

Raffaello e le dimore del Rinascimento

Alessandro Zuccari

PREMESSA



Qui sopra:
Raffaello, *Doppio ritratto*
(1518 circa).
Parigi, Louvre.
Nella pagina a fianco:
un particolare.

È il volto di Raffaello negli ultimi anni di vita. Non è accertata l'identità del personaggio in primo piano: alcuni vi riconoscono il maestro di scherma, altri un allievo del Sanzio.

N

EI PRIMI DUE

decenni del Cinquecento, durante i pontificati di Giulio II e Leone X, Roma divenne il maggior centro artistico del mondo. Il primato delle arti — nel pensiero di quei papi — manifestava agli occhi di tutti la dignità e la potenza della Chiesa, confermando l'antico prestigio della sede di Pietro per rafforzarne l'autorità sia spirituale che temporale. Gli ideali di grandezza dello scaltro e agguerrito Giulio II, che mirava alla restaurazione dell'antica Roma, furono perseguiti in modo colto ed estremamente raffinato da Leone X e, in parte, da Clemente VII, due papi di casa Medici. La ricostruzione della Basilica di San Pietro e l'ampliamento del Palazzo Vaticano per opera del Bramante, gli affreschi di Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina e quelli di Raffaello nelle celebri Stanze, assieme al fervore delle imprese edilizie e decorative, agli studi, gli scavi e le raccolte di antichità, andavano costituendo la gloria visibile della città come "caput", cioè capitale, del mondo.

Con la morte del Bramante (1514) e la partenza del Buonarroti (1516), il protagonista incontrastato della scena artistica romana divenne Raffaello. Leone X gli affidò la direzione dei cantieri della Basilica e del Palazzo in Vaticano e lo nominò "praefectus" alle antichità di Roma per vigilare sugli scavi e favorire lo studio e la conservazione dei monumenti antichi. Si configurò così, per la prima volta, una carica paragonabile a quella attuale di soprintendente archeologico. Nell'assumere tale ufficio Raffaello aveva in mente di disegnare una pianta dettagliata della Roma imperiale, sulla base degli scavi che si andavano compiendo e delle testimonianze contenute nei testi classici; ma l'ambizioso progetto rimase allo stato embrionale a causa della morte dell'artista.

La versatilità e la competenza del Sanzio nelle diverse arti favorirono l'accentrarsi nella sua persona di numerosi e importanti incarichi; tuttavia non furono questi i soli motivi che fecero dell'Urbinate l'animatore ufficiale della politica artistica pontificia. Il linguaggio armonioso e rasserenante del suo stile, coniugato con l'accattivante chiarezza delle sue composizioni pittoriche e delle sue architetture, interpretava meglio di ogni altro gli ideali di universalità della Chiesa romana e di equilibrio e

Giovanni da Udine,
decorazione a stucco
con grottesche
(1520-1524). Roma,
logggia di Villa
Madama.

serenità della vita, al modo dei classici. La proporzionata e vitale bellezza espressa negli affreschi delle prime Stanze dell'appartamento papale era, in senso platonico, l'immagine riflessa della bontà divina: l'ornamento più desiderabile per la dimora del Vicario di Cristo. E così, in tutte le grandi imprese che Raffaello andava realizzando in quegli anni, le misurate rispondenze simmetriche e l'eleganza formale con cui le molteplici parti venivano ricondotte a un'unità complessiva divenivano lo specchio di quell'ordine universale di cui il pontificato romano si sentiva legittimo depositario.

I papi avevano scelto Raffaello come il migliore interprete dei loro ideali cristiani e umanistici, così l'Urbinate aveva scelto la città dei papi, erede dell'antica Roma e Sede della cattedra di

Il motivo delle grottesche, ripreso dalle decorazioni di edifici romani come la Domus Aurea di Nerone, viene reso con notevole senso unitario e organico. L'elemento decorativo è fuso in modo equilibrato con la struttura architettonica.



Pietro, come luogo eletto e propizio per esprimere la pienezza della sua arte. A Roma soltanto c'erano, infatti, tutte le condizioni necessarie, culturali, politiche, economiche, e soprattutto l'ambiente che la natura e la storia avevano prodotto, per accogliere e sollecitare la grandiosa e armonica creatività raffaellesca. Quindi le condizioni ottimali per il compiersi di quella che Vasari aveva definito, con una certa enfasi, «età dell'oro».

In un simile contesto favorevole il Sanzio si dedicò alle attività più disparate: fu pittore e architetto, studioso delle antichità e conservatore del patrimonio archeologico romano, si interessò a problemi teatrali come scenografo, si diletto di musica e in un solo caso, sembra, fu anche scultore. Nel quadro di questa operosità incredibilmente versatile si vuol prendere in esame quella del Raffaello decoratore o, meglio, ideatore e regista di singolari complessi ornamentali. Si tratta di opere che non sempre hanno goduto la stessa fama delle sue Madonne, dei ritratti o di alcuni affreschi delle Stanze vaticane, forse perché manca loro la magica attrazione dell'autografo. L'esecuzione materiale è dovuta, infatti, ai suoi abili collaboratori, ma il progetto delle intere decorazioni, come dei particolari pittorici e plastici, è per lo più diretta creazione del maestro. Così pure le opere realizzate dopo la sua morte ne portano l'inconfondibile cifra inventiva.

Parlando di "decorazione", è necessario liberare questo termine da una comprensione restrittiva, che fa subito pensare agli ornati che incorniciano o accompagnano le opere d'arte, o a un tipo di produzione artistica di secondo piano, in tutto dipendente dalle cosiddette arti maggiori: l'architettura, la scultura e la pittura. Infatti quest'arte non è stata soltanto, come spesso si immagina, una sorella minore costretta sempre, e senza voce in capitolo, ad adattarsi alle più nobili esigenze delle maggiori. E Raffaello, più di altri artisti, ha liberato la decorazione dal suo stato subordinato: mirando a una vera e propria unità delle arti, egli cercò, sull'esempio degli antichi, una perfetta e armonica integrazione tra di esse, dal valore eminentemente ornamentale.

L'interesse e l'attenzione dedicati dal Sanzio alla questione dell'ornamento negli edifici del suo tempo emerge con chiarezza nella celebre lettera a Leone X sulla conservazione dei monumenti dell'antica Roma e sulla pianta della città imperiale che egli stava approntando. Anche se il testo della lettera fu redatto in bella forma da Baldassarre Castiglione, le argomentazioni sono senza dubbio dell'artista. Raffaello infatti spiega al papa che «a di nostri l'architettura sia molto svegliata e ridotta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante», tuttavia questa felice rispondenza manca alle decorazioni, dove «di ornamenti non sono di materia tanto preziosa come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero a effetto ciò che immaginano, e che solo el lor volere rompesse ogni difficoltà».

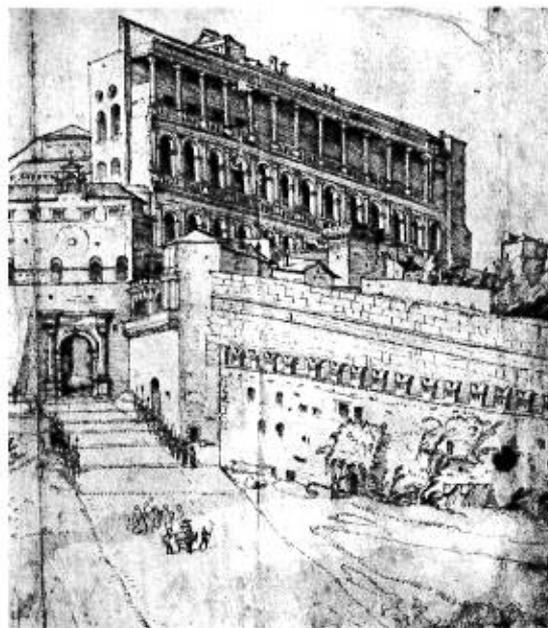
L'apprezzamento per le decorazioni romane non era una novità dal tempo della scoperta, sulle pendici dell'Esquilino, della *Domus Aurea* di Nerone (attorno al 1480). Anzi, già molti avevano subito il fascino di quegli ornamenti, che dovevano il nome di "grottesche" agli antichi ambienti interrati (e per questo simili a grotte). Tuttavia Raffaello e i suoi collaboratori ne maturarono una comprensione più rigorosa e filologica. Oltre al loro aspetto gaio e bizzarro, e alle suggestioni prospettiche e illusionistiche già ampiamente recepite da una schiera variegata di artisti, ne fu colto meglio il senso unitario e organico (che fondeva aspetti pittorici, architettonici e plastici) come un'insieme armonico dall'effetto vibrante e particolarmente suggestivo. Gli esiti furono superiori ai modelli romani desunti dai monumenti dell'età imperiale.



Raffaello,
*Ritratto di Leone X
con due cardinali*
(1518-1519).
Firenze, Uffizi.

Leone X, il fiorentino Giovanni de' Medici, fu il grande mecenate di Raffaello; gli affidò la direzione dei cantieri della Basilica di San Pietro e del Palazzo in Vaticano, e lo nominò "praefectus" alle antichità di Roma. In questo ritratto di grande intensità il papa è affiancato dai cardinali Giulio de' Medici (il futuro Clemente VII) e Luigi de' Rossi.

Le Logge di Raffaello



Qui sopra:
Marten van
Heemskerck,
Veduta delle Logge Vaticane
(1534-1535).
Vienna, Albertina.
L'incisione
presenta l'aspetto
originario delle
Logge, prima che gli
interventi edilizi ne
occultassero la vista
dalla Piazza San
Pietro.
Il loggiato fu iniziato
da Bramante e
completato da
Raffaello.

Nella pagina a fianco:
Logge di Raffaello
(1517-1519).
Roma,
Palazzo Vaticano.
Le Logge sono
articolate su tredici
campate: le
membrature
architettoniche reali o
illusionistiche sono
decorate a stucco e
dipinte a grottesche.
Furono concepite
come una galleria
privata del pontefice,
che vi raccolse le
sculture antiche della
sua collezione.

S

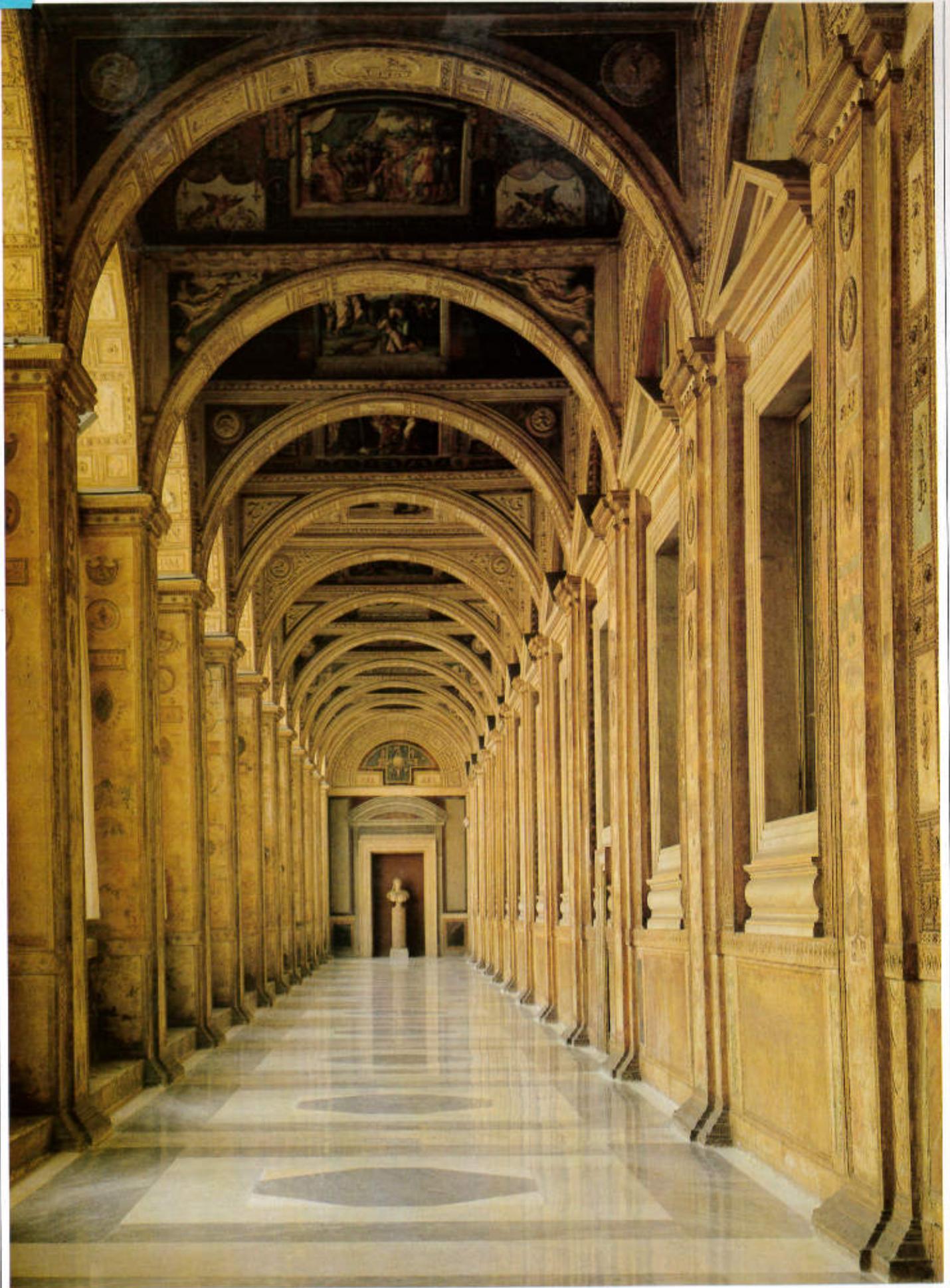
CRIVENDO A ISABELLA

d'Este nel giugno del 1519, il Castiglione la informava che in Vaticano «si è fornita una loggia dipinta, e lavorata de stucchi alla anticha, opra di Raphaello, bella al possibile, e forse più che cosa che si vegga hoggi di de moderni». L'umanista fa riferimento al secondo piano del loggiato "all'antica" che Bramante aveva progettato per dare un prospetto monumentale alla fronte disomogenea della residenza papale, e per mettere in comunicazione i vari ambienti mal collegati tra di loro. Alla morte dell'architetto (1514), la costruzione era giunta soltanto all'ordine inferiore e fu dato al Sanzio l'incarico di condurla a termine.

Egli vi aggiunse in alto un'ariosa loggia sorretta da colonne e modificò quella intermedia, accentuando le membrature dei pilastri e dando alle volticelle di ogni campata una forma a padiglione. Il modello a cui Raffaello si è ispirato è stato riconosciuto nella galleria del *Tabularium*, l'antico archivio capitolino che si affaccia sul Foro Romano. La scelta di differenziare questa loggia è legata alla particolare funzione che essa doveva assolvere. Fu concepita, osserva il De Vecchi, come «una galleria di scultura aperta su un giardino, oltre il quale si profilava sullo sfondo la veduta di Roma: un luogo consacrato ai piaceri intellettuali del pontefice e della sua corte e alla contemplazione delle bellezze naturali e artistiche».

Accessibili solo al papa e ai suoi intimi, le cosiddette "Logge di Raffaello" non si presentavano, come le vediamo oggi, chiuse da vetrate e con le balaustre murate, ma erano aperte all'aria e alla luce, e offrivano un'ampia vista sulla città, anche perché non c'era nemmeno l'attuale residenza pontificia che le sta di fronte, costruita da Sisto V alla fine del Cinquecento (una idea del loro aspetto originale ce la dà un disegno di Marten van Heemskerck realizzato tra il 1534 e il 1535).

I lavori di decorazione furono probabilmente iniziati nel 1517 e si protrassero per almeno due anni. Nelle volte delle tredici campate quattro scene bibliche sono incorniciate da grottesche o da architetture illusionistiche che si innalzano su un cielo azzurro percorso da varie specie di uccelli, e circondano un angelo che reca l'anello e il giogo (le insegne di Leone X). Più sotto, i pennacchi, i sottarchi e i pilastri sono rivestiti di delicati



stucchi bianchi e dorati su fondi colorati e ricolmi di grottesche. Purtroppo l'esposizione alle intemperie, durata per oltre tre secoli, ha sbiadito o cancellato gli ornamenti pittorici delle pareti, ma si può avere un saggio dell'aspetto originale nel pilastrino rinvenuto nel 1952 (rimasto integro perché occultato da un muro eretto alla metà del Cinquecento).

Allegrî festoni di fiori e frutta, su fondi di azzurro intenso, ornano le lunette della parete interna e affiancano la schiera di edicole a timpano che incorniciano le finestre o le simulano, contenendo illusori paesaggi con verzure, uccelli e rovine. Il basamento, purtroppo quasi completamente perduto, imitava rilievi bronzi con scene bibliche alternati a riquadri di finti marmi. L'effetto cromatico intenso e come smaltato delle diverse zone ornamentali ci è tramandato dalle copie ad acquarello che Giovan Battista Armenini e altri artisti eseguirono attorno al 1555, raccogliendole in un album per uno dei membri della famiglia Fugger.

Secondo la narrazione del Vasari, Raffaello «fece i disegni degli ornamenti degli stucchi e delle storie che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti; e quanto allo stucco, ed alle grottesche, fece capo di quella opera Giovanni da Udine, e sopra le figure Giulio Romano, ancora che poco vi lavorasse». Il Vasari poi aggiunge alcuni nomi dei numerosi aiuti: il Penni, Perin del Vaga, Tommaso Vincidor, Polidoro da Caravaggio, Pellegrino da Modena e molti altri «che feciono storie e figure, ed altre cose che accadevano per tutto quel lavoro; il quale fece Raffaello finire con tanta perfezione, che sino da Fiorenza fece condurre il pavimento da Luca della Robbia». Quest'ultimo, naturalmente, non è il celebre scultore ma un suo discendente esperto maiolicatore, che ebbe dal Sanzio l'incarico di eseguire su suo progetto le mattonelle invetriate delle Logge. Queste furono rimosse nel secolo

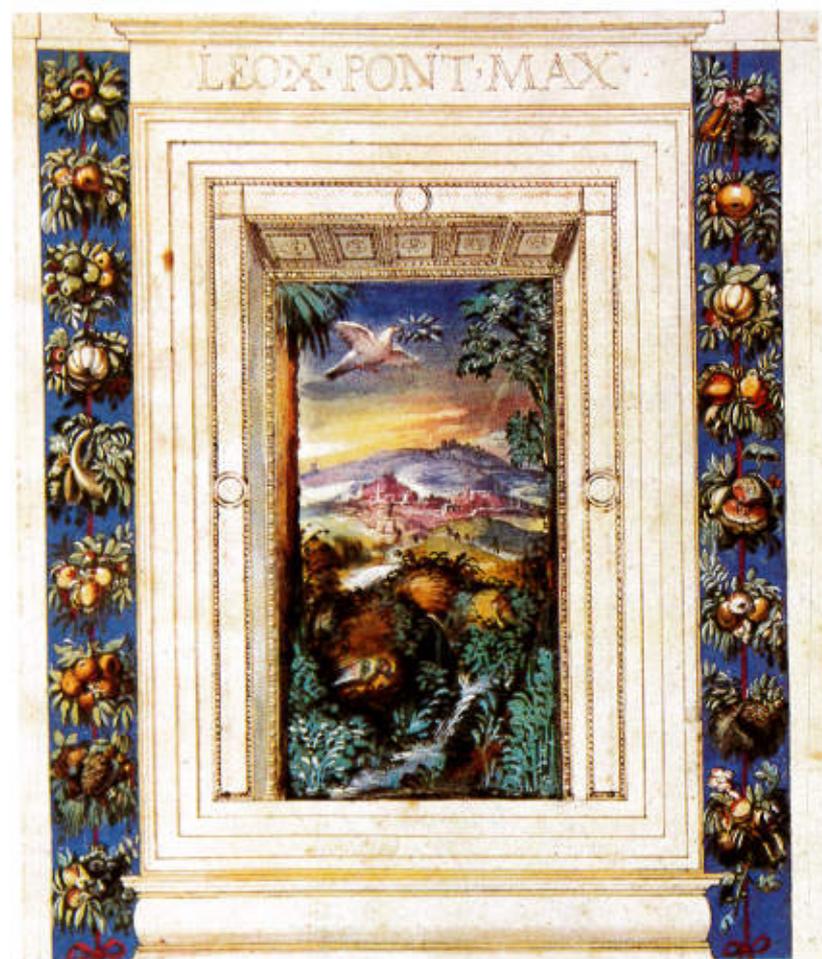
Nella pagina a fianco: Giovanni da Udine e altri, *Grottesche e festoni arborei*, particolare della parete interna delle Logge di Raffaello.

La decorazione della lunga galleria è realizzata a stucco e a fresco con evidente ispirazione a repertori classici.

Qui in basso, da sinistra: Giovan Battista Armenini e altri, dall'*Album di copie delle Logge di Raffaello* (1555 circa). Vienna, Österreichische Nationalbibliothek. **Questa riproduzione di una finta finestra e dei festoni che l'affiancano dà un'idea della policromia delle decorazioni parietali, oggi in parte perduta.**

Rilievo con girali d'acanto e uccelli (I secolo). Firenze, Uffizi.

Il motivo ornamentale di questa scultura romana, come ha osservato Nicole Dacos, è tra le fonti ispiratrici delle grottesche a volute vegetali, come quella riprodotta nella pagina a fianco.





Qui sopra:
Giovanni da Udine,
serie di quattro stucchi.
Logge di Raffaello,
pilastro della I
campata.

A fianco:
particolare dei due
stucchi centrali.
Le piccole scene
rappresentano quattro
momenti
dell'operazione
artistica secondo uno
schema di stampo
neoplatonico:
il maestro elabora
l'idea nel disegno,
un aiuto prepara la
materia per darle
forma,
un gruppo di artisti
lavora agli stucchi e
alle pitture delle
Logge,
la Fama diffonde, col
suono della tromba,
l'elogio dell'opera
compiuta. Questo
processo creativo è il
riflesso terreno
dell'opera di Dio, che
compare sulla volta
corrispondente, nei
vari episodi della
Creazione.

scorso, ma possiamo averne un'idea da un disegno settecentesco che ne riproduce una parte (la zona di una campata).

Bisogna ricordare che Giovanni da Udine fece una importante scoperta: durante i lavori ritrovò il procedimento usato in epoca romana per la più raffinata lavorazione dello stucco, fino ad allora mai eguagliata.

Alcuni studiosi hanno tentato di rintracciare la mano dei singoli artisti che lavorarono alle pitture e agli stucchi dell'intera galleria, senza giungere ad attribuzioni concordi per la difficoltà di documentare in modo inconfutabile le singole paternità. Se da un lato ne va apprezzato lo sforzo analitico, d'altra parte i risultati che ne emergono non offrono una migliore comprensione dell'opera nella sua interezza. Se è lecito il paragone, è come sezionare un film diretto da un grande regista secondo il lavoro dei diversi e numerosi collaboratori che l'affiancano. E le Logge sono una vera e propria opera di "regia", dove l'autonomia espressiva di ciascuno è alimentata e armonizzata dall'"idea" creatrice dell'unico autore.

È interessante osservare che Raffaello e i suoi aiuti hanno espresso la loro concezione dell'operare artistico collettivo in una serie di quattro piccoli stucchi su un pilastro della prima campata. Partendo dall'alto: un giovane seduto a disegnare è il maestro che si annota l'idea e formula il progetto; un personaggio con grembiule macina del materiale preparando la materia informe ad essere "ricreata"; cinque artisti stanno lavorando alle pitture e agli stucchi della loggia in questione, dando compimento all'opera che, più in basso, la Fama rende nota col suono della tromba. Dalla prima "idea" al godimento dell'opera compiuta è come sottinteso un itinerario intellettuale d'impronta



Nella pagina a fianco:
Grottesche,
particolare dalla XIII
campata delle Logge di
Raffaello.

Si può osservare il
buono stato di
conservazione della
zona di sinistra, che fa
parte di un pilastro
venuto alla luce nel
1952 con la
demolizione
di un muro eretto
nel Cinquecento.
Al riparo dagli agenti
atmosferici, la
grottesca e le dorature
hanno mantenuto
l'originaria freschezza
dei colori.
L'attiguo pilastro
mostra invece
l'aspetto attuale della
decorazione, che
sembra avvicinare le
Logge ai modelli
romani consunti dal
tempo.





Pietro Santi Bartoli,
*Isacco invia Esaù a
procurargli della
selvaggina*,
incisione del XVII
secolo.

**La stampa riproduce
una delle tredici scene
bibliche dipinte a
chiaroscuro nello
zoccolo delle Logge di
Raffaello, oggi
perdute.**

Si tratta del quinto
 riquadro, che
rappresentava una
storia della Genesi
(27, 1-5):

**Rebecca e Giacobbe
ascoltano di nascosto
Isacco che invia Esaù
a preparargli un pasto
di cacciagione, prima
di impartirgli la
benedizione paterna
(poi carpita da
Giacobbe).**

**Come nelle altre
campate, la storia
illustrata nel
basamento è
complementare a
quella della volta.**

neoplatonica. Infatti quel processo creativo, suggerisce Bernice Davidson, è il riflesso terreno dei poteri creativi di Dio, ricordati proprio al di sopra nelle quattro scene della Creazione.

Dai dipinti delle volte, infatti, prende avvio il complesso programma figurativo delle Logge che, pur con una certa elasticità, va considerato come una trama tematica organica e sostanzialmente unitaria.

La cosiddetta "Bibbia di Raffaello" è distribuita nelle tredici campate con quattro scene per ogni volticella e una quinta nel basamento della parete, oggi interamente perduto, per un totale di 65 episodi (ne restano 52). Ogni riquadro illustra una storia del Vecchio Testamento, ad eccezione di quelli dell'ultima campata che riguardano la vita di Cristo. Seguendone l'ordine troviamo, nella prima volta, Dio Padre intento nell'opera della Creazione, poi nelle altre le grandi figure della storia della salvezza: Adamo, Noè, Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Mosè (due volte), Giosuè, Davide, Salomone e, infine, il Figlio di Dio autore della "nuova creazione".

Contrariamente a quanto hanno sostenuto alcuni studiosi, le storie bibliche dipinte a monocromo nello zoccolo sono state progettate insieme a quelle delle volticelle, costituendo la base e il coronamento dell'intera decorazione.

Non vi appaiono infatti le incongruenze narrative che Nicole Dacos ha ravvisato (nel suo fondamentale studio sulle Logge di Raffaello) per il ripetersi, ad esempio, di «una storia già illustrata nella volta corrispondente, come accade nella *Benedizione di Isacco*». A ben guardare non si tratta di un episodio ripetuto ma complementare, che descrive l'antefatto della *Benedizione*: Rebecca e Giacobbe ascoltano di nascosto Isacco che invia Esaù a procurargli della cacciagione e, a lato, Esaù che sta tornando con la selvaggina.

Giustamente si è più volte sottolineato che la fortuna della "Bibbia di Raffaello" è dovuta alla sua chiarezza narrativa, libera da occulti ermetismi, anzi accattivante nella sua soave accessibilità. In effetti anche le corrispondenze interne tra i vari temi del ciclo sono piuttosto scoperte. C'è una concordanza "simmetrica" (e per questo facilmente ricostruibile) tra le storie sacre, che segue, di volta in volta, l'andamento "speculare" delle decorazioni, nel loro convergere verso il centro o, viceversa, nel loro moto centrifugo.

L'ornato a losanghe, con gli angeli che recano i vessilli della *Resurrezione*, è identico nella prima e nell'ultima cupoletta, e così le grottesche nella seconda e nella dodicesima, le prospettive architettoniche nella terza e nell'undicesima, e via via fino a giungere alla volta centrale. Per fare un esempio di tali corrispondenze, alle quattro scene della Creazione (dove Dio Padre compie la sua prima "epifania" sul mondo) fanno eco dal lato opposto altrettante "epifanie" del Figlio di Dio. Della vita di Gesù sono scelti infatti l'*Adorazione dei pastori*, l'*Adorazione dei Magi*, il *Batte-*

**Nella pagina a fianco,
dall'alto:**

Storie della Creazione
(1517-1518), volticella
delle Logge di Raffaello.

Pietro Santi Bartoli,
*Dio riposa il settimo giorno
della Creazione*,
incisione del XVII
secolo.

**Con le scene della
Creazione inizia la
cosiddetta "Bibbia di
Raffaello", distribuita
nelle tredici campate
con quattro scene per
ogni volticella e una
quinta nel basamento
della parete (oggi
perduto), per un totale
di 65 episodi.**

**Nelle pagine seguenti,
a sinistra dall'alto:**

Storie di Giuseppe
(1517-1518), VII
volticella delle Logge di
Raffaello.

Pietro Santi Bartoli,
*Giuseppe si riconcilia coi
fratelli*,
incisione del XVII
secolo.

A destra, dall'alto:

Epifanie di Gesù
(1517-1518), XIII
volticella delle Logge di
Raffaello.

Pietro Santi Bartoli,
Resurrezione di Cristo,
incisione del XVII
secolo.

**Le scene bibliche sono
scelte in modo da
creare una
concordanza tra i
personaggi: ne sono
un esempio i
parallelismi delle
storie di Gesù con
quelle della Creazione
e di Giuseppe.**

Nota: le incisioni
riprodotte in queste
pagine sono in
controparte per aderire
al verso originale dei
dipinti.



simo e un'Ultima Cena in cui i discepoli indicano e guardano la figura luminosa del Cristo con un concitato stupore che fa pensare, invece, a una *Apparizione del Risorto*. Tutte e quattro sono manifestazioni "epifaniche" del Cristo. Nei relativi chiaroscuri dello zoccolo erano rappresentati il *Riposo di Dio nel settimo giorno* e la *Resurrezione*: i *dies dominici* del Vecchio e del Nuovo Testamento.

Inoltre, c'è un legame tra le storie delle campate estreme e quelle della centrale, che riguarda le vicende di Giuseppe. È noto come i Padri della Chiesa vedessero in Giuseppe, più che in altri personaggi biblici, una delle principali prefigurazioni di Gesù, o la prima di tali identificazioni (le altre riguardano Mosè, Davide e Salomone, e compaiono nella narrazione delle Logge, nelle volticelle successive a quella centrale).

La spiegazione del sogno in cui i covoni si inchinano ad adorare quello di Giuseppe è infatti parallela all'*Adorazione dei pastori* (è evidente anche il paragone suggerito dal gregge); la vendita di Giuseppe viene come "compensata" dai Magi che offrono i loro doni; la scelta di purezza del Patriarca si coniuga con la purificazione del *Battesimo*; la spiegazione dei sogni a Faraone è in rapporto con Gesù che svela agli apostoli i misteri della salvezza. In ultimo, la *Riconciliazione tra Giuseppe e i suoi fratelli* ha la migliore eco nel Cristo risorto che riconcilia i morti con i vivi. La scelta di differenziare l'ornato della volticella centrale con stucchi dorati mostra l'intento di farne il perno ideale della loggia.

Senza forzare lo spettatore a compiere interpretazioni troppo complesse e concettose, il programma figurativo che Raffaello compose con l'aiuto di qualche dotto consigliere probabilmente intendeva suggerire una traccia di lettura per filoni tematici, come una sorta di svago erudito. In tal modo il papa e i colti personaggi del suo seguito, che usavano passeggiare nelle Logge, potevano trovarvi non solo il ristoro del corpo, ma pure quello della mente.

In tal senso si spiegano anche gli ornamenti dei pilastri, delle pareti e dei sottarchi. Il gaio concerto dei festoni, delle grottesche, degli animali, dei personaggi e delle scenette mitologiche, delle allegorie e degli emblemi araldici di Leone X, sia dipinti che modellati in raffinati stucchi, danno all'ambiente un aspetto di armoniosa musicalità. Un ritmico tono di passo di danza accompagna le soste e gli "inchini" degli archi e i "volteggi" delle quote più alte, suggeriti dagli angeli in volo che recano le "armi" del papa. Le danzatrici nei rilievi bianco e oro della volta centrale, disposte sotto un loggiato classico, sembrano interpretare il lieve e armonico moto che pare diffondersi ovunque.

Anche i personaggi biblici a tratti ne sono partecipi: alcuni rapiti nelle loro mistiche visioni, altri impegnati nelle loro fatiche. Tra questi, Giosuè, sorpreso nella furia della battaglia a fermare il sole e la luna, compie un gesto leggiadro che non si addice a un condottiero ma a un direttore di coro.

Il costante richiamo all'"antico", che fa rivivere con particolare freschezza i modelli classici, sembra supporre un forte richiamo alla storia. Ma qui il passato e la storia sono come trasfigurati e portati fuori dal tempo in una terra felice, o meglio incantata, dove gli uomini hanno come ritrovato una novella età dell'oro.

L'enorme varietà di soggetti tratti dalla natura, dai miti classici, dalla storia, dalle religioni mistiche e dall'ebraismo, tutte raccordate in una visione cristiana della vita umana, costituisce una grandiosa "storia enciclopedica e universale" narrata per immagini. È come se vi fosse rappresentato tutto ciò che l'occhio degli uomini può osservare in natura: ogni specie





Nella pagina a fianco: Giovanni Volpato, pilastri esterni della VII e dell'XI campata, incisioni del XVIII secolo.

Le stampe fanno parte di una celebre serie che riproduce in modo dettagliato la decorazione delle Logge, offrendo la ricostruzione delle parti sbiadite o perdute.

Nella prima compare un elegante assemblaggio di strumenti musicali, nell'altra esemplari ordinati della fauna marina.

La decorazione delle Logge presenta un'enorme varietà di soggetti tratti dalla natura, dalla storia, dal mito, e poi armi, strumenti d'ogni genere, scene di guerra, di lavoro e di gioco, di danza, di studio, di caccia, e tutto quello che la fantasia degli autori ha potuto immaginare.

d'animali di terra, d'acqua e d'aria; ogni sorta di piante, di fiori e di frutti. Vi compare ciò che la fantasia umana ha prodotto nei miti greci, romani e orientali. E poi personaggi storici, ritratti di contemporanei, allegorie, paesaggi, armi, strumenti musicali, scene di guerra e di gioco, di lavoro e di danza, di studio e di caccia. «Insomma» afferma il Vasari «si può dire, con pace di tutti gli altri artefici, che per opera così fatta, questa sia la più bella, la più rara, e più eccellente pittura che mai sia stata veduta da occhio mortale».

In questa mirabile sintesi di tematiche e d'ornamenti, che riuscì a raggiungere l'unità delle arti, Raffaello rese per immagini il senso universalistico e unitario della cultura rinascimentale, o almeno di quella che si respirava a Roma nei primi due decenni del Cinquecento.

La comprensione della mentalità e dell'atmosfera culturale del periodo in cui furono realizzate le Logge spiega qualche aspetto oggi a noi poco chiaro. Ci si può chiedere come mai Raffaello, col consenso del papa, abbia mescolato insieme tante immagini pagane con quelle cristiane. Va considerato che per gli artisti, come per i letterati del Rinascimento, non esisteva una distinzione netta tra "sacro" e "profano". Per fare un esempio, nella concezione della storia umana i pagani non erano esclusi dalla storia della salvezza. Infatti si pensava che alcuni personaggi dell'antichità avessero presagito la venuta del Messia (le Sibille, Orfeo, Zoroastro) e che altri, attraverso una vita virtuosa, avessero ottenuto accoglienza in paradiso (più imperatori come Traiano).

Per riassumere, si può dire che il programma sviluppato nella decorazione delle Logge è costituito da una fitta trama di rimandi alla filosofia, alla teologia, alla letteratura e alla politica, componendo una sintesi, osserva la Davidson, «profondamente ortodossa e convenzionale» della cultura cristiana del pieno Rinascimento. Infatti vi è rispettata la gerarchia dei valori che pone la Bibbia, prima fonte della storia sacra, a "fondamento" e "termine ultimo" dell'intera narrazione: le scene tratte dalla Sacra Scrittura sono di proposito collocate nel basamento e nelle volte del loggiato.

Una simile impostazione offriva poi un'immagine di ortodossia del papa e della sua corte, davanti alla malignità dei critici, nel delicato momento in cui venivano rivolti al pontificato romano i durissimi attacchi dei riformati.

Nel 1517 Lutero aveva affisso sulle porte della cattedrale di Wittenberg le sue 95 tesi contro le indulgenze e nel 1520 (l'anno successivo al compimento delle Logge), con la bolla *Exsurge Domine*, si sarebbe consumata la sua separazione dalla Chiesa di Roma.

Giovanni da Udine e aiuti,

Donna seduta e Bacco ebbro (1517-1518), stucchi della I campata delle Logge di Raffaello.

Al momento di intraprendere la decorazione del loggiato, l'artista udinese, dopo vari tentativi, scoprì il procedimento usato dai romani nella fabbricazione degli stucchi, mescolando alla calce polvere finissima di marmo. Ne risultò un modellato più raffinato e luminoso, più resistente e duraturo.

Le scene e i personaggi modellati a stucco, tratti dai miti greci, romani e orientali, dal cristianesimo, dall'ebraismo e dalle religioni misteriche, contribuiscono a creare una "storia enciclopedica e universale" narrata per immagini.

L'appartamento "all'antica" del cardinal Bibbiena



Qui sopra:
Raffaello (?) e bottega:
*Ritratto del cardinal
Bibbiena*
(1516-1517 circa).
Firenze, Galleria
Palatina.
**L'influente prelado
toscano, umanista e
mecenate,
commissionò a
Raffaello la
decorazione del suo
appartamento in
Vaticano.**

Nella pagina a fianco:
*Stufetta del cardinal
Bibbiena* (1516).
Roma, Palazzi Vaticani.
**Il restauro del
1971-1972, pur
rivelando numerose
lacune, ci ha
riconsegnato uno dei
migliori esempi di
stufie rinascimentali.
Lo stanzino da bagno
è a pianta quadrata,
coperto da una volta a
crociera e ornato
da due eleganti
nicchie.**

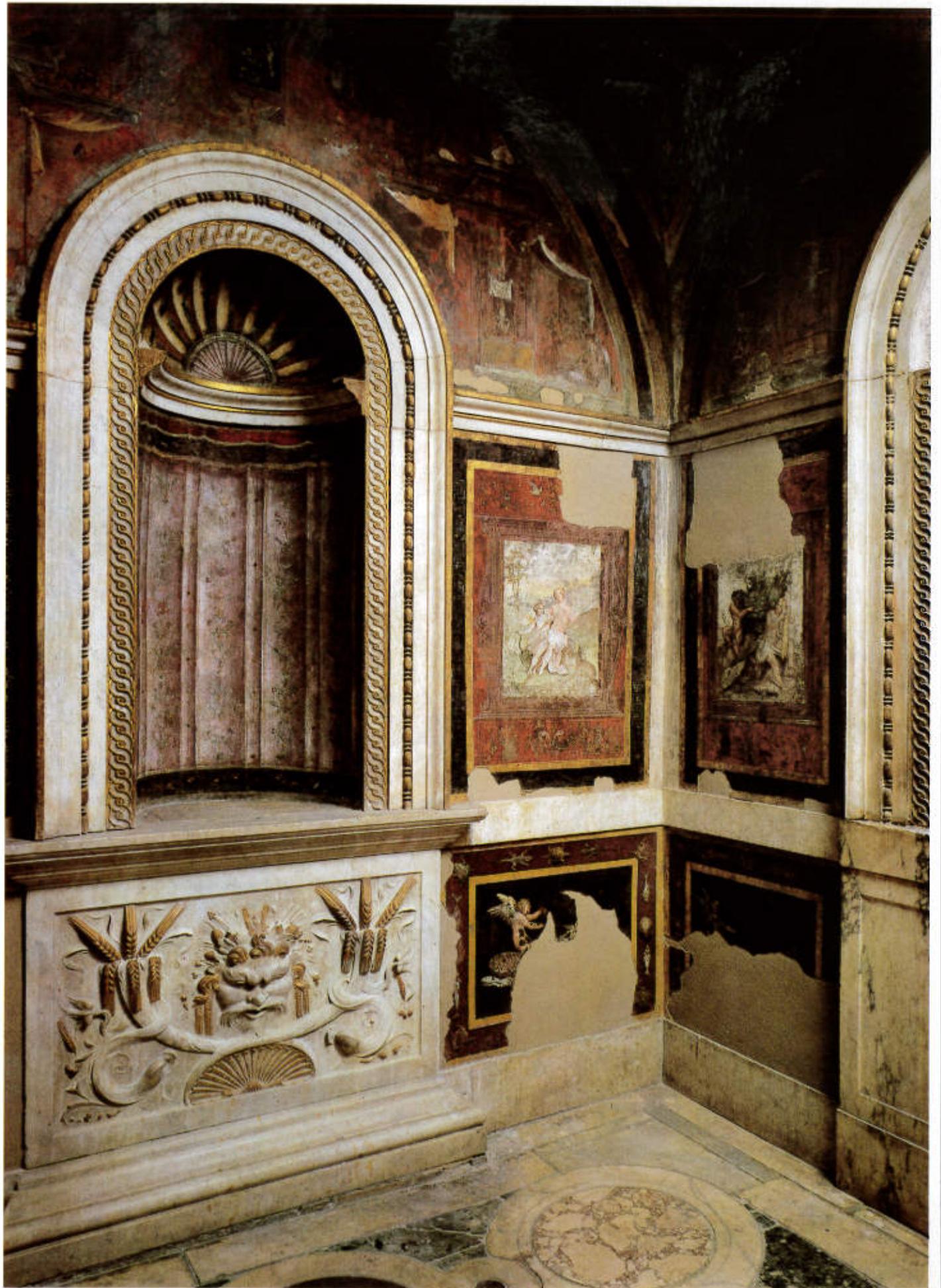
N

ELL'APRILE

del 1516 Raffaello, in compagnia degli umanisti Pietro Bembo, Agostino Navagero e Andrea Beazzano, fece un'escursione archeologica a Tivoli e alle rovine della Villa Adriana. Nello stesso anno, col pittore Giovanni da Udine, l'artista aveva visitato nella *Domus Aurea* «alcune stanze sotterranee ricoperte e tutte piene di grotteschine, di figure piccole e di storie, con alcuni ornamenti di stucchi bassi» e — racconta il Vasari — «restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere, parendo loro gran cosa ch'elle si fossero sì lungo tempo conservate». Oltre all'interesse antiquario nutrito dal Sanzio, sembra che queste escursioni fossero legate al progetto decorativo di alcuni ambienti dell'appartamento che il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena si faceva costruire in Vaticano.

Il colto e influente prelado aveva ottenuto la porpora da Leone X come segno di riconoscenza per aver sostenuto la sua elezione nel conclave del 1513. Il papa inoltre gli aveva concesso di sistemare la sua abitazione nello stesso palazzo pontificio, venendo incontro alle sue limitate disponibilità finanziarie. Umanista affermato, autore di una nota commedia d'impronta boccaccesca, *La Calandria*, il Bibbiena pensò di crearsi una dimora degna dei latini più illustri, e Raffaello poteva, meglio di ogni altro, dar compimento a questa sua aspirazione. L'intervento del maestro riguardò sicuramente la decorazione di due ambienti singolari: il camerino da bagno, chiamato "Stufetta" dall'uso di vapori caldi al modo delle terme, e una loggia di dimensioni relativamente piccole.

LA STUFETTA. La realizzazione di un bagno privato costituiva in quegli anni una ricercatezza tipica di una vita aristocratica che solo i papi e personalità d'altissimo rango si concedevano. Il piccolo ambiente, nonostante il cattivo stato di conservazione in cui ci è giunto a causa delle trasformazioni subite nei secoli, è uno degli esempi più belli di stufie rinascimentali. A pianta quadrata, coperto da una volta a crociera, il camerino è come dilatato da due nicchie laterali chiuse in eleganti cornici sopra zoccoli formati da rilievi con la testa di Pan; dalle corna di uno dei due mascheroni sgorgava l'acqua calda e fredda. La regolarità delle forme architettoniche e la





Dall'alto:
Marco Dente,
*La nascita di Venere e
Venere e Amore su animali
marini* (1516 circa).
Le incisioni
riproducono due
scene disegnate da

Raffaello e dipinte da
Giulio Romano nella
Stufetta del cardinal
Bibbiena. Nella
seconda, il volto
leonino del mostro
allude all'emblema di
Leone X.

scelta del paramento ornamentale rievocano con grande raffinatezza sia l'architettura termale romana che le pitture dell'età imperiale. La spartizione geometrica del soffitto ricorda le volte a stucco di Villa Adriana e quelle dipinte della *Domus Aurea*. Gli affreschi nelle nicchie e nei riquadri delle pareti rievocano, sul fondo rosso pompeiano, le agili grottesche delle fastose dimore antiche. Sia il repertorio iconografico che l'intera organizzazione degli spazi e delle partiture sono attinti consciamente dalla pittura parietale romana. Raffaello ne fu l'ideatore e soprintese ai lavori, seguendo da vicino l'esecuzione che i suoi allievi (Giovanni da Udine, Giulio Romano e forse Giovan Francesco Penni) andavano compiendo. Al primo, che diventò il più grande specialista delle grottesche, fu affidata una parte determinante dell'ornamento pittorico.

Giovanni aveva potuto apprezzare questo genere decorativo e compierne le prime sperimentazioni, a Venezia, nella fervida bottega del Giorgione. Qui aveva conosciuto Lorenzo Luzzo da Feltre, un esperto della pittura a grottesche, che si era guadagnato il soprannome di "Morto" per le lunghe permanenze di studio nei meandri sotterranei degli edifici romani. Inoltre, va ricordato che l'ambiente veneto in cui l'artista udinese si era formato coltivava interessi naturalistici accanto allo studio dell'antico, con un «bisogno costante», come ha osservato Nicole Dacos, «di verificare le fonti e di ritornare alla natura». Da qui la scioltezza luminosa e vibrante della pittura di Giovanni, che permise il felicissimo connubio con l'arte di Raffaello.

Guardando le grottesche della Stufetta del Bibbiena, si scopre un magico mondo rievocato dall'antichità: improbabili architetture sostenute da esili colonnati, che festoni, drappi e cartigli ravvivano, mentre equilibristi e puttini alati passano su corde tese da un padiglione all'altro come in un gioco aereo compiuto nei sogni. Piccoli personaggi vestiti all'antica sembrano godersi l'*otium* dei classici, assieme al cardinale che li ha fatti "convocare" nel camerino del suo ristoro. Nei riquadri a fondo nero dello zoccolo, carnosi puttini corrono su piccoli carri, trainati da animali insoliti come chiocciole o serpenti, e sulla volta scenette mitologiche si alternano a piccoli scomparti con bestie e ornati d'ogni tipo. Ma c'è di più: nei pannelli grandi delle pareti appaiono, purtroppo assai consunte, storie amorose di divinità pagane, destinate ad accompagnare la statuetta di Venere che il Bibbiena si era fatto appositamente regalare, ma che non trovò posto nella nicchia perché di dimensioni inadatte.

Sappiamo che i soggetti dei dipinti furono indicati a Raffaello dallo stesso cardinale, allora assente da Roma, attraverso la mediazione epistolare del Bembo.

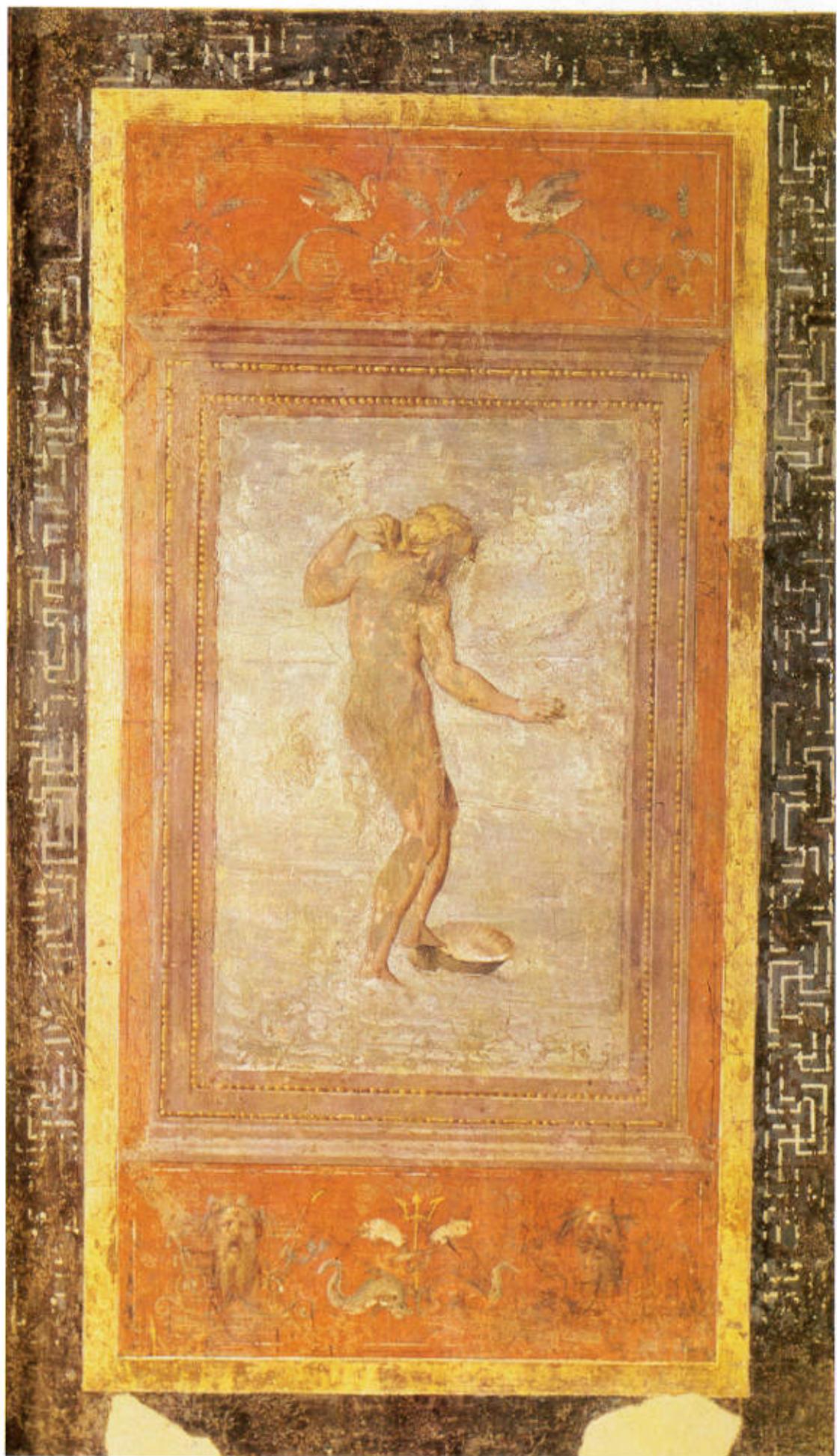
Il tema è incentrato sulla figura di Venere e sui vari filoni di quel mito, con l'aggiunta di storie di dei che con esso hanno relazione. È una trama complessa di allegorie classiche, per lo più tratte da testi latini (come le *Metamorfosi* di Ovidio), che mostrano qualche riferimento allusivo a personaggi moderni. Ad esempio, il volto da leone del mostro marino che trasporta Venere al fianco di Amore rimanda all'emblema di Leone X. Seguendo l'interpretazione proposta da Heikki Malme, in chiave neoplatonica il mare rappresenta l'universo in eterno movimento, il mostro leonino che conduce la *Venus Coelestis* è il papa, terreno intermediario della bellezza divina.

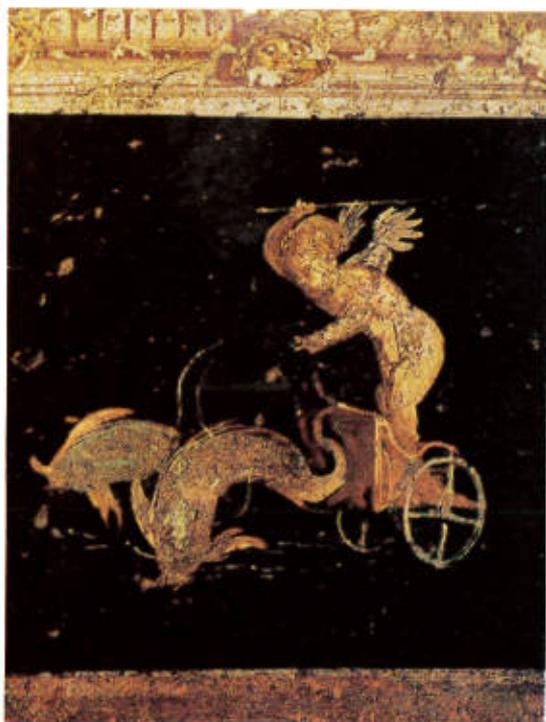
Alcune scene con approcci amorosi potrebbero far pensare che si tratti di un'iconografia erotizzante, scelta dal cardinale per fare del suo bagno un luogo appartato per sensuali piacevolezze. Ma non sembra questo il motivo (almeno non soltanto questo) dei temi amatori. Infatti ogni dipinto rimanda a un significato allegorico che trascende il senso immediato dell'immagine.

La nascita di Venere
(1516). Stufetta del
cardinal Bibbiena,
parete d'ingresso,
particolare.

**Si può osservare che
nel dipinto non
compare la scena
dell'evirazione di
Saturno per mano di
Giove, prevista nel
disegno preparatorio
di Raffaello.**

**L'incisione di Marco
Dente riprodotta nella
pagina a fianco ci
mostra l'immagine
secondo il progetto
originario.**





Qui sopra:
Amorino trascinato da
delfini (I secolo).
Pompei, Casa dei Vetii.

Nella pagina a fianco:
Amorino
trascinato da serpenti,
Stufetta del cardinal
Bibbiena.

**È evidente la
derivazione del
soggetto da un
modello antico a noi
sconosciuto, simile a
quello pompeiano
(nel Cinquecento
Pompei non era
ancora stata scoperta).**

Qui sotto:
Stufetta del cardinal
Bibbiena,
parete d'ingresso.
**Le due scene con
La nascita di Venere e
La nascita di Erittonio
sono un'allegoria dei
quattro elementi
naturali:**

**l'Acqua fecondata da
Saturno, dio dell'Aria
e la Terra fecondata
da Vulcano, dio del
Fuoco.**



Non bisogna dimenticare che il mondo del Bibbiena e di Raffaello era volutamente immerso in un'aura classica, tanto da privilegiare la cultura e la lingua latine. Non c'è da stupirsi se le loro abitazioni ricostruivano, anche visivamente, le raffinate e piacevoli sembianze del mondo antico. Un esempio significativo ci è dato nelle composizioni ai lati della porta di ingresso della Stufetta. A sinistra c'è Venere di spalle che sale su una conchiglia dopo la sua nascita dalla spuma del mare. L'evento sarebbe avvenuto per la congiunzione con l'acqua del seme di Saturno, quando il dio fu evirato per mano di Giove. È interessante osservare che la scena della castrazione qui è stata omessa, mentre era prevista nel disegno preparatorio, riprodotto in un'incisione del tempo, opera di Marco Dente da Ravenna. È possibile che qualcuno, forse l'umanista Pietro Bembo mediatore tra il Bibbiena e Raffaello, per convenienza abbia suggerito di tralasciare quella scena.

A destra della porta, nel dipinto corrispondente, compare Minerva che resiste agli approcci amorosi di Vulcano facendo disperdere il seme del dio: dalla fecondazione della terra nasce Erittonio mezzo uomo e mezzo serpente. La scelta di un soggetto così greve, unico nell'arte del Rinascimento, è stata spiegata da Malme nel contesto tematico della parete d'ingresso della Stufetta. Vi sarebbero rappresentati i quattro elementi: l'Acqua e la Terra fecondate da Saturno, divinità dell'Aria, e da Vulcano, dio del Fuoco.

Inoltre, un parallelo istituito con affini soggetti dipinti dal Correggio (1519) sopra la porta della Camera di San Paolo a Parma scioglie in modo convincente il senso allegorico di queste pitture. Chi accede in un luogo ornato da tali simboli è come se passasse attraverso i quattro elementi. Ha osservato Erwin Panowsky che questo itinerario ideale «spesso è stato considerato come una sorta di purgatorio affinché l'anima possa elevarsi a un livello superiore». E l'intento del Bibbiena nello scegliere i temi del suo bagno non sembra lontano da questa corrente d'idee. Egli infatti si era formato all'Accademia Platonica di Firenze, studiando il pensiero di Marsilio Ficino e di Agnolo Poliziano, i maggiori rappresentanti del neoplatonismo. È probabile pertanto che il cardinale vedesse, nell'atto del detergersi, una sorta di purificazione del corpo dalle scorie terrene, per l'ammissione a uno stato di divina perfezione che l'atmosfera d'antichità dorata del suo camerino poteva evocare.

La Stufetta del cardinal Bibbiena godette di un rapido successo. Il giurista Melchiorre Baldassini, nel suo palazzo presso la chiesa di Sant'Agostino, ne fece costruire una simile, con pitture "all'antica"; in Vaticano il vescovo Gian Matteo Giberti ne fece realizzare un'altra con dipinti geometrici e a grottesche. Ma l'esempio più raffinato tra i vari realizzati a Roma nel primo Cinquecento è il bagno che Clemente VII si fece costruire in Castel Sant'Angelo.

Anche la decorazione di quest'ambiente, come recentemente ha sostenuto Bruno Contardi, va ricondotta alla paternità di Giovanni da Udine, che ne avrebbe guidato la realizzazione tra il 1525 e il 1527, oppure tra il 1530 e il 1532. L'aspetto interessante che ne emerge è l'evoluzione dei moduli ornamentali, meno legati agli schemi iconografici dell'antichità. La presenza più consistente dei rilievi a stucco, l'articolazione degli spazi nel piccolo vano a volta della vasca e nelle nicchie risentono delle determinanti esperienze di lavoro alle Logge del Palazzo Vaticano e alla decorazione di Villa Madama. Il gaio e calibratissimo ornamento della stufa del Bibbiena sembra qui rivestito di un panno più spesso: è un abito regale, anzi "divino", come quelli che appaiono nei fregi delle pareti, quasi fossero stati momentaneamente

deposti da divinità dell'Olimpo recatesi a godere un bagno refrigeratore.

LA LOGGETTA. Il 20 giugno del 1516 il Bembo scriveva al Bibbiena che «la loggia, la stufetta, le camere, i paramenti di cuoio di V[ostra] S[ignoria] sono forniti, et ogni cosa l'aspetta». La loggia menzionata nella lettera è un arioso ambiente del terzo piano del palazzo pontificio (come il camerino da bagno), che affaccia verso San Pietro sul Cortile del Maresciallo. La sua decorazione fu riscoperta poco più di quarant'anni fa, dopo un lungo oblio. La suggestiva e puntuale ripresa dell'ornato a grottesche, e l'invecchiamento creato dal tempo e dalle manomissioni, danno oggi alla Loggetta un aspetto così simile all'antico da far sorgere il dubbio che si tratti di una decorazione d'età romana. Un luminoso fondo bianco dà risalto all'elegantissima trama di simmetrici e bizzarri ornamenti, desunti dal criptoportico della *Domus Aurea*, uno degli ambienti più studiati dagli artisti del Rinascimento.

Una sottilissima intelaiatura prospettica, che sembra sostenere le cornici d'imposta della volta, inquadra le finestrelle arcuate e le finte nicchie che danno l'effettiva illusione di contenere bianche statue delle quattro stagioni. Sul soffitto, tempietti e colonnati si legano a una splendida pergola composta da ramoscelli di varia natura che accoglie figurette di animali reali e immaginari: giraffe, elefanti, cammelli, leoni, aquile, grifi, scimmie e ogni altra sorta di bestie. Giovanni da Udine era un appassionato specialista di raffigurazioni naturalistiche, e aveva dipinto nell'ucelliera di Leone X tutte le specie esotiche del giardino zoologico che il papa si era formato al Belvedere. Secondo il Vasari, Giovanni aveva coltivato, sin da ragazzo, la passione di ritrarre ogni aspetto del mondo animale e vegetale.

A Roma, l'osservazione diretta di specie rare e lo studio del repertorio iconografico dell'antichità avevano notevolmente arricchito il suo bagaglio di conoscenze naturali, così da sbrigliare la sua espressività in una vena di lirica creatività. Questa sensibilità si sposò in modo felice con l'interpretazione che Raffaello aveva delle grottesche: non costituivano soltanto un insieme fantasioso di modelli da imitare, ma un antico linguaggio formale da recuperare criticamente nella sua complessità. Questo linguaggio costituiva una fonte per l'arte allo stesso modo in cui i testi classici ispiravano le composizioni letterarie degli umanisti.

Anche qui Raffaello non intervenne direttamente nell'esecuzione, ma con la sua abile "regia" seppe guidare i suoi collaboratori valorizzando di ciascuno le capacità tecniche e le valenze espressive. Probabilmente il lavoro fu ripartito tra Giovanni da Udine, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni e Perin del Vaga. Ma ciò che colpisce in un simile sodalizio è la sintonia e la complementarità dei ruoli, che si rivela pienamente nell'unità formale della decorazione, dove risulta celata ogni soluzione di continuità tra le varie mani.

La Loggetta riscosse un successo notevole, divenendo il prototipo di un impianto ornamentale che per lunghi decenni ebbe un vasto seguito. L'uso di fronde e di animali come elementi privilegiati del sistema decorativo era particolarmente adatto ad ambienti aperti come le logge, perché ne sottolineava la funzione mediativa tra l'interno e l'esterno degli edifici. La sua struttura "a pergolato", infatti, le dava l'aspetto di uno spazio dischiuso alla natura. Un primo esempio di imitazione della Loggetta è la volta di una sala del palazzo del giurista Melchiorre Baldassini, dipinta subito dopo il suo modello (tra il 1517 e il 1519). La simmetrica suddivisione degli spazi, a partire dalla fascia centrale "a pergolato", corrisponde al prototipo vaticano, assieme al pittoresco "bestiario" di animali esotici e fantastici.



Nella pagina a fianco: un particolare della parete della Loggetta del cardinal Bibbiena (1516). Roma, Palazzi Vaticani.

Qui sopra: Loggetta del cardinal Bibbiena (1516). Roma, Palazzi Vaticani.

La decorazione, nascosta per secoli sotto successive ridipinture, venne riportata alla luce circa quarant'anni fa. L'aderenza a modelli classici appare qui ancor più sorprendente che altrove: lo studio della *Domus Aurea* dovette rivelarsi attento e ricco di suggerimenti. Nell'aerea struttura architettonica delle pareti si inseriscono quattro finte nicchie che contengono le statue delle Stagioni.

La villa di Agostino Chigi: il "pergolato" della Loggia di Psiche di Psiche



Qui sopra:

Ritratto di Giovanni da Udine (1568).

Incisione da

Le vite del Vasari.

L'artista friulano realizzò l'intelaiatura ornamentale della loggia con motivi vegetali, esprimendo il suo raffinato gusto naturalistico.

Nella pagina a fianco:

Loggia di Psiche (1517-1518).

Roma,

Villa della Farnesina.

La decorazione dell'ambiente è concepita come un finto pergolato a festoni e ghirlande, secondo un modello classico già riproposto dal Mantegna nella cappella della Villa del Belvedere, in Vaticano.

N

ON MOLTO

tempo dopo la conclusione dei lavori nell'appartamento del cardinal Bibbiena, Raffaello fu chiamato a decorare un'altra loggia, nella villa suburbana del banchiere senese Agostino Chigi. Legato ormai da amicizia col potente mecenate, l'artista accolse le sue cortesi pressioni, come era già avvenuto in passato: per lui aveva dipinto il *Trionfo di Galatea* nella stessa villa (1511-1512) e la fronte della sua cappella in Santa Maria della Pace (1514), oltre ad aver progettato la nuova Cappella Chigi a Santa Maria del Popolo (1513-1516).

Banchiere dei papi Alessandro VI, Giulio II e Leone X, Agostino "il Magnifico" aveva esteso il suo impero economico fuori dell'Italia (la sua banca aveva filiali pure a Londra e al Cairo), accumulando ricchezze enormi. L'architetto senese Baldassarre Peruzzi aveva costruito per lui, ai piedi del Gianicolo, la sontuosa villa oggi nota come "la Farnesina" (dalla famiglia Farnese che la possedette per un lungo periodo). Concepito come un luogo di delizie e di lussuosa ospitalità, l'edificio era ispirato ai canoni dell'architettura classica, secondo le indicazioni del trattato di Vitruvio. Così, al piano terreno, due ambienti aperti creano un armonioso rapporto con il giardino, un tempo colmo di reperti antichi. La loggia più grande, sulla facciata nord, è quella decorata da Raffaello. Immette come un ampio e arioso ingresso nell'interno della dimora "di campagna" (è subito fuori della Porta Settimiana in Trastevere) che il banchiere senese aveva voluto ispirare agli ideali di vita agreste dei latini, quasi a imitazione di Cicerone o di Varrone.

Sempre pronto a cogliere le aspirazioni colte dei suoi committenti, Raffaello concepì la struttura ornamentale di quell'ambiente come un lussureggiante pergolato, composto da festoni gravidi di fiori e di frutti che accompagnano l'andamento della volta nella ritmica alternanza di pennacchi e di vele. L'idea di simili festoni gli veniva dall'antico, o meglio dall'interpretazione che ne aveva data il Mantegna, che con essi aveva decorato la cappella e le nicchie del cortile nella Villa del Belvedere in Vaticano (oggi scomparse). Per eseguire tali ornamenti, Raffaello si servì dell'abilissimo Giovanni da Udine, che si trovò pienamente a suo agio nel realizzare ciò che più si confaceva alla sua



Vela della Loggia di Psiche (1517-1518). Roma, Villa della Farnesina.

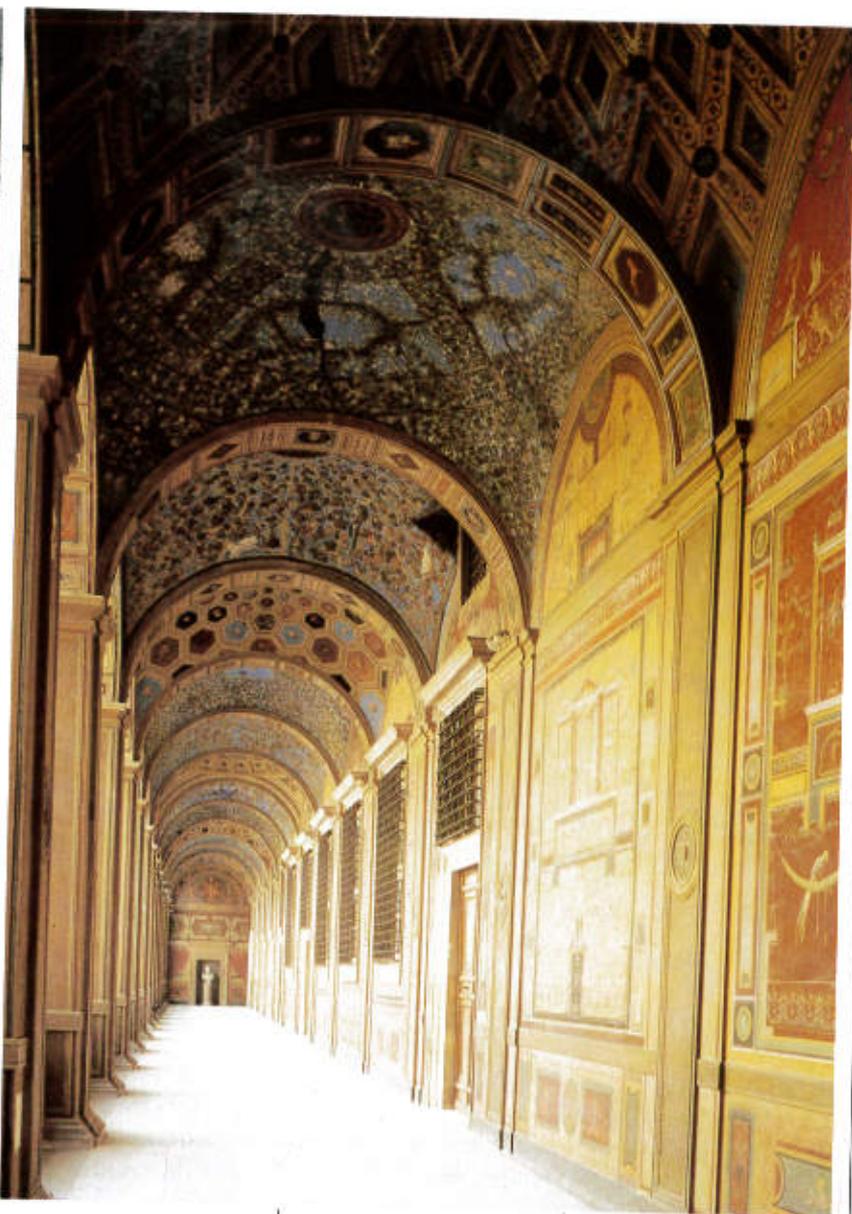
Un amorino conduce un leone e l'Ippogrifo. Leggiadri soggetti si inseriscono mirabilmente nel gioco dei festoni carichi di frutta e fiori, che secondo il Vasari sono resi con tanta naturalezza «che ogni cosa vi si vede viva e staccata dal muro».

vocazione artistica. Fu realizzato quanto di meglio si poteva allora concepire per un ambiente metà chiuso e metà aperto, tanto da suscitare l'ammirazione di quanti avevano il privilegio di esservi ammessi.

Tessendone l'elogio, infatti, il Vasari osserva che vi furono dipinti «stagione per stagione di tutte le sorti frutta, fiori e foglie con tanto artificio lavorate, che ogni cosa vi si vede viva e staccata dal muro e naturalissima; e sono tante le varie maniere di frutta e biade che in quell'opera si veggiono, che per non raccontarle a una a una, dirò solo che vi sono tutte quelle che in queste nostre parti ha mai prodotto la natura».

E più oltre aggiunge: «Ardisco d'affermare, che Giovanni in questo genere di pitture ha passato tutti coloro che in simili cose hanno meglio imitata la natura; perciocché oltre all'altre cose, insino i fiori del sambuco, del finocchio e dell'altre cose minori vi sono veramente stupendissimi». Una descrizione così entusiastica può apparire ridondante e un po' eccessiva, trattandosi di una semplice partitura ornamentale e non del soggetto centrale di quegli affreschi.

Ma se a noi può sembrare un genere decorativo consueto per l'uso larghissimo e persino inflazionato che per quasi quattro secoli ne è stato fatto, non era così per i contemporanei di Raffaello. A lui, infatti, come a Giovanni da Udine e al Mante-



gna (che ne realizzò i prototipi), si deve il successo e la diffusione di simili ornamenti ispirati al mondo vegetale e animale.

Non erano molti i precedenti autorevoli, né raggiungevano la medesima qualità. Unica eccezione sembra venire da Leonardo, che aveva realizzato un'intera decorazione di tipo naturalistico nella Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano (1498). Sulla volta di quell'ambiente aveva fatto dipingere, su sua invenzione, un fittissimo intreccio arboreo che da robusti tronchi si diffonde (senza lasciar spazio al cielo come per un "horror vacui") con un andamento di serrato e astratto geometrismo. L'idea di partenza, come per Raffaello, deriva probabilmente dalle architetture effimere delle feste. Il finto "pergolato" della Farnesina divenne presto un modello da imitare o da cui trarre ispirazione, e fu riproposto innumerevoli volte, anche nei secoli seguenti.

Lo stesso Leone X dovette apprezzarlo grandemente se qualche tempo dopo (1519) richiese a Giovanni da Udine di dipingere il primo piano del loggiato del suo palazzo in Vaticano con una decorazione esclusivamente naturalistica. È la lunga galleria che si trova sotto le più celebri Logge di Raffaello, ed è interamente ricoperta di «pergolati finti di canne in vari spartimenti, e tutti pieni di viti carichi d'uve, di vitalbe, di gelsomini, di rosai e di diverse sorti di animali e uccelli» (Vasari).

Giovanni da Udine,
decorazione della Prima
Loggia (1519).
Roma,
Palazzi Vaticani.

**Il tema naturalistico
piacque a Leone X,
che lo scelse per la
decorazione della
loggia al primo piano
del Palazzo Vaticano;
ne affidò l'esecuzione
all'ormai esperto
Giovanni da Udine.**



Palazzo Te a Mantova



Nella pagina a fianco: Giulio Romano e aiuti, *L'Olimpo* (1530-1535), particolare. Mantova, Palazzo Te, volta della Sala dei Giganti. **L'impostazione illusionistica della volta, in cui campeggia il trono vuoto di Giove, ricorda l'oculo della Camera degli Sposi del Mantegna. Nella parete si svolge la terribile ira di Giove contro i giganti ribelli.**

Qui sopra: *Ritratto di Giulio Romano* (1568). Incisione da *Le vite* del Vasari.

V

ERSO LA FINE DEL 1524

Giulio Romano si trasferì a Mantova, chiamato alla corte di Federico II grazie ai buoni uffici di Baldassarre Castiglione, rappresentante dei Gonzaga presso la Sede pontificia, uno dei più intimi amici di Raffaello e sostenitore della sua eredità artistica. Proprio nel momento in cui scoppiava lo scandalo intorno alle incisioni erotiche sugli amori degli dei, la lontananza da Roma fu propizia al pittore, che ne sarebbe rimasto coinvolto come autore dei disegni preparatori. Si trattava di una serie di sedici stampe eseguite da Marcantonio Raimondi e ispirate probabilmente da Pietro Aretino, che andava componendo in quegli anni i noti *Sonetti lussuriosi*. Sia Giulio che l'Aretino scamparono alle conseguenze penali dello scandalo, mentre il Raimondi fu imprigionato per qualche tempo e ottenne la libertà solo dopo influenti pressioni. La reazione di alcune personalità della Curia pontificia, infatti, era stata durissima. Simili pubblicazioni erano considerate nocive alla moralità della città di Pietro, e soprattutto all'immagine del pontificato romano, che proprio in quel periodo di gravi tensioni veniva identificato dai riformati come istituzione diabolica in cui il papa incarnava l'apocalittica figura dell'Anticristo.

La situazione a Roma si andava facendo meno favorevole e tranquilla: un senso di inquietudine si diffondeva a causa di una generale instabilità politica, ma anche per la crisi religiosa che attraversava l'Europa e che naturalmente riversava sulla città del papa le accuse e le polemiche. La partenza di Giulio Romano per Mantova, assieme a quella di Perin del Vaga (1522), dava avvio alla diaspora dei discepoli di Raffaello (accelerata nel 1527 dai tragici eventi del Sacco di Roma) verso i più disparati centri della penisola. Si diffuse così e si innestò su ceppi diversificati la cultura artistica generata dal maestro urbinato.

Figura emergente della scuola raffaellesca, Giulio Pippi trovò nella città dei Gonzaga la massima stima e ottenne senza riserve il ruolo di protagonista assoluto della vita artistica di quella corte. L'occasione di esprimere la sua personalità in piena autonomia creativa gli era stata offerta dall'ambizioso e raffinato Federico II, che da tre anni (1521) aveva assunto il marchesato, con l'intenzione di mantenere e accrescere la tradizione culturale

Palazzo Te a Mantova



Nella pagina a fianco:

Giulio Romano e aiuti, *L'Olimpo* (1530-1535), particolare. Mantova, Palazzo Te, volta della Sala dei Giganti.

L'impostazione illusionistica della volta, in cui campeggia il trono vuoto di Giove, ricorda l'oculo della Camera degli Sposi del Mantegna. Nella parete si svolge la terribile ira di Giove contro i giganti ribelli.

Qui sopra:

Ritratto di Giulio Romano (1568).

Incisione da *Le vite del Vasari*.

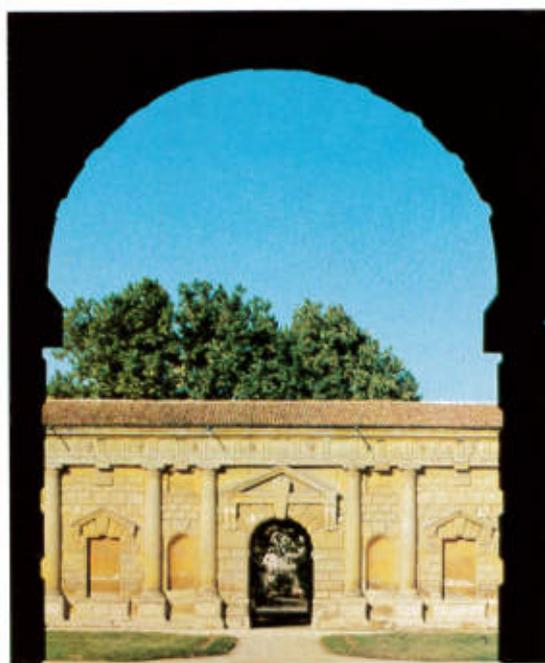
V

ERSO LA FINE DEL 1524

Giulio Romano si trasferì a Mantova, chiamato alla corte di Federico II grazie ai buoni uffici di Baldassarre Castiglione, rappresentante dei Gonzaga presso la Sede pontificia, uno dei più intimi amici di Raffaello e sostenitore della sua credito artistica. Proprio nel momento in cui scoppiava lo scandalo intorno alle incisioni erotiche sugli amori degli dei, la lontananza da Roma fu propizia al pittore, che ne sarebbe rimasto coinvolto come autore dei disegni preparatori. Si trattava di una serie di sedici stampe eseguite da Marcantonio Raimondi e ispirate probabilmente da Pietro Aretino, che andava componendo in quegli anni i noti *Sonetti lussuriosi*. Sia Giulio che l'Aretino scamparono alle conseguenze penali dello scandalo, mentre il Raimondi fu imprigionato per qualche tempo e ottenne la libertà solo dopo influenti pressioni. La reazione di alcune personalità della Curia pontificia, infatti, era stata durissima. Simili pubblicazioni erano considerate nocive alla moralità della città di Pietro, e soprattutto all'immagine del pontificato romano, che proprio in quel periodo di gravi tensioni veniva identificato dai riformati come istituzione diabolica in cui il papa incarnava l'apocalittica figura dell'Anticristo.

La situazione a Roma si andava facendo meno favorevole e tranquilla: un senso di inquietudine si diffondeva a causa di una generale instabilità politica, ma anche per la crisi religiosa che attraversava l'Europa e che naturalmente riversava sulla città del papa le accuse e le polemiche. La partenza di Giulio Romano per Mantova, assieme a quella di Perin del Vaga (1522), dava avvio alla diaspora dei discepoli di Raffaello (accelerata nel 1527 dai tragici eventi del Sacco di Roma) verso i più disparati centri della penisola. Si diffuse così e si innestò su ceppi diversificati la cultura artistica generata dal maestro urbinato.

Figura emergente della scuola raffaellesca, Giulio Pippi trovò nella città dei Gonzaga la massima stima e ottenne senza riserve il ruolo di protagonista assoluto della vita artistica di quella corte. L'occasione di esprimere la sua personalità in piena autonomia creativa gli era stata offerta dall'ambizioso e raffinato Federico II, che da tre anni (1521) aveva assunto il marchesato, con l'intenzione di mantenere e accrescere la tradizione culturale



e artistica mantovana. Il giovane signore era figlio di Francesco II e di Isabella d'Este, una delle donne più colte e sensibili delle corti europee del Rinascimento. Sono noti infatti i suoi rapporti con le più grandi personalità italiane della letteratura, dell'arte e della musica, e il suo amore per la cultura classica come fondamento ispiratore di uno stato di vita ideale. Erede di questa ricca tradizione, Federico Gonzaga si mosse tra scaltrezze diplomatiche, intrighi politici, calcolati mutamenti coniugali e splendori di corte, alla ricerca di stabilità per il suo piccolo Stato nella complessa geografia degli schieramenti durante il conflitto tra il re di Francia Francesco I e l'imperatore Carlo V.

L'impresa artistica che caratterizzò il governo di Federico è il famoso Palazzo Te, una magnifica villa costruita su una verdeggiante isola del Mincio, il cui nome deriva forse dall'incrociarsi di due strade a forma di T. Giulio Romano intervenne sulle strutture preesistenti creando un armonioso complesso architettonico il cui corpo centrale circonda lo spazio quadrato della corte d'onore, mentre nel grande giardino si snodano le diverse articolazioni per gli ambienti di servizio e per i luoghi di delizie come logge e padiglioni.

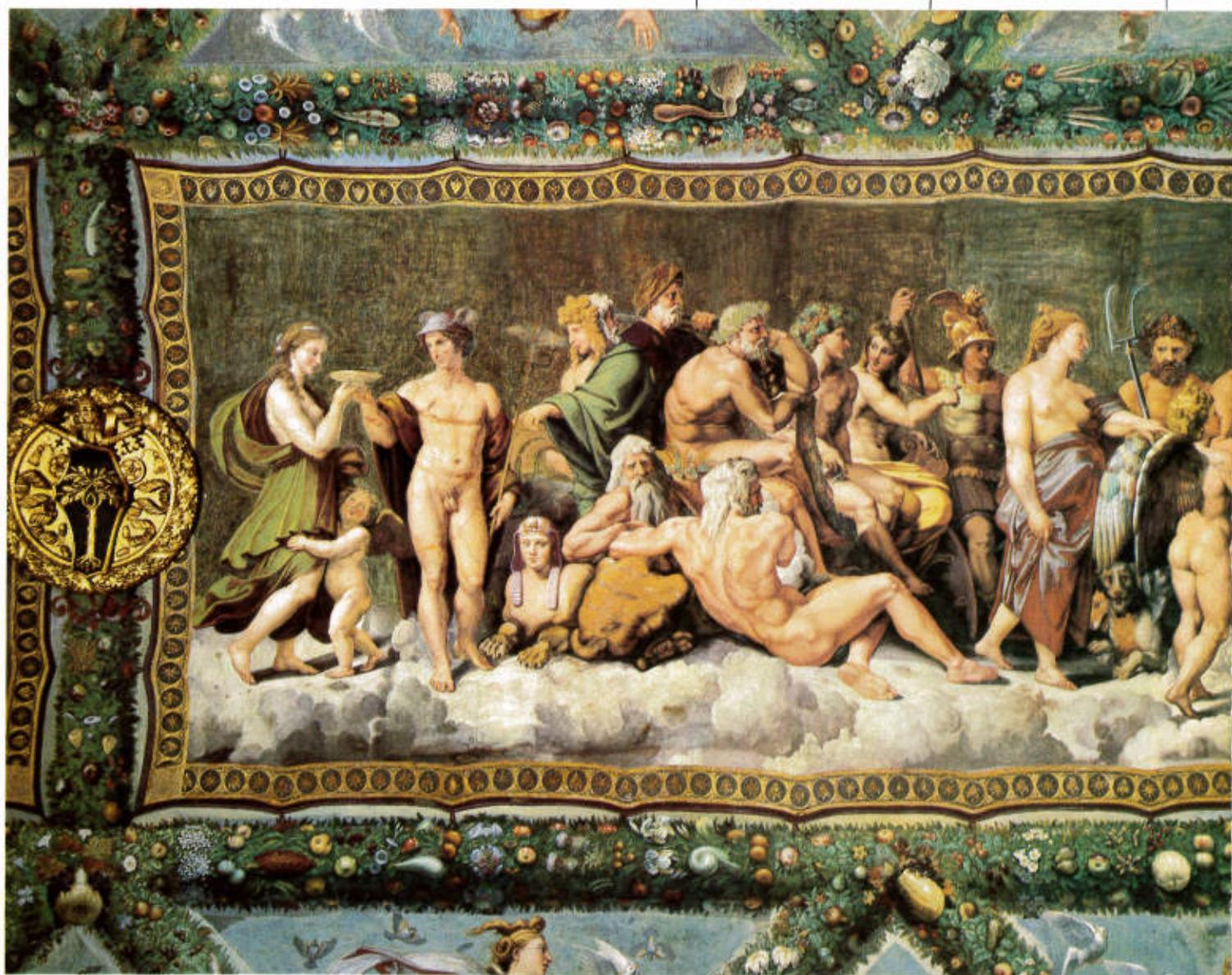
Iniziati nel dicembre del 1524, i lavori si protrassero probabilmente fino al 1535, con due intervalli nei periodi (1530 e 1532) in cui Carlo V soggiornò nella villa. Pur con le sue diverse fasi costruttive e ornamentali, l'insieme degli edifici appare come un organismo unitario dall'aspetto solido e insieme vibrante nel suo rapporto dialettico con la natura che lo circonda. Infatti, su un impianto di robusto classicismo, Giulio ha innestato una serie di calcolate trasgressioni che interrompono l'equilibrio di base e animano le architetture con rudi elementi di contrasto, come i forti bugnati o le cesure delle linee architettoniche. Ne risulta una specie di metamorfosi dell'armonia rinascimentale, per l'infrangersi delle sue regole a favore di una vitale mobilità delle forme che crea, con giochi intellettualistici, effetti irreali di instabilità delle strutture. È un artificio sottile che si coglie all'esterno della trabeazione spezzata da finti conci di pietra che calano verso il basso, e si esaspera all'interno nella tragica rovina rappresentata con gli impressionanti affreschi della Sala dei Giganti. In questi dipinti, ideati dal Pippi ed eseguiti dai suoi allievi (1530-1535), appare l'ira di Giove contro i ribelli figli di Gea (la Terra) desiderosi di conoscere il potere che guida il destino dei mortali. I Giganti compaiono travolti sotto enormi massi ed edifici in rovina, caduti sotto i fulmini del dio, in uno spazio irreali da vertigine. Il crollo delle architetture e dei monti è stato paragonato da alcuni studiosi al disfarsi delle ambizioni del Rinascimento e alla fine "rovinosa" delle certezze ottimistiche di quella cultura. Gli affreschi suggeriscono una continua metamorfosi tra architettura e natura, tra spazio abitabile e spazio illusorio, tra verità e finzione.

Il Palazzo Te, con la sua varietà di decorazioni, è lo specchio della personalità e del governo di Federico II, ma anche un'immagine eloquente della mutevole situazione italiana ed europea del terzo e del quarto decennio del Cinquecento. E l'arte di Giulio Romano è tra le grandi interpreti del momento. All'interno della villa, nei passaggi di luogo in luogo, di tema in tema, tutto appare soggetto a continue trasformazioni che infrangono i saldi principi raffaelleschi di varietà e di armonia. La chiarezza espositiva dell'Urbinate ha ceduto spazio all'enigma e al contorto percorso labirintico. Nel momento in cui il Marchese di Mantova incarna le ambivalenti virtù del Principe di Machiavelli, le arti in Palazzo Te eludono o nascondono il confine tra inganno e realtà, per un comune sentire con il nuovo spirito del tempo. È il trionfo di quello che Vasari ha chiamato «artificio».

Il ciclo di Amore e Psiche nella decorazione del Cinquecento

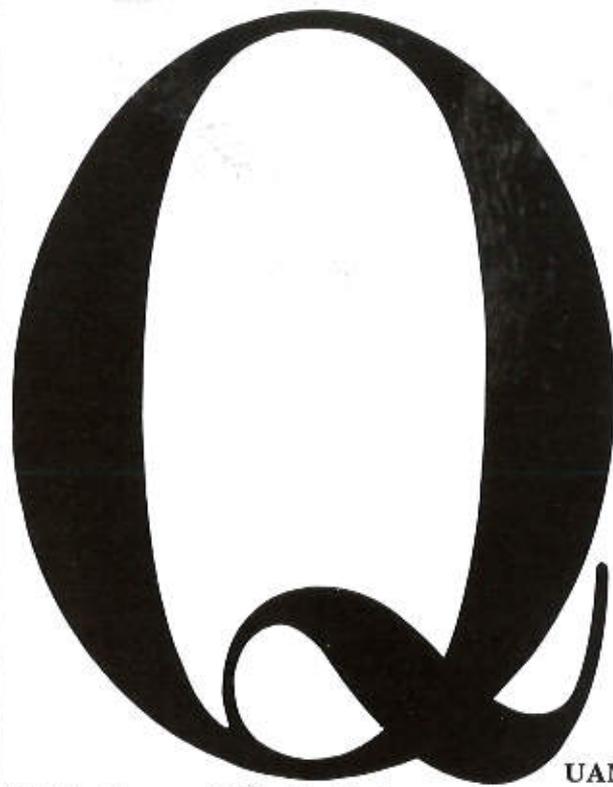
Al centro:
Giulio Romano e
Giovan Francesco
Penni, *Il concilio degli dei*
(1517-1518).
Roma, Villa della
Farnesina,
Loggia di Psiche.

È una delle due scene
della volta che
fingono arazzi inseriti
nel pergolato: Giove
raduna l'assemblea
degli dei, che
acconsente alle nozze
di Amore e Psiche.
Alla fanciulla, accolta
nell'Olimpo, viene
offerta la coppa
dell'immortalità.





Ritratto di Agostino Chigi, medaglia. Siena, Biblioteca Chigiana. **Il ricchissimo banchiere senese, mecenate e collezionista, fece decorare la grande loggia della sua villa suburbana da Raffaello e dai suoi collaboratori.**



UANDO AGOSTINO

Chigi chiese a Raffaello di decorare la grande loggia d'ingresso della sua villa alle porte di Roma, scelse un tema celebre della cultura classica, che divenne uno dei preferiti nelle successive decorazioni delle dimore patrizie: il mito di Amore e Psiche. L'artista collocò con grande disinvoltura gli episodi di quella storia negli spazi creati dalla struttura del finto pergolato (realizzato da Giovanni da Udine). Nei dieci pennacchi compare una sequenza di scene animate da personaggi dipinti di scorcio, come se fossero realmente presenti e visti di sotto in su. Al centro i due momenti principali del racconto ricoprono una gran parte del soffitto, simulando una coppia di arazzi distesi tra i festoni. La raffigurazione in piano delle due storie ha permesso di risolvere la difficoltà di dipingere di scorcio le figure, dato che la lunghezza della loggia avrebbe dilatato troppo le immagini rispetto a un punto di vista centrale. L'azzurro di fondo dei finti arazzi (purtroppo ossidato) ha una tonalità diversa dal cielo che compare dietro i festoni, sottolineandone la sostanziale diversità. In ognuna delle quattordici vele giocosi amorini recano i trofei di altrettante divinità dell'Olimpo, circondate da bellissimi uccelli e accompagnate da alcuni animali.

Giorgio Vasari, nella *Vita* di Giovanni da Udine, ricorda che quest'ultimo «si dilettò sommamente di fare uccelli di tutte le sorti, di maniera che in poco tempo ne condusse un libro tanto vario e bello, che gli era lo spasso ed il trastullo di Raffaello». Da qui la scelta del gaio ornamento, che accresce l'illusione di trovarsi in un ambiente a cielo aperto. Ma non è solo la grande perizia del pittore friulano a costituire il pregio di questa decorazione. Giulio Romano e Giovan Francesco Penni lavorarono alle grandi superfici, dipingendo le numerose figure degli dei dell'Olimpo con arditi effetti di scorcio. Naturalmente i disegni preparatori erano di Raffaello, mentre l'esecuzione, secondo un sistema ormai collaudato, era affidata agli allievi. Quest'opera venne realizzata tra il 1517 e il 1518 mentre si andava completando la decorazione della villa. Sembra che questi lavori fossero compiuti in vista del matrimonio tra Agostino Chigi e una fanciulla veneziana che il banchiere aveva condotta con sé a Roma nel 1511. Dalla relazione con la bella Francesca Ordeaschi





Qui sopra:

Ragazza con specchio, sanguigna (1517-1518 circa). Parigi, Louvre.

Si tratta probabilmente di un disegno preparatorio dell'episodio di Psiche che viene servita dalle proprie ancelle nella reggia di Amore. Tale scena avrebbe dovuto trovar posto nel registro inferiore, mai realizzato.

Al centro:

Loggia di Psiche (1517-1518).

Roma, Villa della Farnesina.

Il mito di Amore e Psiche venne ideato da Raffaello e realizzato dai suoi aiuti sulla base de *L'asino d'oro* di Apuleio (II sec. d.C.).

Tuttavia il ciclo rimase incompiuto: alle storie divine affrescate nella volta e nelle vele dovevano far riscontro, nelle lunette, le vicende a metà tra cielo e terra e, sulle pareti, gli eventi terreni e quelli ambientati negli Inferi.



erano nati dei figli, ma la loro unione fu legittimata soltanto nel 1519 con una spettacolare cerimonia alla presenza di Leone X e di dodici cardinali. Il papa aveva sollecitato da tempo questo passo, ma Agostino volle prepararlo con cura, anche nel completamento della sua dimora. Il salone al primo piano fu dipinto da Baldassarre Peruzzi con prospettive architettoniche aperte su un paesaggio illusionistico della città, mentre il Sodoma affrescò la sua camera da letto con le storie di Alessandro e Rossane, con evidente allusione alla magnanimità del Chigi nello sposare una donna di rango sociale inferiore. L'ornamento della loggia, sul tema della leggenda di Amore e Psiche, veniva a dare compiutezza al sistema decorativo della palazzina. Infatti John Sherman ha rintracciato significative concordanze tra la villa e il Palazzo d'Amore descritto nell'opera di Nicolò da Correggio *La Psyche*: il giardino attorno alla celebre dimora corrisponde a quello realizzato dal Chigi, di cui è rimasto il racconto nelle clogiative composizioni degli umanisti Egidio Gallo e Blosio Palladio (1511 e 1512); la prima loggia apparecchiata che la bellissima fanciulla incontra nella reggia di Amore ha rispondenza in quella di Galatea, dove un tempo c'era una mensa di marmo; il secondo loggiato «dipinto per mano d'Apelle» è quello che Raffaello (nuovo Apelle) ha ornato con le vicende di quel mito.

La leggenda di Amore e Psiche ha la sua origine letteraria nell'*Asino d'oro*, un romanzo del secondo secolo scritto da Lucio Apuleio. Come per altri cicli decorativi del Cinquecento, un'interpretazione assai diffusa vi ha letto un'allegoria dell'immortalità dell'anima.

La bellissima fanciulla, amata dal giovane dio Amore ma osteggiata per invidia da Venere, deve subire una serie di prove molto gravose prima di potersi unire in matrimonio con lui e, quindi, essere ammessa alla vita divina attraverso il dono dell'im-



Loggia di Psiche
(1517-1518),
particolare.
Roma,
Villa della Farnesina.

Cupido attira l'attenzione di tre figure femminili, identificate dalla critica con le tre Grazie. Il giovane dio indica verso il basso, alludendo a qualche avvenimento che doveva trovar posto in una delle zone sottostanti.

mortalità. L'avvincente favola iniziatica narra i travagli dell'anima umana che, attraverso l'amore, si eleva dalla sua condizione terrena fino a giungere alla felicità eterna. Il racconto illustrato da Raffaello risulta però frammentario, limitandosi a rappresentare le scene che avvengono in cielo. Si è spiegata questa incompiutezza con l'arresto della decorazione alla volta della loggia: nelle lunette avrebbero dovuto trovar posto gli eventi avvenuti a metà tra la terra e il cielo, e nelle pareti le vicende terrene e quelle riguardanti gli Inferi. Infatti, più di una volta i personaggi dei pennacchi indicano verso il basso, come per far riferimento a un fatto illustrato in un registro inferiore. Purtroppo non sappiamo nulla dell'intero progetto e ci resta soltanto qualche disegno, forse collegabile a storie destinate alle lunette. Ad esempio, uno splendido studio di donna che regge uno specchio è stato messo in relazione da Jones e Penny con l'episodio di Psiche servita dalle ancelle nella reggia di Amore.

Le due scene rappresentate nei finti arazzi tesi al centro del "pergolato" (come se dovessero far ombra) illustrano il trionfo di Psiche. Nel *Concilio degli dei* l'assemblea dell'Olimpo, convocata per ordine di Giove, dà il consenso alle nozze e offre alla fanciulla la coppa col nettare dell'immortalità; nel *Banchetto degli dei* avviene il festeggiamento degli sposi, seduti alla mensa imbandita e attorniti da tutto l'Olimpo. Entrambi gli eventi sono dipinti così da rendere per immagini un brano letterario dell'antichità classica, che il committente vuole riproporre quale modello ideale di comportamento. Il rapporto dialettico tra pittura e letteratura era un vezzo culturale del Rinascimento. Come osservò Ludovico Dolce nel suo *Dialogo della Pittura* (1557), a proposito di un disegno di Raffaello con le *Nozze di Alessandro e Rossane* ispirato a un testo di Luciano, «è cosa iscambievole che i pittori cavino spesso le loro invenzioni dai poeti, ed i poeti dai pittori».

Giulio Romano
e Giovan Francesco
Penna,
Il banchetto degli dei
(1517-1518).
Roma,
Villa della Farnesina,
Loggia di Psiche.



LETTERATURA E PITTURA: LE NOZZE DI AMORE E PSICHE. Raffaello e gli artisti che dopo di lui rappresentarono la storia di Amore e Psiche si ispirarono al celebre romanzo di Lucio Apuleio. Confrontando il *Concilio degli dei* e il *Banchetto degli dei* dipinti nella Loggia di Psiche alla Farnesina con i relativi passi del romanzo, ci si accorge che Raffaello ottenne una perfetta rispondenza tra pittura e letteratura. Possiamo rendercene conto raffrontando le due immagini con i capitoli 23 e 24 del IV libro de *L'asino d'oro*:

«Così parlò Giove, e diede ordine a Mercurio di convocare immediatamente in assemblea plenaria gli dei e di render noto ch'era comminata una multa di diecimila sesterzi per chi avesse disertato l'adunanza.

In seguito a questa minaccia, subito si riempì il teatro delle celesti riunioni, e Giove, che dal trono elevato in cui si sedeva dominava gli astanti, tenne questo discorso: "O dei iscritti nell'albo delle Muse, di certo tutti sapete che codesto giovane io l'ho allevato con le mie mani. Nella sua prima giovinezza ho creduto bene di dover mettere un freno ai suoi impetuosi ardori: basta già che la gente chiacchieri, e che adulteri e scandali di tutti i generi ogni giorno compromettano la sua reputazione. Ma occorre ora levargli ogni pretesto di mal fare; occorre frenare la sua giovanile esuberanza con il legame del matrimonio. Egli si è scelto una ragazza e le ha tolto la verginità. Dunque se la tenga, la posseda, abbracci la sua Psiche e goda eternamente del suo amore". E, rivoltosi a Venere, esclama:



Psiche, ormai divenuta immortale, viene festeggiata insieme ad Amore dall'intero consesso divino.

Il riscontro tra gli affreschi eseguiti sotto la guida di Raffaello e i relativi passi del libro di Apuleio appaiono in questo caso assolutamente puntuali.

I personaggi della favola sono rappresentati negli atteggiamenti descritti da Apuleio.

“E tu, figlia mia, non alligerti e non temere che un matrimonio con una donna mortale possa recar danno al rango del tuo illustre casato. Io farò immediatamente in modo che

L'idea di illustrare il mito di Amore e Psiche fu ripresa da Giulio Romano, che gli dedicò una delle sale principali del Palazzo Te a Mantova, realizzando una delle sue opere più alte e raffinate. Come osserva il Vasari, quella decorazione rivela appieno «l'ingegno, la virtù, l'arte di Giulio; il quale in questa parte mostra esser vario, ricco e copioso d'invenzione e d'artificio».

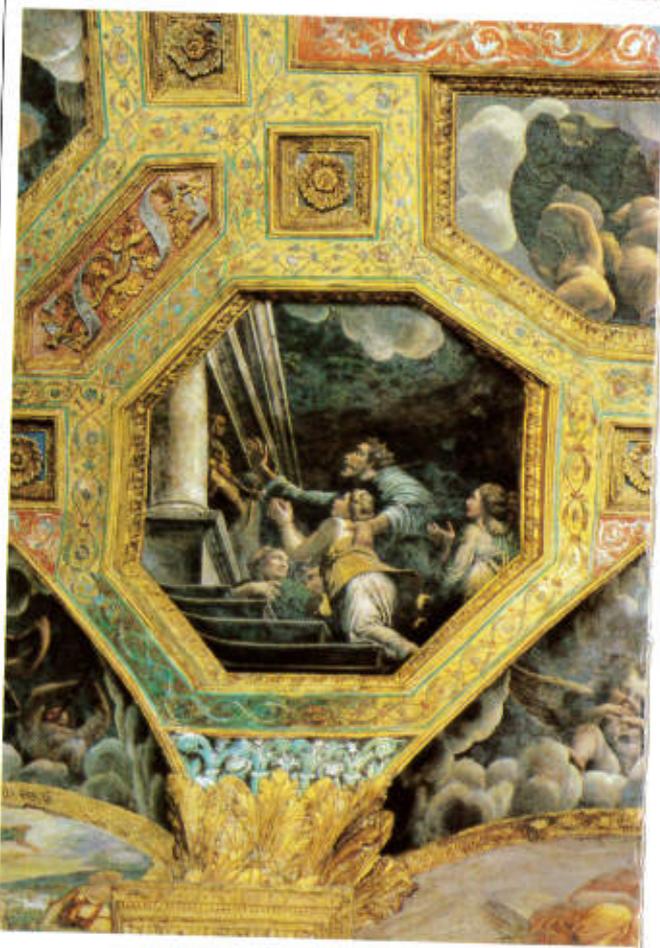
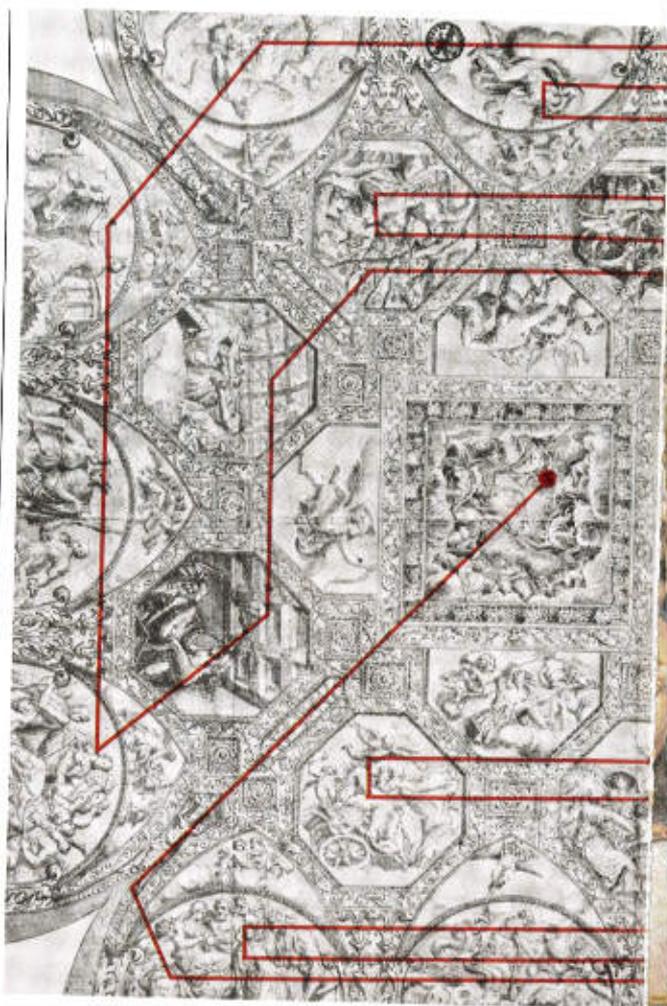
La Sala di Psiche è un ambiente destinato ai banchetti, ed è ricoperto da una particolare volta a cassettoni con ottagoni e mezzi ottagoni che circondano un quadrato centrale. Alternati a dodici lunette, i peducci sono ornati da splendide foglie d'acanto dorate e poggiano su mensole con eleganti modiglioni, raccordate tra loro da una fascia con la scritta dedicatoria. Questa, come un nastro teso, separa le scene delle lunette da quelle che si svolgono sulle pareti, e indica la motivazione che ha spinto il committente a far compiere tale opera: «HONESTO OCIO POST LABORES AD REPARANDAM VIRTUTEM QUIETI CONSTRUI MANDAVIT». Riprendendo un tema umanistico, Federico ha esaltato «l'onesto ozio», come unica via per riconquistare la perduta virtù.

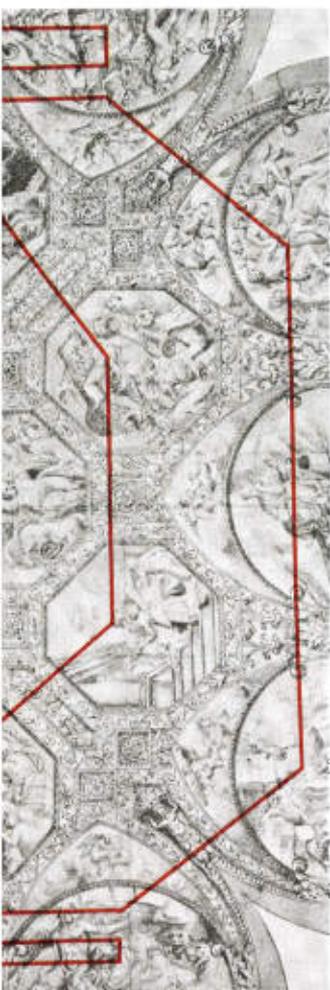
L'alto zoccolo spoglio, che corre lungo i muri fino all'altezza dell'architrave delle porte, aveva in origine un rivestimento di corame color rosso e oro. Ritroviamo in questa sala la felice sintesi raffaellesca tra le dimensioni pittorica, plastica e architettonica, caratterizzata, però, da un preponderante gioco di illusioni. Le finzioni scenografiche di tutta la decorazione creano, infatti, un raffinatissimo "inganno" tra immaginazione e realtà. La storia mitica si svolge in azioni sceniche che circondano lo spettatore "sfondando" i piani delle pareti e della volta, per simulare uno spazio all'aperto che si innalza verso il cielo e si dilata all'esterno, nella natura circostante o in altri ambienti manufatti. Il punto di vista ideale è posto al centro della sala con un rigoroso impianto prospettico che ricorda, naturalmente, la struttura decorativa usata dal Mantegna nella Camera degli Sposi nel Palazzo Ducale di Mantova, e gli arditi scorci del Correggio e del Parmigianino, che Giulio Romano guardò con interesse nel suo lungo soggiorno padano. Ma non mancano i segni dei fecondi anni romani dell'artista: ad esempio, il telaio della volta a forme ottagonali ricorda gli stucchi della loggia di Villa Madama, e la scelta di rappresentare, nelle dodici vele, putti giocosi che suonano vari strumenti, prende spunto da quelli con gli emblemi degli dei che, nella Loggia di Psiche alla Farnesina, occupano i medesimi spazi a vela.

La trama geometrica della volta è formata da cornici dorate e dipinte, che risaltano in contrasto con gli sfondi blu notte dei dipinti. Come ha osservato Paccagnini, «ne proviene un effetto generale di estremo fasto e raffinatezza, come si trattasse di opere pittoriche di una materia di rara qualità, incastonate in una grandiosa opera di orficeria, realizzata su scala spettacolare, che ne costituisce la preziosa legatura».

Come in altre sale del Te, nel soffitto di quella di Psiche compare l'emblema della salamandra col motto *quod huic deest me torquet* (ciò che a costei manca è mio tormento). La mitica salamandra si nutre del fuoco della passione anziché esserne bruciata, e la più familiare lucertola, che le assomiglia, abbandona la coda per non essere acciuffata.

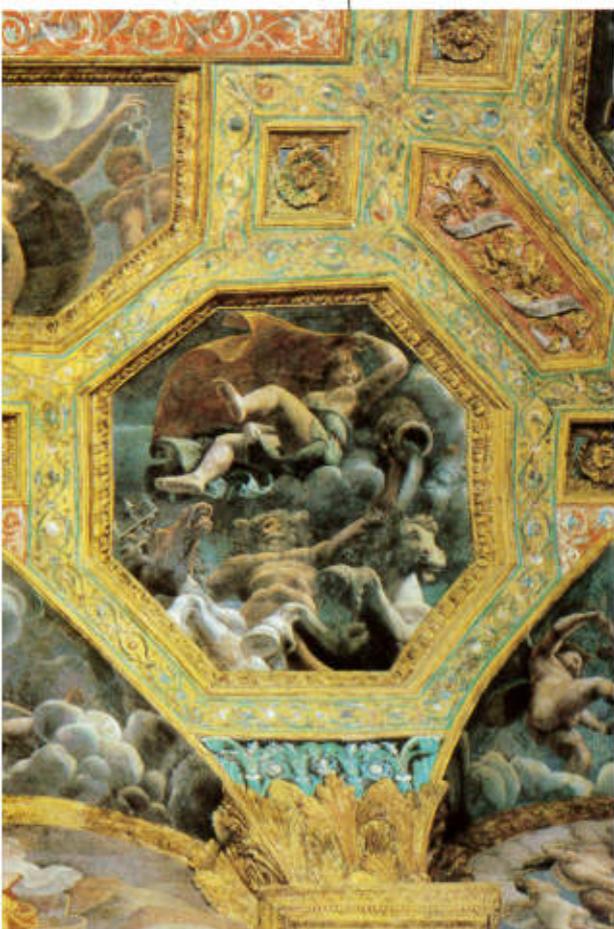
Federico II ne fece un suo emblema, alludendo alla sua illegittima relazione con Isabella Boschetti (sposa di Francesco Boschetti e non di nobile rango), che aveva suscitato lo sdegno della marchesa madre, Isabella d'Este. Ciò che non manca a Federico, come osserva Arasse, è il tormento della propria coda, cioè la passione, la pulsione sessuale.





Dall'alto:
Ippolito Andreasi,
rilievo del soffitto della
Sala di Psiche
(1567-1568).
Dusseldorf,
Kunstmuseum.
**Il disegno riproduce
la complessa trama
della volta con le
pitture che la
compongono.
La sequenza delle
scene è ordinata
secondo un itinerario
labirintico ricostruito
da Daniel Arasse.**

Giulio Romano e aiuti,
*Psiche condotta dal padre
all'oracolo di Apollo
e Psiche trasportata da
Zefiro nel palazzo di
Amore* (1527-1530).
Mantova, Palazzo Te,
Sala di Psiche.
**Sono due episodi
della favola di Apuleio,
rappresentati in una
coppia di ottagoni
della volta.
Sulle cornici dorate
si può notare
la salamandra,
emblemata
di Federico II Gonzaga.**



Anche qui, come nella villa romana di Agostino Chigi, il tema di Amore e Psiche sembra associarsi alle vicende amorose del committente col travagliato corso che le caratterizza, senza porsi come motivo unico per la scelta del soggetto da rappresentare. Inoltre, nella decorazione del Palazzo Te, il racconto della favola di Apuleio comprende gli episodi che non compaiono alla Farnesina, e vi si aggiungono sei storie di altrettanti amori tratti dalla mitologia classica come variazioni sul tema principale della stanza. Il programma figurativo risulta, quindi, più complesso e articolato rispetto al prototipo raffaellesco, e riserva livelli di lettura meno immediati e scoperti.

Riassumiamo per sommi capi le complesse vicende di Psiche narrate nell'*Asino d'oro*, che Giulio Romano ha trattato rielaborando e sintetizzando alcuni episodi, ispirato probabilmente dal noto commento di Filippo Beroldo (stampato a Bologna nel 1500), che è un'interpretazione del mito in chiave neoplatonica. Il racconto parte dagli ottagoni della volta. Un re e una regina avevano tre figlie: Psiche era la più giovane, ed era così bella da far accorrere gente da tutto il mondo ad adorarla come fosse Venere. Gelosa della sua rivale, la dea chiese a suo figlio Amore di colpirla con una delle sue frecce per farla innamorare dell'uomo più miserabile della terra. Intanto Psiche fu condotta dal padre all'oracolo di Apollo per conoscere il suo avvenire, dato che nessuno l'aveva chiesta in moglie. La risposta fu di portare la fanciulla su una rupe e di abbandonarla sul letto di morte: ella sarebbe andata sposa non a un essere umano, ma a un crudele "Malum" (in realtà si trattava di Amore, noto per le sue malefatte). Quest'ultimo, invaghito di lei, la fece trasportare da Zefiro nella sua reggia (identificata nel Palazzo Te, come era già stato per la villa del Chigi) per vivere al suo fianco, con la condizione di non farsi mai vedere dall'amata, altrimenti si sarebbe dovuto separare da essa. La fanciulla si addormentò nel bosco erboso di Amore, guardata dal bramoso Pan, e si svegliò ristorata per entrare nel palazzo e sedere alla mensa imbandita del suo invisibile amante. Qui la vennero a trovare le invidiose sorelle, che le descrissero Amore come un mostro dall'orrido aspetto di serpente. Psiche le congedò ricolmandole di doni preziosi e, ansiosa di conoscere le sembianze dell'amato, volle scrutarlo nel sonno. Alla luce di una lampada ne contemplò la bellezza, ma una goccia d'olio bollente cadde sul corpo di Amore, che si svegliò e volò via.

Il racconto prosegue nelle dodici lunette con le tristi vicende causate dalla sua disobbedienza e con le prove subite per ricongiungersi all'amato. Infatti Venere si adirò con suo figlio per aver trasgredito il suo comando, mentre Cerere e Giunone cercarono di placarne il furore. In cerca dell'amato, Psiche si avvicinò al santuario di Cerere, a cui chiese invano aiuto. Lo stesso avvenne poi con Giunone. Venere intanto ottenne da Giove che Mercurio avvertisse i mortali di consegnarle Psiche qualora l'avessero incontrata. La fanciulla disperata si decise a chiedere pietà alla dea, che la fece trascinare per i capelli al suo cospetto, e la consegnò alla Tristezza e all'Ansietà, sue serve, perché la torturassero. Quindi le inflisse quattro durissime prove che Psiche riuscì a superare: dividere in mucchi distinti un cumulo di semi di varie specie; portare a Venere un fiocco di lana di pecore feroci; prendere in un'anfora l'acqua dello Stige tra draghi mostruosi; scendere fino agli Inferi per ottenere da Proserpina il balsamo della bellezza. Presa da curiosità, Psiche volle provare l'effetto di quel balsamo, ma il vaso conteneva un sonno infernale che per via s'impadronì di lei.

Amore però la raggiunse e la svegliò con la puntura di una sua freccia, poi chiese a Giove di sposare la sua amata.

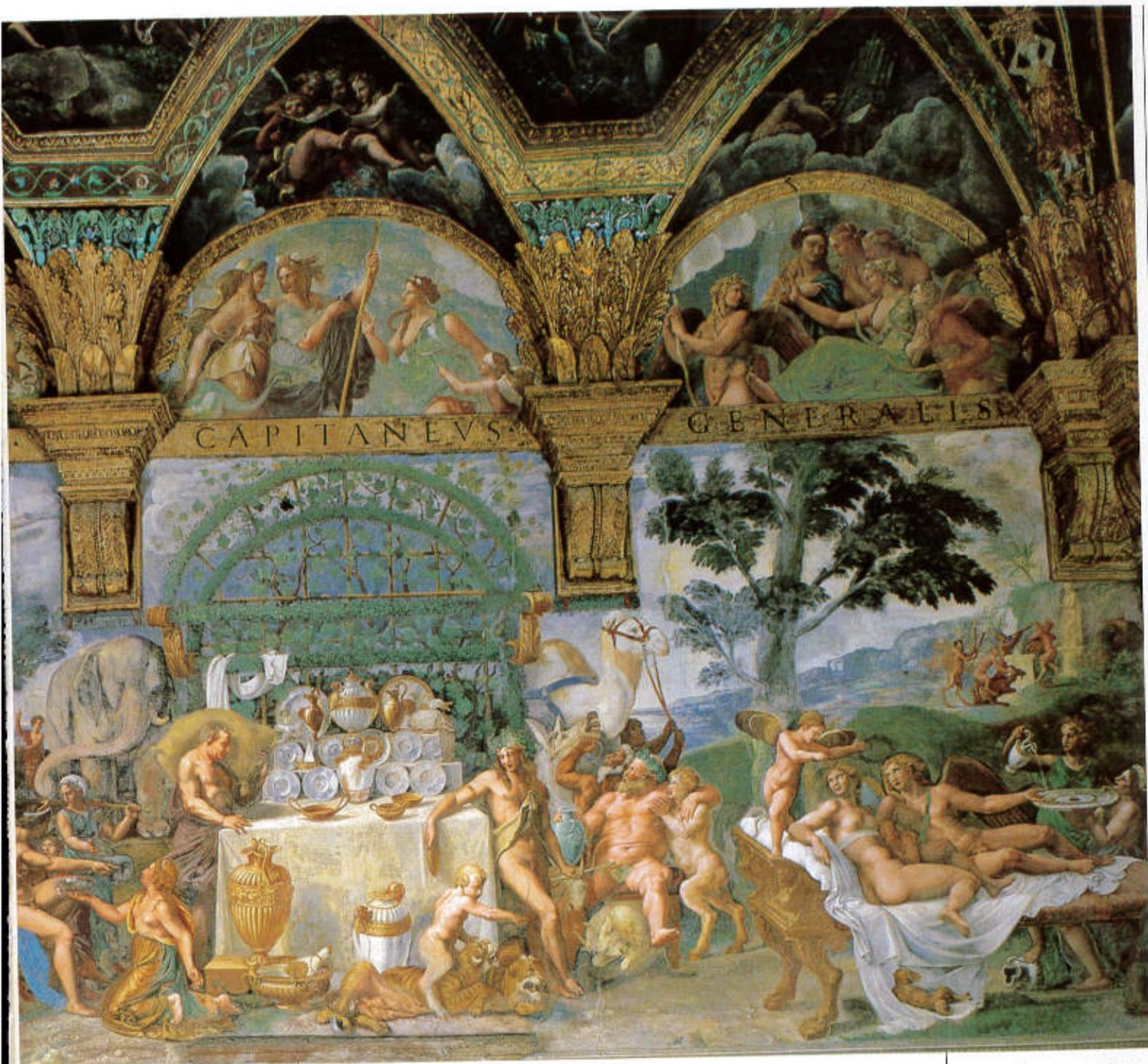
La celebrazione delle nozze è collocata nel riquadro centrale del soffitto; il re al banchetto occupa due pareti contigue della sala.

Nel tentativo di rintracciare le motivazioni che sono alla base di questo programma figurativo, così da giustificare le scelte operate da Giulio Romano nell'elaborazione del testo di Apuleio, sono state proposte interpretazioni divergenti. Mentre Frederick Hartt vi ha identificato l'ascesa dell'anima dal mondo e dal suo amore bestiale verso la rivelazione dell'amore spirituale, Egon Verheyen, rifiutando questa lettura neoplatonica, vi ha riscontrato soltanto un'esaltazione paganeggiante del piacere e degli illeciti amori. Ma, in un recente saggio, Daniel Arasse ha sciolto la questione chiarendo come possano convivere i due filoni tematici nelle loro diverse chiavi di lettura. Lo studioso ha osservato che «il Rinascimento e in particolare il Manierismo sfruttano il carattere polisemico di ogni immagine per rielaborare il loro referente testuale». Considerando il contesto culturale in cui quelle immagini sono state prodotte, non si può semplificarne la lettura, come se il loro significato fosse immediato, trasparente, anziché molteplice e articolato. Infatti i vari soggetti sono legati tra loro per differenze e similitudini, secondo rapporti di vicinanza, di sovrapposizione, d'opposizione e così via, e presuppongono continui rimandi che costituiscono la trama unitaria dell'intero ciclo. Ci troviamo di fronte a uno di quei "lucidi inganni" che sono a fondamento della decorazione di Palazzo Te. In sintesi appare verosimile, come osserva Arasse, che Federico, «figlio della neoplatonica Isabella, amante di una Isabella adultera, abbia voluto autorizzare una lettura neoplatonica della favola, ma ironicamente, per sorriderne...».

Vediamo, ad esempio, le due scene di banchetto rappresentate sulle pareti. Partendo da destra, Mercurio entra nella scena per interrompere i preparativi dei satiri per il pranzo nuziale. Il dio interviene per impedire la celebrazione che gli esseri "bestiali" vogliono compiere, e alterca con la mostruosa figura dalle zampe caprine che si trova al di là del tavolo. Una ninfa (o Venere) al centro della mensa rifiuta il cibo offertole (delle semplici gallette), e si volge indicando l'arrivo del messaggero divino. Una struttura arborea incornicia lo splendido paesaggio, sostenendo il gioco dei putti e i tre suonatori. Significativo è il fatto che nella parete opposta sono raffigurati tre amori "bestiali": Pasifac, Polifemo, Giove trasformato in drago che ama Olimpia. Invece, sul muro di fronte alla scena del banchetto "divino", compaiono alcuni amori degli dei: Marte che esce dal bagno con Venere, lo stesso dio che insegue Adone scoperto nella camera della sua amata, Bacco e Arianna. Nel banchetto celeste (sempre a destra), Amore e Psiche sono sdraiati su un letto all'antica assieme alla loro figlioletta, Voluptas. Più oltre il pingue Sileno siede accanto a Bacco, mollemente appoggiato a una credenza con splendido vasellame, posta sotto un padiglione di verdure. Dietro compaiono numerosi animali, tra cui un cammello e un elefante. Tra le varie figure di ninfe, amorini e fauni troviamo anche Apollo e, infine, il cuoco degli dei, Vulcano, che parla con una vecchia sul bordo della scena. È possibile attribuire ai due personaggi tre diverse interpretazioni, tutte attendibili: il dio rivolge alla donna un ordine relativo al festino; la cuoca popolana è sostituita da un cuoco celeste (Vulcano le indica il banchetto rustico); la vecchia cuoca è la narratrice della favola di Apuleio che, uscendo dal campo, allude alla fine del racconto. Lo spettatore è spinto, quindi, a compiere diversi livelli di lettura, considerando il contesto in cui le immagini sono collocate.

La chiarezza espositiva di Raffaello è ormai lontana, e lascia





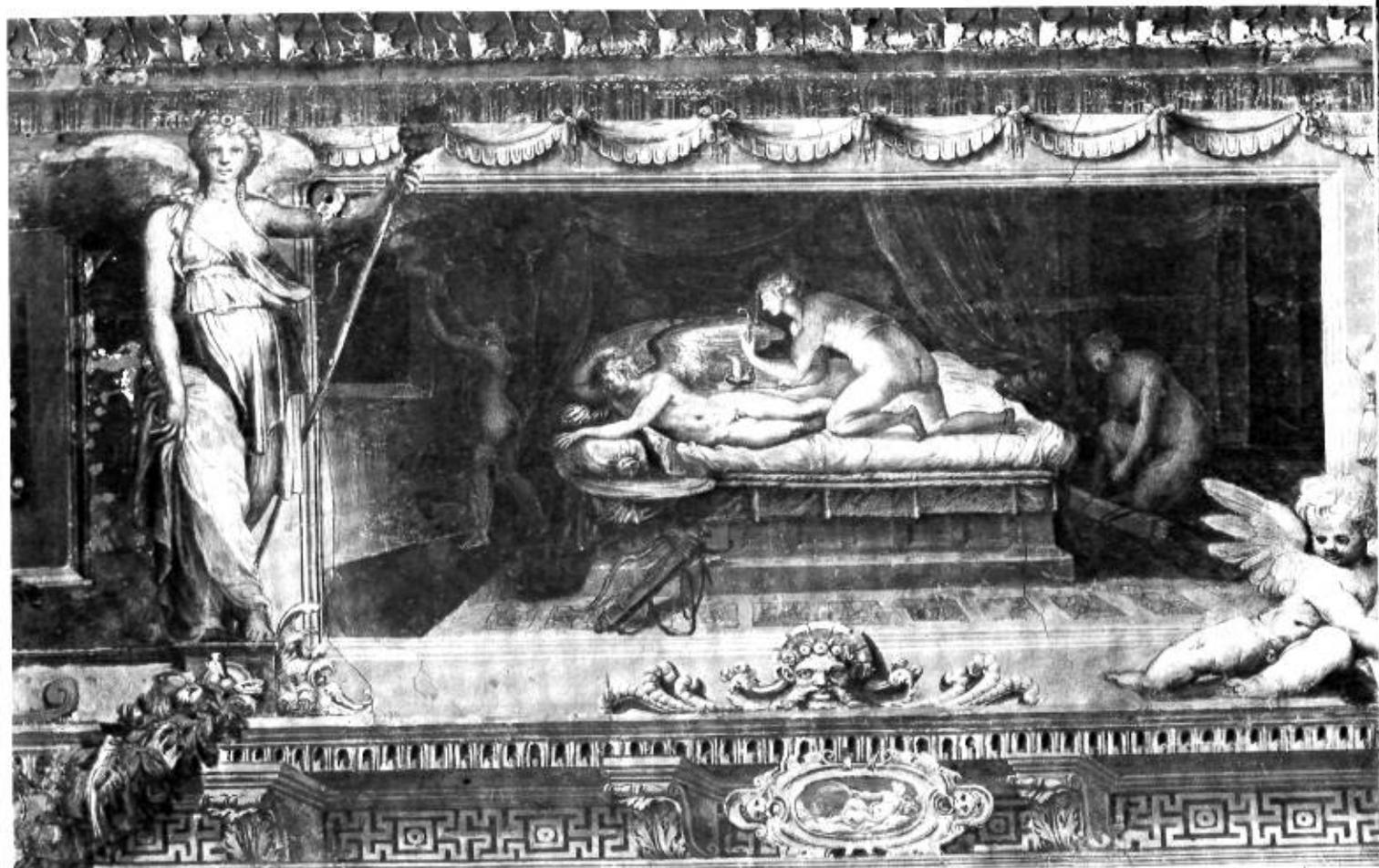
A fianco:
Giulio Romano e aiuti,
Marte e Venere
(1520-1530).
Mantova, Palazzo Te,
Sala di Psiche.
**La scena rappresenta
il bagno di Marte e
Venere e fa parte
della serie degli amori
"divini" (contrapposti
a quelli "bestiali"
della parete contigua).
Queste figurazioni
completano l'allegoria
della storia di Psiche:
itinerario di ascesa
dall'amore carnale a
quello spirituale.**

spazio a una sovrapposizione di temi, presentati però in modo simultaneo e unitario. La decifrazione avviene secondo un percorso labirintico che compare, non a caso, nel disegno del pavimento al centro della sala. Tutto il ciclo è una metafora che invita ad accedere all'universo dello spirito. Il labirinto è utilizzato, secondo Arasse, per rappresentare «il percorso spirituale che, attraverso le insidie e i trabocchetti di un mondo (troppo) umano, permette di raggiungere la rivelazione spirituale e la visione divina». Il tracciato della storia che si svolge nel soffitto è stato ricostruito visivamente, seguendo l'ordine della narrazione, con la successione degli eventi del testo di Apuleio.

Si può cogliere con facilità come il circuito labirintico si associ felicemente alla travagliata ricerca compiuta da Psiche, cioè dall'Anima, fino alla gloriosa visione dell'Amore di Dio. La risalita dagli Inferi all'Olimpo era stata interpretata, già da secoli, come l'iniziazione che permette all'anima umana di ritrovare la sua originaria natura nel ricongiungersi alla bellezza

Giulio Romano e aiuti,
*Le nozze di Amore e
Psiche: il banchetto degli
dei* (1527-1530).
Mantova, Palazzo Te,
Sala di Psiche.

**I due sposi sono
sdraiati su un letto
all'antica assieme a
Voluptas, la loro
figliolina. Al centro,
su una credenza,
si appoggia Bacco
affiancato
dal pingue Sileno.
Nelle lunette tre
episodi della
travagliata vicenda
di Psiche.**



Perin del Vaga e aiuti,
*Psiche scopre Amore alla
luce di una lampada*
(1545).
Roma,
Castel Sant'Angelo.

dell'amore spirituale. Infatti Beroaldo, per il suo commentario alla narrazione di Apuleio, si era rifatto a Fulgenzio, un mitografo cristiano vissuto tra il quinto e il sesto secolo, che identificava Psiche con Adamo, trasgressore dell'ordine divino, redento attraverso le opere (il superamento delle prove) e in virtù del salvifico intervento del Cristo-Amore.

Questo filone tematico, d'ispirazione morale e idealizzante, torna più volte nelle decorazioni di illustri dimore cinquecentesche, perdendo tuttavia quel carattere sensuale che in Palazzo Te è, invece, uno dei connotati sostanziali.

Prendiamo, come esempi più significativi, due cicli pittorici realizzati a Roma attorno alla metà del sedicesimo secolo. Si tratta di fregi che ornano in modo molto simile due sale: una è nell'appartamento di Paolo III in Castel Sant'Angelo, l'altra al piano nobile del Palazzo Spada-Capodiferro, presso piazza Farnese. Realizzate a distanza di pochi anni, sono tra loro interdipendenti, ed è interessante che della storia di Amore e Psiche siano stati rappresentati solo alcuni episodi, secondo una precisa scelta che si pone in relazione dialettica con le rappresentazioni della favola di Apuleio già realizzate da Raffaello alla Farnesina e da Giulio Romano al Tc. Augusta Monferini ha infatti osservato che nei due cicli compaiono gli episodi che mancano nella loggia di Agostino Chigi, sostenendo che nella Stanza di Psiche del palazzo del cardinal Capodiferro sono state dipinte le scene che Raffaello «aveva progettato ma non eseguito». L'ipotesi risulta convincente se si pensa che il palazzo in questione (oggi noto più col nome della famiglia Spada, che succedette ai Capodiferro nella proprietà) si trova sulla sponda opposta del Tevere in corrispondenza con la Farnesina, e che questo ponte ideale anticipava quasi il progetto di un reale collegamento tra le due sponde del fiume. Questo progetto era stato formulato dai

Si tratta di una delle dieci scene della favola di Apuleio scelte per il fregio di una delle stanze dell'appartamento di Paolo III.

È l'episodio conclusivo del ciclo, dove Amore fugge alla vista di Psiche che ha violato la condizione posta al loro amore: non poter guardare l'amato. Le scene hanno un significato morale: indicano l'illusione di conoscere l'amore divino attraverso "il lume" della speculazione razionale e la necessità di amare senza vedere l'amato.



Farnese, a cui il cardinale era legato da vincoli di particolare amicizia.

Le scene volute nella dimora cardinalizia sono soltanto quattro. La prima rappresenta la vecchia cuoca che racconta la favola alla presenza di Lucio trasformato in asino, per consolare una giovane rapita da alcuni ladroni per ottenere il riscatto. La seconda mostra Psiche adorata come fosse Venere, mentre più dietro suo padre interroga l'oracolo di Apollo. Nella terza scena compare il corteo funebre che conduce la fanciulla sull'alta rupe, e nella quarta l'episodio di Psiche che guarda Amore alla luce di una lampada e lo fa volar via. È significativo il fatto che siano stati rappresentati brani della leggenda relativamente secondari: questa selezione deriva da una particolare lettura di quel mito. Lo stesso è avvenuto nella analoga decorazione di Castel Sant'Angelo, dove agli episodi appena descritti se ne associano altri quattro dal medesimo filone tematico. Questi episodi sono: Psiche siede a mensa con Amore senza vederlo, Venere rimprovera il figlio disobbediente, Psiche tormentata dalle serve di Venere, la prova della discesa nel regno dei morti per riportarne il balsamo di Proserpina. Si tratta sostanzialmente di scene pervase da una sospesa malinconia, dovuta all'esclusivo svolgersi delle fasi negative della vicenda. Psiche appare triste sin da principio: è insoddisfatta della sua bellezza fisica e aspira alla bellezza spirituale. In questo programma figurativo si coglie l'intenzione dei committenti di sottolineare l'aspetto iniziatico con cui l'anima può elevarsi dalla sua dimensione terrena. Fulgenzio infatti identificava il padre e la madre della fanciulla come Dio e la Materia; Psiche sarebbe stata generata con una natura intermedia tra quella corporale e quella intellettuale. Da ciò si può dedurre che il "funerale" allude alla necessità per il cristiano di morire alle vanità mondane per intraprendere un

Maestro del Dado, *Psiche scopre Amore alla luce di una lanterna.*

L'iconografia dell'incisione collima con quella della medesima scena rappresentata a Castel Sant'Angelo e a Palazzo Spada, ponendosi come prototipo di entrambi i dipinti. Fa parte di una serie di stampe che illustrano la favola di Apuleio.

È possibile che questa e altre immagini siano desunte dai disegni preparatori di Raffaello per le storie di Psiche nella Villa Farnesina, che non furono mai realizzate.



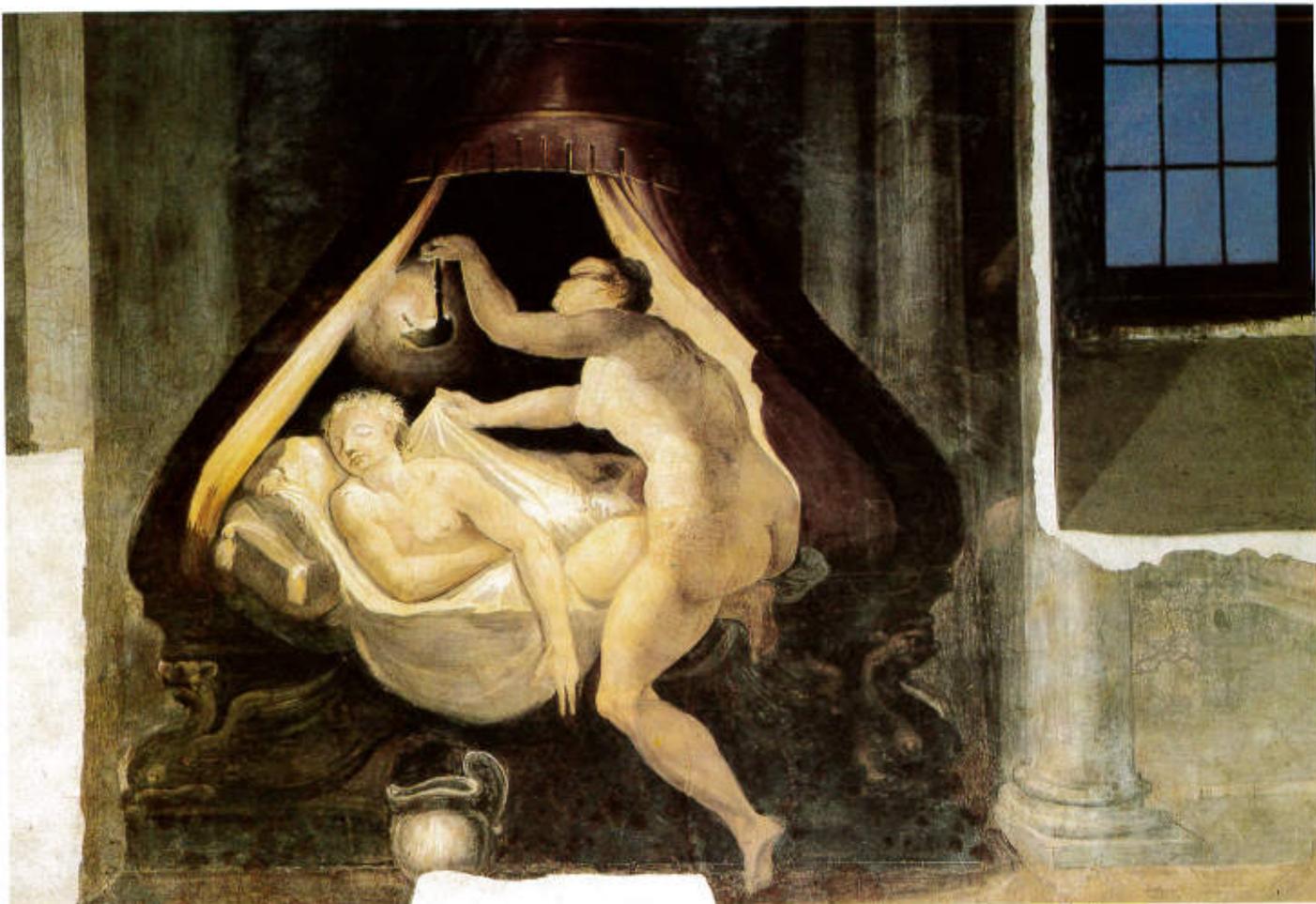
Funerale di Psiche
(dopo il 1550).
Roma, Palazzo
Spada-Capodiferro,
Sala di Psiche.

itinerario spirituale fatto di prove espiatrici e di "opere", che richiedono uno sforzo personale e impegnativo. Allo stesso modo: la necessità di amare senza vedere l'amato (per fede), l'illusione di conoscere l'amore divino attraverso "il lume" della speculazione razionale, e l'ingiuria che lo stesso Amore subisce (da parte di Venere) sono tutti temi che indicano le tappe dell'ascesa dell'anima per ricongiungersi al suo Creatore e gli errori in cui si può incorrere nel compiere questo percorso spirituale.

Ma c'è di più, per il sorgere di implicazioni che vanno al di là degli intenti celebrativi e intellettualistici relativi alla personalità del committente, alle sue vicende amorose, o alla sua pietà religiosa. Infatti queste figurazioni assumono un preciso significato teologico-allegorico che allude a questioni dottrinali di grande attualità. Si tratta delle tesi circa il raggiungimento della salvezza cristiana: i riformati, sostenitori della predestinazione, la dicevano possibile col solo ausilio della fede, mentre i teologi cattolici insistevano sul valore delle opere e sul "combattimento" spirituale, quindi sull'opportunità delle "prove". La questione è più complessa e si può riassumere in modo molto schematico: la Chiesa di Roma non riteneva sufficiente ai fini salvifici il solo atto speculativo col "lume" della fede, ma riteneva indispensabile la pratica efficace delle opere buone: senza di esse non è possibile raggiungere l'Amore di Dio.

È interessante osservare che, proprio nell'anno in cui veniva realizzata la decorazione a fresco della Sala di Psiche in Castel Sant'Angelo (1545), si apriva la prima sessione del Concilio di Trento per volontà di Paolo III. Lo stesso papa Farnese aveva fatto compiere quei dipinti nel contesto dei lavori di rinnovamento della residenza pontificia dell'antica fortezza. Com'è noto, tra il 1543 e il 1548 vi furono decorate in modo raffinato le sale, le rampe e le logge, con un gusto che deriva direttamente dal filone

Illustre rappresentante della Curia romana, il cardinal Capodiferro, negli anni del Concilio di Trento e della reazione ai protestanti, interpretò la vicenda di Psiche in chiave religiosa. Il *Funerale di Psiche* allude, infatti, alla necessità per il cristiano di "morire" alle vanità mondane e intraprendere un itinerario spirituale.



Psiche scopre Amore alla luce di una lampada (dopo il 1550). Roma, Palazzo Spada-Capodiferro, Sala di Psiche.

artistico inaugurato da Raffaello. Vi compaiono infatti grottesche e stucchi a imitazione dei repertori già elaborati e divulgati nei decenni precedenti. Anche l'autore degli affreschi della Sala di Psiche è quel Perin del Vaga (con aiuti) che era stato tra i collaboratori più vicini al maestro urbinato.

In quegli anni Paolo III si dedicava con energica attività alla riforma della Chiesa, e nel contempo si preoccupava di rispondere su un piano teologico e dottrinale alle accuse formulate dai protestanti contro il cattolicesimo romano. È questo il momento in cui la stessa città di Roma provava a risollevarsi dalla grave crisi che aveva infranto la sua immagine aurea e aveva lasciato segni profondi nella vita e nei costumi dei suoi abitanti e della corte pontificia.

È significativo il fatto che le due decorazioni prese in esame siano volute dal papa e da uno dei più influenti cardinali di Curia, come Girolamo Capodiferro. Non si tratta dei gaudenti mecenati al pari di Agostino Chigi e Federico Gonzaga, ma di colti e rigorosi esponenti della Chiesa romana che, pur conducendo una vita principesca, sentono l'imperativo morale di riaffermare e visualizzare nelle loro dimore i valori spirituali del cristianesimo. E lo fanno con categorie e modalità tipicamente umanistiche, prima che un'aria di moralistico rigore estingua la sopravvivenza della cultura rinascimentale. Si può ricordare a proposito che Paolo III è il papa che fa eseguire a Michelangelo il *Giudizio universale* (1536-1541) e lo approva con tutte le sue nudità. Mentre il celebre affresco, appena qualche tempo dopo, subisce le dure critiche puritane che ne vogliono la distruzione e riescono a causarne l'alterazione. Si comprende che i tempi sono cambiati: sta nascendo la Roma della Controriforma, eppure sopravvivono ancora, grazie all'illuminata cultura di autorevoli personaggi, i frutti di quell'arte fecondissima che Raffaello aveva generato.

È uno degli episodi della favola di Psiche illustrato nel ciclo omonimo di Castel Sant'Angelo. L'iconografia deriva in modo evidente dall'incisione del Maestro del Dado, a eccezione della figura di Amore che vola via dalla finestra, collocata dalla parte opposta rispetto al modello. Purtroppo tale figura è scomparsa al momento dell'apertura di una finestra, che ha demolito una parte dell'affresco.