinacoteca di Brera
Madonna del cardellino	c. 1505–1506	olio su tavola	Firenze, Gallerie degli Uffizi
Ritratti di Agnolo e Maddalena Doni	c. 1505–1507	olio su tavola	Firenze, Gallerie degli Uffizi
Deposizione Borghese	1507	olio su tavola	Roma, Galleria Borghese
Stanza della Segnatura	1508–1511	affresco	Città del Vaticano, Musei Vaticani
Trionfo di Galatea	c. 1512	affresco	Roma, Villa Farnesina
Ritratto di Baldassarre Castiglione	c. 1514–1515	olio su tela	Parigi, Musée du Louvre
Cartoni per gli arazzi	1515–1516	tempera su carta	Londra, Victoria and Albert Museum
Leone X con due cardinali	1518	olio su tavola	Firenze, Gallerie degli Uffizi
Trasfigurazione	1518–1520	olio su tavola	Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

13.5 Raffaello architetto e custode dell'antico

13.5.1 Il cantiere di San Pietro e le architetture

Alla morte di Bramante, nel 1514, Leone X nominò Raffaello **architetto della fabbrica di San Pietro**, dapprima insieme ad architetti più anziani ed esperti come fra Giocondo e Giuliano da Sangallo. Raffaello non era un costruttore di formazione, ma aveva studiato i progetti di Bramante e l'antico; per San Pietro elaborò un progetto che allungava la pianta centrale di Bramante con una navata, trasformandola in una croce latina, una scelta che il dibattito sul cantiere avrebbe ripreso più volte (cap. 12). Le architetture che si possono ancora vedere sono altre: la **Cappella Chigi** in Santa Maria del Popolo, la cappella funeraria di Agostino Chigi, coperta da una cupola con mosaici su suo disegno, e la **Villa Madama** sulle pendici di Monte Mario, inizia-

ta intorno al 1518 per il cardinale Giulio de' Medici e rimasta incompiuta, con una loggia decorata a stucchi e a grottesche che riprendeva gli ambienti delle terme antiche.

13.5.2 La Lettera a Leone X

Nel 1515 un breve di Leone X, datato 27 agosto, affidò a Raffaello il controllo dei marmi antichi scavati a Roma e nei dintorni: il papa voleva usarli per la fabbrica di San Pietro, ma chiedeva che non andassero perdute le pietre con iscrizioni. Chiamare per questo Raffaello «il primo soprintendente» è un'esagerazione moderna: non esisteva un ufficio di tutela, e l'incarico serviva anzitutto al cantiere. Pochi anni dopo, però, Raffaello si fece portavoce di un progetto più ambizioso: disegnare la pianta di **Roma antica**, ricostruendo gli edifici a partire dalle rovine. Lo presentò al papa in una lettera, la **Lettera a Leone X**, scritta intorno al 1519 con l'aiuto di Baldassarre Castiglione e conservata in più redazioni manoscritte.

La lettera ha due parti. La prima è un'accusa. I barbari hanno distrutto molto, dice l'autore, ma non sono stati i soli: per secoli anche i romani, e perfino i papi, hanno demolito templi, statue e archi per ricavarne materiale da costruzione. Nel testo pubblicato nel 1840 da Pietro Ercole Visconti, che citiamo qui, si legge: «Quanta calce si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi!». Il marmo, infatti, cotto nelle fornaci, dava la calce per le malte: le rovine erano una cava. L'autore aggiunge che da quando è a Roma, «che ancor non è l'undecimo anno», ha visto distruggere molte cose belle: per questo la lettera si data intorno al 1519, a più di dieci anni dall'arrivo del 1508.

La seconda parte è un metodo. Per misurare le rovine si usa uno strumento con la **bussola** magnetica, che permette di leggere la direzione di ogni muro rispetto al nord; le misure, riportate su una carta con la stessa graduazione, danno la pianta. Poi ogni edificio va disegnato in tre modi: la **pianta**, la «parete di fuori» con i suoi ornamenti, cioè l'alzato esterno, e la «parete di dentro», che mostra l'edificio «come fosse diviso per mezzo», cioè la sezione (Figura 13.6). Sono le proiezioni ortogonali che hai imparato in *Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 5, e che hai usato per le sezioni degli edifici in *Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 2. Il **rilievo architettonico**, la misura di un edificio esistente tradotta in disegni esatti, nasce come disciplina proprio in questi anni.

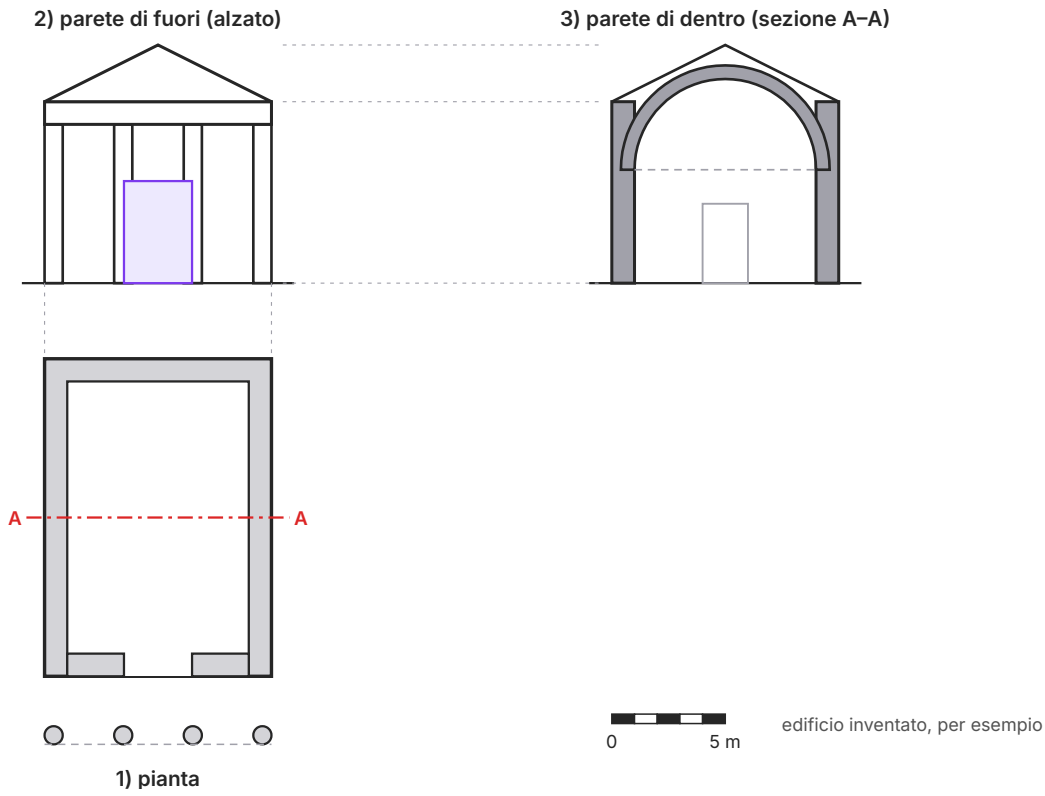

Figura 13.6 Le tre parti del disegno di un edificio secondo la Lettera a Leone X, applicate a un piccolo edificio inventato con un portico di quattro colonne e una volta a botte: 1) la pianta, con la traccia del piano di sezione A–A; 2) la «parete di fuori», cioè l'alzato della facciata, allineato con la pianta; 3) la «parete di dentro», cioè la sezione A–A, con le stesse altezze. In grigio scuro le parti tagliate dal piano di sezione.

Un passo della lettera distingue con chiarezza il disegno del pittore da quello dell'architetto. Chi disegna un edificio non deve rimpicciolire le parti che si allontanano dall'occhio, come fa chi dipinge in prospettiva: quella, dice il testo, «è ragione di prospettiva, e appartiene al pittore, non all'architetto», perché da una linea scorciata non si può ricavare una misura giusta. All'architetto servono «le misure tirate sempre con linee parallele», cioè le proiezioni ortogonali. È la stessa distinzione che hai incontrato in *Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 3, tra l'assonometria, in cui le misure si leggono lungo gli assi, e la prospettiva, che le deforma per mostrarle come le vede l'occhio.

ERRORE FREQUENTE

Un alzato non è una prospettiva. Nel disegno di una facciata, le cornici e le basi dei muri restano orizzontali e parallele, anche se nella realtà le vediamo convergere: l'alzato è una proiezione ortogonale, in cui ogni misura parallela al piano di proiezione è in vera grandezza (o in scala). Disegnare una facciata con le linee che fuggono verso un punto è l'errore che la Lettera a Leone X attribuisce a chi confonde il disegno dell'architetto con quello del pittore.

COLLEGAMENTI

Tutela e Costituzione. L'articolo 9 della Costituzione italiana stabilisce che la Repubblica «tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». La **tutela** è l'insieme delle azioni con cui lo Stato riconosce, protegge e conserva i beni culturali perché passino intatti alle generazioni future. Cinque secoli fa la Lettera a Leone X chiedeva al papa qualcosa di simile: riconoscere il valore delle rovine, impedirne la distruzione e documentarle con disegni esatti. Il rilievo, cioè il conoscere prima di intervenire, è ancora oggi il primo passo di ogni restauro.

13.5.3 La morte e l'eredità

Raffaello morì a Roma il **6 aprile 1520**, dopo una breve malattia, a trentasette anni. Fu sepolto nel **Pantheon**, l'antico tempio romano che hai studiato in *Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 16, e che era allora la chiesa di Santa Maria ad Martyres: nessun altro luogo poteva unire meglio il pittore dei papi e lo studioso dell'antico. Sulla tomba si legge ancora il distico latino che Vasari attribuisce a Pietro Bembo e che apre questo capitolo. Aveva scelto lui stesso quel luogo, lasciando nel testamento il denaro per un altare con una statua della Madonna. Vasari scrive che Raffaello «non visse da pittore, ma da principe»: quando andava a corte lo accompagnavano decine di pittori della sua cerchia.

L'eredità di Raffaello fu immensa e duratura. I suoi allievi, Giulio Romano in testa, portarono la sua maniera a Mantova e altrove (cap. 14); le stampe di Marcantonio Raimondi diffusero le sue composizioni in tutta Europa; le accademie d'arte, dal Seicento all'Ottocento, lo proposero come il modello del disegno e della composizione. Per i pittori del Seicento classicista, e poi per i neoclassici che studierai nel prossimo volume, «Raffaello» volle dire armonia, equilibrio, bellezza ideale.

DA RICORDARE

Dove vedere Raffaello. Lo *Sposalizio* a Milano, Pinacoteca di Brera; le Madonne e i ritratti fiorentini agli Uffizi e a Palazzo Pitti; la *Deposizione* alla Galleria Borghese; le Stanze e la *Trasfigurazione* nei Musei Vaticani; la *Galatea* alla Villa Farnesina; la tomba al Pantheon; il cartone della *Scuola di Atene* all'Ambrosiana di Milano; i cartoni degli arazzi al Victoria and Albert Museum di Londra. I siti dei musei pubblicano riproduzioni ad alta definizione: guardale prima e dopo la visita, e confronta il dettaglio con l'insieme. Urbino, la sua città, con la casa natale, è sito UNESCO dal 1998.

SINTESI

- **Raffaello Sanzio** nacque a Urbino nel 1483 e morì a Roma il 6 aprile 1520; si formò con il padre, Giovanni Santi, e nella cerchia di Perugino.
- Lo ***Sposalizio della Vergine*** (1504, Brera) riprende lo schema di Perugino (Caen) ma lo trasforma: tempio di sedici lati più lontano, piazza a ventaglio, figure ad arco, spazio che converge sull'asse del tempio.
- A **Firenze** (1504–1508) Raffaello studia Leonardo e Michelangelo: Madonne con **composizione piramidale**, ritratti Doni, *Deposizione* Borghese (1507).
- Dal 1508 lavora a Roma per **Giulio II** e poi per **Leone X**; nelle **Stanze Vaticane** la Stanza della Segnatura (1508–1511) rappresenta teologia, filosofia, poesia e giustizia.
- La ***Scuola di Atene*** mette i filosofi antichi in un'architettura dipinta in prospettiva centrale, con Platone e Aristotele al centro; le identificazioni dei volti sono letture tradizionali.
- Le Stanze di Eliodoro e dell'Incendio mostrano un racconto più drammatico e un peso crescente della **bottega** (Giulio Romano, Penni); il disegno passa dal cartone al muro con lo spolvero.
- Alla Farnesina il *Trionfo di Galatea* (c. 1512) esprime l'idea di una bellezza costruita dalla mente, il fondamento del **classicismo**.
- I ritratti di Giulio II, di Castiglione e di Leone X uniscono verità psicologica e rappresentazione del rango.
- Per Leone X Raffaello prepara i cartoni degli **arazzi** della Sistina (sette al Victoria and Albert Museum) e dirige le Logge con le **grottesche**; l'ultima pala è la ***Trasfigurazione***.
- Dal 1514 è architetto di San Pietro; la **Lettera a Leone X** (c. 1519) denuncia la distruzione dei monumenti antichi e propone di rilevarli in pianta, alzato e sezione: un testo fondativo della tutela e del rilievo architettonico.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Raffaello nacque nel 1483 a:
   - **A.** Firenze;
   - **B.** Perugia;
   - **C.** Urbino;
   - **D.** Città di Castello.

2. ● Lo *Sposalizio della Vergine* dipinto da Raffaello nel 1504 si conserva:
   - **A.** a Caen, Musée des Beaux-Arts;
   - **B.** a Milano, Pinacoteca di Brera;
   - **C.** a Firenze, Gallerie degli Uffizi;
   - **D.** nella Pinacoteca Vaticana.

3. ● Il tempio sullo sfondo dello *Sposalizio* di Raffaello ha la pianta:
   - **A.** ottagonale, come quello di Perugino;
   - **B.** a croce greca con quattro pronai;
   - **C.** quadrata, con una cupola su pennacchi;
   - **D.** poligonale di sedici lati, circondata da un portico.

4. ● Giulio II usava la Stanza della Segnatura come:
   - **A.** biblioteca e studio privato;
   - **B.** sala da musica;
   - **C.** cappella privata;
   - **D.** sala del tribunale della Segnatura.

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

6. ●● Sulla parete di fronte alla *Scuola di Atene* si trova:
   - **A.** il *Parnaso*;
   - **B.** la parete delle *Virtù* e della *Legge*;
   - **C.** la *Disputa del Sacramento*;
   - **D.** l'*Incendio di Borgo*.

7. ●● Lo spolvero è:
   - **A.** il modo di trasferire sull'intonaco il disegno del cartone, attraverso fori battuti con polvere di carbone;
   - **B.** la vernice trasparente stesa alla fine su una tavola a olio;
   - **C.** lo strato di intonaco che si stende ogni giorno;
   - **D.** un pigmento azzurro steso a secco.

8. ●● I cartoni di Raffaello per gli arazzi degli *Atti degli Apostoli*:
   - **A.** furono dipinti per la Stanza di Eliodoro e sono andati perduti;
   - **B.** furono tessuti a Roma nella bottega di Giulio Romano;
   - **C.** sono incisioni a stampa di Marcantonio Raimondi;
   - **D.** furono preparati per la Cappella Sistina e sette di essi si conservano a Londra.

9. ●●● Nella Lettera a Leone X la «parete di dentro» di un edificio corrisponde:
   - **A.** alla pianta;
   - **B.** all'alzato esterno;
   - **C.** alla sezione;
   - **D.** alla veduta in prospettiva.

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *tavola centinata*, *pendant*, *autoritratto*.

11. ● Completa: «Il disegno a grandezza naturale di un affresco si chiama _____ . Per trasferirlo sull'intonaco se ne bucherellavano i contorni e lo si batteva con un sacchetto di polvere di _____ : è la tecnica dello _____ . In alternativa si _____ i contorni con una punta nell'intonaco ancora morbido.»

12. ● Abbina ogni termine alla definizione. 1) grottesca; 2) arazzo; 3) villa suburbana; 4) composizione piramidale; 5) rilievo architettonico. a) misura di un edificio esistente tradotta in disegni esatti; b) disposizione delle figure entro un triangolo con il vertice in alto; c) tessuto figurato da appendere alle pareti; d) decorazione fantastica ispirata alle pitture antiche della Domus Aurea; e) dimora per lo svago ai margini della città.

13. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) La lettera sulla *Galatea* indirizzata a Castiglione è certamente autografa. b) Negli arazzi l'immagine è rovesciata a specchio rispetto ai cartoni. c) La Stanza della Segnatura prende il nome dalla funzione che le aveva dato Giulio II. d) È Vasari a dire che Platone, nella *Scuola di Atene*, ha i lineamenti di Leonardo.

14. ●● Che cosa intendevano i contemporanei di Raffaello con *grazia*? E che cos'è l'*idea* di cui parla la lettera a Castiglione? Spiega i due termini con un'opera ciascuno.

15. ●● Spiega il termine *emulazione* e mostra con due esempi del capitolo come Raffaello imita e supera un modello.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico e indica per ciascun evento la data: arrivo a Roma; *Sposalizio della Vergine*; morte di Raffaello; *Deposizione* Borghese; nomina ad architetto di San Pietro; fine dei lavori nella Stanza della Segnatura; breve di Leone X sui marmi antichi; commissione dei cartoni per gli arazzi.

17. ● Abbina ogni opera al luogo in cui si trova. 1) *Madonna del cardellino*; 2) *Trasfigurazione*; 3) *Trionfo di Galatea*; 4) *Ritratto di Giulio II*; 5) *Ritratto di Baldassarre Castiglione*; 6) *Deposizione*. a) Roma, Villa Farnesina; b) Londra, National Gallery; c) Firenze, Gallerie degli Uffizi; d) Roma, Galleria Borghese; e) Parigi, Musée du Louvre; f) Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

18. ●● Osserva la Figura 13.4. a) Quale tondo della volta sta sopra la *Scuola di Atene*, e quale sopra il *Parnaso*? b) Quali pareti hanno una finestra? c) In quale ordine si attraversano le quattro Stanze partendo dalla Sala di Costantino?

19. ●● Abbina ogni città a un periodo e a un'opera o attività di Raffaello: Urbino, Città di Castello, Firenze, Roma. Periodi: 1483–anni Novanta del Quattrocento; primi anni del Cinquecento; 1504–1508; 1508–1520. Opere e attività: *Madonna del cardellino*; prima formazione nella bottega del padre; *Sposalizio della Vergine*; Stanze Vaticane.

Leggere l'opera

20. ●● Leggi lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello con lo schema di lettura: soggetto e fonte, data, tecnica, misure, committenza e destinazione, composizione, spazio e prospettiva, luce e colore, firma.

21. ●● Osserva la Figura 13.2. a) In quale dei due schemi la linea d'orizzonte è più alta? b) Come sono disposte le figure in ciascuno? c) Spiega perché lo spazio di Raffaello appare più profondo, usando le parole *punto principale*, *pavimento* e *tempio*.

22. ●● Leggi la *Scuola di Atene*: tema e posto nel programma della Stanza, i gruppi di figure, le figure centrali e i loro attributi, l'architettura, la prospettiva, i ritratti (distinguendo ciò che riferisce Vasari dalle letture più tarde).

23. ●● Leggi il *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*: data, tecnica, luogo, personaggi e loro rapporto, oggetti e materiali, che cosa ammirava Vasari, che cosa comunica il dipinto sul potere della famiglia Medici.

24. ●●● Leggi la *Trasfigurazione*: committente e destinazione, i due episodi, la composizione delle due metà, la luce. In che cosa la parte bassa si allontana dall'equilibrio dello *Sposalizio*?

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno.** Su un foglio A4 verticale disegna una circonferenza di raggio 60 mm con il centro a 100 mm dal bordo superiore e sull'asse verticale del foglio. Costruisci, dimezzando gli angoli al centro, il quadrato, l'ottagono e il poligono regolare di sedici lati inscritti. Calcola con Pitagora (come nell'esempio svolto del paragrafo sullo *Sposalizio*) il lato dei tre poligoni, poi il perimetro del poligono di sedici lati, e confrontalo con la lunghezza della circonferenza. Misura sul disegno il lato del poligono di sedici lati e confrontalo con il calcolo.

26. ●●● **Disegno.** Su un foglio A4 orizzontale traccia la LT a 50 mm dal bordo inferiore e la LO 50 mm più in alto (h = 50 mm), con P al centro della LO; la distanza principale è d = 150 mm. Disegna in prospettiva centrale tre archi a tutto sesto frontali, uguali, centrati sull'asse di P, con luce 80 mm, imposta a 60 mm dal pavimento e piedritti verticali, posti alla profondità 0, 60 e 120 mm dietro il quadro. a) Calcola per ciascun arco il rapporto di riduzione, il raggio dell'immagine e le altezze sul quadro del piede dei piedritti, dell'imposta e della chiave. b) Verifica sul disegno che le imposte di sinistra stanno su una retta che passa per P. c) Confronta il risultato con la Figura 13.5.

27. ●● **Italiano.** Nel *Cortegiano* Baldassarre Castiglione chiama *sprezzatura* l'arte di nascondere l'arte, facendo sembrare naturale e senza fatica ciò che è frutto di studio. Spiega perché questo ideale si adatta alla «grazia» di Raffaello, e collegalo al *Ritratto di Baldassarre Castiglione* del Louvre.

28. ●● **Architettura.** Confronta il tempio dello *Sposalizio* con il tempio della *Consegna delle chiavi* di Perugino (cap. 10) e con il Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante (cap. 11): che cosa hanno in comune? Perché la pianta centrale era considerata la forma ideale?

Verso la verifica

29. ●●● **Tema (15–20 righe).** Raffaello e la prospettiva: dallo *Sposalizio della Vergine* alla *Scuola di Atene*. Spiega come la costruzione dello spazio serve a dare ordine e significato alla scena, usando i termini dei capitoli 3 e 4.

30. ●●● **Tema (15–20 righe).** Raffaello e l'antico: la *Scuola di Atene*, le grottesche, la Lettera a Leone X. Che cosa significava, per un artista del Cinquecento, studiare e proteggere le rovine di Roma? Collega la Lettera all'articolo 9 della Costituzione.

PER APPROFONDIRE

- [VAS] G. Vasari, *Le vite*: la *Vita di Raffaello da Urbino* nell'edizione del 1568, con la descrizione dello *Sposalizio*, delle Stanze e della *Trasfigurazione* e l'epitaffio di Bembo.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sulla «armonia raggiunta» a Roma, con Bramante, Michelangelo e Raffaello.
- [KEM] M. Kemp, *La scienza dell'arte*: la prospettiva nel Cinquecento e l'architettura dipinta.
- [PAN] E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*: per riflettere sullo spazio costruito della *Scuola di Atene*.

Glossario del capitolo

Arazzo
Tessuto figurato, lavorato al telaio con fili di lana, seta e talvolta d'oro, da appendere alle pareti; si tesse seguendo un cartone dipinto.

Autoritratto
Ritratto che un artista fa di sé stesso, di solito guardandosi allo specchio.

Classicismo
Tendenza dell'arte che cerca una bellezza ideale ed equilibrata, misurata sui modelli dell'antichità e, dopo il Cinquecento, sull'opera di Raffaello.

Emulazione
Imitazione di un modello, antico o moderno, con l'intento di gareggiare con esso e di superarlo (in latino *aemulatio*).

Grazia
Qualità di un'opera che appare naturale, armoniosa e senza sforzo, pur essendo frutto di studio; per Vasari è il tratto distintivo di Raffaello.

Grottesca
Decorazione leggera e fantastica di figure, animali, girali e architetture esili, ispirata alle pitture antiche scoperte nelle «grotte» della Domus Aurea.

Idea
Nella teoria artistica del Cinquecento, il modello interiore di bellezza che l'artista forma nella mente scegliendo e correggendo ciò che vede in natura.

Pendant
Ciascuno di due dipinti pensati per stare in coppia, per soggetto, misure e composizione.

Rilievo architettonico
Misura di un edificio esistente tradotta in disegni esatti in scala: pianta, alzati e sezioni.

Spolvero
Tecnica per trasferire sul muro il disegno di un cartone: se ne bucherellano i contorni e li si batte con polvere di carbone.

Stanze di Raffaello
Le quattro sale dell'appartamento papale nei Palazzi Vaticani affrescate da Raffaello e dalla sua bottega dal 1508, dette anche Stanze Vaticane.

Tavola centinata
Tavola dipinta di forma rettangolare chiusa in alto da un arco.

Tutela
Insieme delle azioni con cui lo Stato riconosce, protegge e conserva i beni culturali perché passino intatti alle generazioni future.

Villa suburbana
Dimora signorile per lo svago e le feste, con giardino, costruita ai margini di una città.

Soluzioni

1. C. Urbino, figlio del pittore Giovanni Santi.

2. B. Milano, Pinacoteca di Brera; quello di Perugino è a Caen.

3. D. Sedici lati, con un portico ad archi su colonne; il tempio di Perugino è ottagonale.

4. A. Biblioteca e studio privato; il nome viene dal tribunale della Segnatura, che vi si riunì verso la metà del Cinquecento, e sotto Leone X la stanza fu anche sala da musica.

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

6. C. La *Disputa del Sacramento* (teologia), di fronte alla filosofia.

7. A. Si bucherellano i contorni del cartone e li si batte con polvere di carbone.

8. D. Commissionati da Leone X nel 1515 per la Sistina, tessuti a Bruxelles da Pieter van Aelst; sette cartoni al Victoria and Albert Museum.

9. C. La sezione: l'edificio mostrato «come fosse diviso per mezzo».

10. *Tavola centinata*: tavola dipinta rettangolare chiusa in alto da un arco. *Pendant*: ciascuno di due dipinti pensati per stare in coppia, come i ritratti dei coniugi Doni. *Autoritratto*: ritratto che l'artista fa di sé stesso, di solito guardandosi allo specchio (Raffaello nella *Scuola di Atene*).

11. cartone; carbone; spolvero; ripassavano (incidevano).

12. 1-d; 2-c; 3-e; 4-b; 5-a.

13. a) Falso: è nota solo da edizioni a stampa successive alla morte di Raffaello e la sua autenticità è discussa. b) Vero: i tessitori lavoravano dal rovescio. c) Falso: il nome viene dal tribunale che vi si riuniva verso la metà del Cinquecento; per Giulio II era biblioteca e studio. d) Falso: Vasari riferisce il ritratto di Bramante e l'autoritratto; Platone-Leonardo è una lettura tradizionale più tarda.

14. Traccia. *Grazia*: naturalezza e armonia che nascondono la fatica della costruzione (Madonna del cardellino: gesti semplici e affettuosi, composizione piramidale studiata ma che appare spontanea). *Idea*: modello interiore di bellezza, costruito dalla mente scegliendo e correggendo ciò che si vede (il *Trionfo di Galatea*, al quale si riferisce la lettera, la cui autenticità è discussa).

15. Traccia. Emulazione: imitare un modello per gareggiare con lui e superarlo. Esempi: lo *Sposalizio* (lo schema di Perugino trasformato in uno spazio circolare e profondo); la *Madonna del cardellino* (la composizione piramidale di Leonardo resa più chiara); i ritratti Doni (la posa della *Gioconda*); la *Deposizione* (i corpi di Michelangelo e i rilievi antichi). L'epitaffio lo chiama «emulo degli antichi».

16. *Sposalizio* (1504); *Deposizione* Borghese (1507); arrivo a Roma (fine 1508); fine dei lavori nella Stanza della Segnatura (1511); nomina ad architetto di San Pietro (1514); commissione dei cartoni (1515); breve sui marmi (27 agosto 1515); morte (6 aprile 1520). Le ultime due date del 1515 si possono dare in qualunque ordine, purché con l'anno corretto.

17. 1-c; 2-f; 3-a; 4-b; 5-e; 6-d.

18. a) Sopra la *Scuola di Atene* il tondo della Filosofia; sopra il *Parnaso* quello della Poesia. b) Le due pareti del *Parnaso* e delle *Virtù* e *Legge*. c) Sala di Costantino, Stanza di Eliodoro, Stanza della Segnatura, Stanza dell'Incendio di Borgo.

19. Urbino: 1483–anni Novanta del Quattrocento, prima formazione nella bottega del padre. Città di Castello: primi anni del Cinquecento, *Sposalizio della Vergine*. Firenze: 1504–1508, *Madonna del cardellino*. Roma: 1508–1520, Stanze Vaticane.

20. Traccia. Soggetto: matrimonio di Maria e Giuseppe (Vangeli apocrifi, *Legenda aurea*). 1504; olio su tavola centinata, 170 × 118 cm; per la cappella di San Giuseppe degli Albizzini in San Francesco a Città di

Castello; oggi a Brera. Composizione: sacerdote al centro, sposi ai lati, figure disposte ad arco; pretendenti che spezzano le verghe. Spazio: piazza lastricata a ventaglio, tempio di sedici lati con portico sull'asse, porta aperta sul paesaggio, punto principale sull'asse del tempio. Luce chiara e diffusa, colori caldi e freddi in equilibrio. Firma RAPHAEL VRBINAS e data sul portico del tempio.

21. a) In quello di Raffaello (la posizione negli schemi è indicativa). b) Perugino: in fila, come un fregio; Raffaello: ad arco. c) Il tempio è più lontano e più piccolo, il pavimento occupa una superficie più ampia e le sue linee convergono verso il punto principale sull'asse del tempio: lo sguardo attraversa tutta la piazza prima di arrivare all'edificio.

22. Traccia. Filosofia, di fronte alla *Disputa* (teologia); filosofi e scienziati antichi in gruppi su una gradinata; al centro Platone (*Timeo*, gesto verso l'alto) e Aristotele (*Etica*, mano verso la terra); Diogene sui gradini, Pitagora, il geometra con il compasso, Tolomeo con la sfera. Architettura dipinta con archi, volta a botte cassettonata, statue di Apollo e Minerva, ispirata ai progetti di Bramante e alle terme; prospettiva centrale con il punto principale tra le due figure centrali. Ritratti: secondo Vasari Bramante nel geometra e l'autoritratto di Raffaello; Platone-Leonardo ed Eraclito-Michelangelo sono letture tradizionali più tarde.

23. Traccia. 1518; olio su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi. Leone X seduto al tavolo con un codice miniato e una lente; dietro di lui i cardinali Giulio de' Medici (il futuro Clemente VII) e Luigi de' Rossi, suoi parenti. Materiali resi con precisione: velluto, damasco, pelliccia; Vasari ammirava il velluto che «ha il pelo» e il damasco che «suona e lustra». Il dipinto presenta il papa come uomo di cultura e la famiglia Medici al vertice della Chiesa.

24. Traccia. Commissionata dal cardinale Giulio de' Medici per la cattedrale di Narbona; 1518–1520; Pinacoteca Vaticana. In alto la Trasfigurazione sul monte, con Mosè ed Elia e i tre apostoli; in basso gli apostoli e l'indemoniato. Parte alta simmetrica e luminosa; parte bassa con diagonali, gesti concitati e forti contrasti di luce e ombra. Nello *Sposalizio* tutto è calma simmetria intorno a un asse; qui l'equilibrio è raggiunto attraverso il contrasto tra due mondi.

25. Quadrato: lato $60\sqrt{2} \approx 84{,}85$ mm; apotema 42,43 mm. Ottagono: cateti 42,43 e $60 - 42{,}43 = 17{,}57$ mm, lato $\sqrt{(42{,}43^2 + 17{,}57^2)} \approx 45{,}92$ mm; apotema $\sqrt{(60^2 - 22{,}96^2)} \approx 55{,}43$ mm. Sedici lati: cateti 22,96 e $60 - 55{,}43 = 4{,}57$ mm, lato $\sqrt{(22{,}96^2 + 4{,}57^2)} \approx 23{,}41$ mm. Perimetro $16 \cdot 23{,}41 \approx 374{,}6$ mm; circonferenza $2\pi \cdot 60 \approx 377{,}0$ mm: il perimetro è circa il 99,4 % della circonferenza. Sul disegno il lato misura 23–24 mm.

26. a) Rapporto $d / (d + y)$: $150/150 = 1$; $150/210 \approx 0{,}714$; $150/270 \approx 0{,}556$. Raggi delle immagini: 40; 28,57; 22,22 mm. Altezze sul quadro, misurate dalla LT, con $Y = h + (z - h) \cdot$ rapporto: piede dei piedritti 0; 14,29; 22,22 mm; imposta 60; 57,14; 55,56 mm; chiave 100; 85,71; 77,78 mm. b) Le imposte di sinistra sono a 40; 28,57; 22,22 mm a sinistra dell'asse e a 10; 7,14; 5,56 mm sopra la LO: i rapporti $10 : 40 = 7{,}14 : 28{,}57 = 5{,}56 : 22{,}22 = 0{,}25$ sono uguali, quindi i tre punti stanno su una retta per P. c) Come nella figura: archi frontali che restano semicirconferenze, sempre più piccoli, e che si avvicinano alla LO.

27. Traccia. Sprezzatura: disinvoltura che nasconde lo sforzo e fa apparire facile ciò che è difficile. Raffaello nasconde la complessità della costruzione (lo *Sposalizio*, la *Scuola di Atene*) sotto un'apparenza naturale: è la «grazia». Il ritratto di Castiglione mostra un uomo vestito con sobrietà, senza ostentazione, sicuro e misurato: l'immagine del cortigiano ideale descritto dallo stesso Castiglione.

28. Traccia. In comune: edificio a pianta centrale, sollevato su gradini, al centro di uno spazio aperto, cupola. Perugino: tempio ottagonale nella *Consegna*, ripreso nel suo *Sposalizio*; Raffaello: sedici lati con portico, quasi circolare; Bramante: Tempietto circolare con peristasi di colonne doriche. La pianta centrale era ritenuta ideale perché il cerchio è la figura più perfetta e uniforme, immagine di Dio e dell'ordine del cosmo (Alberti, cap. 8), e perché richiamava i templi antichi.

29. Traccia. *Sposalizio*: piazza e tempio costruiti in prospettiva centrale, punto principale sull'asse del

tempio, figure ad arco che rispondono alla pianta di sedici lati; lo spazio esprime la centralità del rito. *Scuola di Atene*: architettura dipinta con archi frontali in vera forma ridotta e volta a botte che fugge verso *P*, posto tra Platone e Aristotele; la struttura dello spazio gerarchizza le figure. Termini: LO, *P*, *d*, rapporto di riduzione, rette perpendicolari al quadro.

30. Traccia. *Scuola di Atene*: i filosofi antichi in uno spazio ispirato alle terme e a Bramante. Grottesche: decorazioni nate dallo studio delle pitture della Domus Aurea. Breve del 1515 sui marmi; Lettera a Leone X (c. 1519): accusa delle distruzioni («quanta calce si è fatta di statue»), metodo di rilievo con la bussola, pianta, alzato e sezione, distinzione tra il disegno dell'architetto e la prospettiva del pittore. Collegamento: art. 9 Cost., la Repubblica tutela il patrimonio storico e artistico; il rilievo come primo passo della conservazione.